EL HUMOR EN LA TEORÍA SOCIOLÓGICA POSTMODERNA

Una perspectiva desde la sociología del conocimiento

Alejandro Romero Reche

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Alejandro Romero Reche
D.L.: GR.1259-2008
ISBN: 978-84-691-4427-5

EL HUMOR EN LA TEORÍA SOCIOLÓGICA POSTMODERNA

1. PROGRAMA GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN

I. TEORÍA GENERAL

2. TEORÍA SOCIOLÓGICA POSTMODERNA

3. LA VIDA SOCIAL COMO RELATO

4. FUNCIONES SOCIOCULTURALES DEL FIN DEL MUNDO

5. HUMOR, REALIDAD Y CONOCIMIENTO

II. LOS AUTORES

6. LIPOVETSKY

7. BAUDRILLARD

8. MAFFESOLI

9. ALGUNOS EJEMPLOS ESCOGIDOS DE HUMOR POSTMODERNO

III. CONCLUSIONES

10. EL HUMOR Y LAS SUPUESTAS RUINAS DEL PROYECTO MODERNO

1. PROGRAMA GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN

"Me he puesto una sonrisa. Todo es bello".
J. M. FONOLLOSA
Ciudad del hombre: New York

"... es necesario renunciar a la teoría y a los discursos generales.
Esta necesidad de teoría forma parte todavía
de este sistema que se quiere destruir".
MICHEL FOUCAULT
Microfísica del poder

1. 1. El objetivo

Tratamos aquí sobre el humor y la teoría social postmoderna, distinguida entre otros rasgos y a decir de muchos, por la notoria carencia de sentido del humor de que hacen gala sus autores (y en todo caso, si éste hace acto de presencia, por su tendencia a hacerlo en forma de broma pesada, cual puede ser el caso de Baudrillard y su Guerra del Golfo inexistente). La relación entre los dos elementos principales de la investigación, la excusa que da mayor o menor pertinencia a estas páginas, puede antojarse, pues, remota, hasta caprichosa, en una primera aproximación. ¿Qué tiene que ver una cosa con la otra?

Empecemos, entonces, aclarando en la medida de lo posible dicha conexión. Este trabajo fue concebido inicialmente con un objetivo simple: examinar el humor contemporáneo, al mismo tiempo como género especializado de productos culturales y como elemento presente en la vida cotidiana, bajo la luz de la teoría postmoderna. A tal fin, determinados textos de Lipovetsky (1986) en los que se plantea la tesis de una *sociedad humorística* no podrían venir más al caso. Escribe el autor que:

> "... si cada cultura desarrolla de manera preponderante un esquema cómico, únicamente la sociedad posmoderna puede ser llamada humorística, pues sólo ella se ha instituido globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, de lo serio y lo no serio; como las otras grandes divisiones, la de lo cómico y lo ceremonial se difumina, en beneficio de un clima ampliamente humorístico" (Op. Cit.: 137).

Así pues, contamos con un corpus teórico preexistente que, pese a su funambulismo terminológico característicamente postmoderno, podría perfectamente dar lugar a una investigación respetable: el humor postmoderno visto bajo el prisma de la teoría de Lipovetsky. De hecho, dicha investigación (respetable o no) forma parte de este trabajo, pero no lo agota.

Porque el pensamiento postmoderno, por cuanto tiene de análisis del saber contemporáneo (recuérdese el que fue uno de sus grandes textos

fundacionales, Lyotard, 1987), resulta un objeto de estudio francamente apetecible para esa elusiva sociología del conocimiento de segundo grado que estudiaría los efectos sociales de la teorías sobre el conocimiento. Una sociología tan necesaria y al tiempo tan escurridiza que ha dado lugar a esta encomiable muestra de desarmante sinceridad en un manual académico:

> "Si pretendemos elaborar una sociología de segundo orden tal que tome en cuenta cómo la sociología de primer orden incide sobre la sociedad, estamos proponiendo una tarea infinita. Pero (...) si no tomamos en consideración cómo la realidad social es constituida por el conocimiento que de ella tenemos, estaremos ignorando una de las variables más importantes del cambio social (y cuya importancia es, además, creciente). ¿Qué hacer? Sinceramente, no lo sabemos muy bien" (Lamo de Espinosa, González García & Torres Albero, 1994: 612).

En el pasado, cuando la escolástica se enfrentaba a la tarea titánica de conciliar razón y fe en un todo coherente, tenía sentido que filósofos como Nicolás de Cusa, ante la certeza de lo incognoscible, sostuviesen que

> "... a ningún hombre, por más estudioso que sea, le sobrevendrá nada más perfecto en la doctrina que saberse doctísimo en la ignorancia misma, la cual es propia de él. Y tanto más docto será cualquiera cuanto más se sepa ignorante" (De Cusa, 1984 [1440]: 24).

Posteriormente vendrían artefactos intelectuales tan ingeniosos como la metafísica kantiana, donde toda la inaprensible realidad nouménica es el fondo sobre el que se destaca lo positivamente cognoscible. La postmodernidad es, supuestamente, la época que viene después del derrumbamiento del proyecto ilustrado. El mundo en el que nos encontramos después de que la razón autónoma, liberada de las exigencias de la fe para alcanzar la máxima expresión de su potencial, se haya mostrado incapaz de satisfacer todas las esperanzas que se habían puesto en ella. De nuevo nos encontramos con la certeza de lo incognoscible, pero esta vez, docta ignorancia laica, sin el consuelo de la fe. Al dar carta de naturaleza definitiva a la sociología del conocimiento, digamos que en los estertores del proyecto moderno, Mannheim (véase Remmling, 1982; Kettler, Meja & Stehr, 1989; y, por supuesto, Mannheim, 1960 [1936]) distinguía a la clase intelectual, apartida y supuestamente menos ligada a servidumbres sociohistóricas, como sujeto capacitado para superar el relativismo a que podría dar lugar la disciplina. Los autores postmodernos, por su parte, no se han dedicado a reconstruir el conocimiento objetivo sino, muy al contrario, a subrayar una y otra vez su imposibilidad.

En *La condición postmoderna*, Lyotard formulaba el fin de los grandes relatos con los que, hasta entonces, habíamos venido organizando el conocimiento socialmente legítimo. Independientemente de lo adecuado a la realidad de tal afirmación, ¿qué efecto puede tener, en caso de ser aceptada, la creencia en el fin de los grandes relatos?

Como muchos han señalado (sin ir más lejos, Ritzer, 1997, o Kermode, 1998), la épica apocalíptica del fin de los grandes relatos es, de suyo, otro gran relato que viene a ocupar el lugar de los anteriores. Un relato nuevo, con un nuevo fin que da cuenta de todos los que le precedieron:

> "El abandono de los *grand récits* (...) constituye otro ejemplo de anuncio de una nueva época, de la muerte de una antigua y el principio de una nueva. Dicho de otra manera, cuando hemos logrado lo que Lyotard llama la 'incredulidad hacia las metanarrativas', sin duda hemos inaugurado una nueva época. Si, además, negamos toda historia dirigida hacia un fin, hemos eliminado apocalípticamente el pensamiento apocalíptico" (Kermode, 1998: 305).

Nos encontramos, irónicamente, en el mismo punto que denunciaba Foucault cuando oponía el saber genealógico de inspiración nietzscheana a la historia convencional:

> "Esta historia de los historiadores se procura un punto de apoyo fuera del tiempo; pretende juzgarlo todo según una objetividad de Apocalipsis; porque ha supuesto una verdad eterna, un alma que no muere, una conciencia siempre idéntica a sí misma. Si el sentido histórico se deja ganar por el punto de vista supra-histórico, entonces la metafísica puede retomarlo por su cuenta y, fijándolo bajo las especies de una conciencia objetiva, imponerle su propio "egipcianismo"" (Foucault, 1992: 18-19).

En definitiva, si entendemos el pensamiento postmoderno como una tentativa de explicación global de la realidad sociocultural (una tentativa que se distingue de la mayoría de las anteriores por su rechazo autocontradictorio de la posibilidad de una explicación global), como un gran relato, como una propuesta particular de reconstrucción narrativa de la historia, que hace especial hincapié en nuestra forma de creer y saber, parece justificado que nos hagamos unas cuantas preguntas:

> 1) ¿Qué ocurre si nos creemos el gran relato postmoderno? Es evidente que una profecía de signo negativo tiene más posibilidades de verse autocumplida que otra de signo positivo. Si creemos que no es posible producir un conocimiento objetivo y, por tanto, nos abstenemos de buscarlo, la creencia se verificará, dado que, salvo carambolas involuntarias, es imposible que se produzca dicho conocimiento objetivo si no se persigue activamente. Por el contrario, si invertimos de signo dicha creencia, si pensamos que es posible producir conocimiento objetivo, no nos aseguramos que se verifique pero, cuando menos, hacemos posible que, en un momento dado, la profecía se cumpla. En ese sentido, podría decirse que el postmoderno es un pensamiento derrotista, aunque (de momento) suprimiendo toda connotación emocional de dicho adjetivo.
>
> 2) Porque, a propósito de connotaciones emocionales, ¿a qué género narrativo pertenece el gran relato postmoderno? ¿Es una tragedia? ¿Acaso una comedia? ¿Ambas cosas al mismo tiempo? Con obligada

vocación de paradoja, Lipovetsky (1987) cuenta entre los rasgos distintivos del humor propio de la sociedad postmoderna la ausencia superficial de angustia y, naturalmente, la presencia soterrada de esa misma angustia ausente a nivel epidérmico. De forma similar, cuando Maffesoli escribe sobre el retorno de lo trágico en las sociedades postmodernas, hace notar desde el principio que con frecuencia "los periodos trágicos son los de júbilo, momentos de efervescencia, himnos a la alegría y a la vida" (2001: 11).

3) Suponiendo que la cosmovisión postmoderna haya tenido una difusión exitosa (en términos de consumo, consumo idealista como puntualizaría Baudrillard, todo parece indicar que así ha sido), ¿cómo es que seguimos adelante? Porque el fracaso del proyecto ilustrado es, en gran medida, el fracaso de la sociedad occidental, que obviamente y a pesar de todo no se ha venido abajo después de la publicación de las obras de Baudrillard, Lyotard o Foucault. Como viene siendo costumbre con todos los Apocalipsis voceados en lo que llevamos de historia de la humanidad, hay vida después del fin del mundo. No faltan quienes niegan dicho Apocalipsis, escribiendo contra una teoría postmoderna que, más o menos errónea, es lo suficientemente relevante para ser insoslayable en la discusión sobre la sociedad contemporánea.

Como toda caída, por catastrófica y sonada que sea, el gran relato postmoderno es una comedia si se observa desde una determinada perspectiva. En una definición clásica y harto elocuente de Mel Brooks: "Tragedia es cuando yo me hago un cortecito en el dedo. Y comedia es cuando tú te caes dentro de una trituradora y mueres" (citado en Larson, 1992). El elemento clave, evidentemente, es la distancia emocional. La particular perspectiva humorística de la postmodernidad propone esa distancia emocional en la descripción de toda empresa que, de acuerdo con el credo postmoderno, se tiene por absurda y condenada al fracaso. Así, un investigador puede encarar la búsqueda del quimérico conocimiento objetivo con una actitud pública de ironía autorreferencial, igual que un votante al acudir a las urnas en tiempos de descrédito de la clase política o una pareja de agnósticos al casarse por la iglesia para complacer a las respectivas suegras. Nos reímos del batacazo que nos espera, pero eso no impide que nos dirijamos hacia esa hipotética autoinmolación.

Un ejemplo privilegiado en el campo académico (y aún más, sociológico) lo tenemos en la tesis doctoral de Jesús Ibáñez, cuyo prefacio es todo un catálogo de ironía autorreferencial sobre los pormenores y las conspicuas trampas del quehacer sociológico. Puedo citar, sin ir más lejos, lo que el autor escribe sobre el empleo de citas en un texto académico, de las cuales él hace uso frecuente: "la cita cobija al citante tras la autoridad del citado, pero a la vez erige a éste en autoridad" (1992 [1979]: 6). La misma, puede suponerse, que reclamo para mí empleando a Ibáñez como vehículo.

En definitiva, del mismo modo que examinamos el humor contemporáneo desde el punto de vista de la teoría postmoderna, nuestra investigación también implica el análisis de la propia teoría postmoderna en

tanto que gran relato. Un gran relato que, por su difusión, ha encontrado vida mucho más allá de las páginas académicas que lo vieron nacer y aparece con relativa frecuencia en la cultura popular. Y como todo relato, susceptible de ser enfocado como comedia. Una comedia que, cerrando el círculo, cabe dentro de nuestro análisis del humor contemporáneo.

1. 2. Los medios

En cuanto a los materiales y métodos empleados en la investigación, han sido, como cabía esperar, múltiples y variopintos. He aquí una síntesis ordenada:

1) *Análisis de contenidos* de una serie de textos, en los que establecemos los siguientes grupos:

a) Literatura teórica postmoderna, con especial énfasis en los autores a los que se les ha dedicado un capítulo independiente. Insisto en que, dada mi intención de bosquejar un análisis de segundo grado, dichos textos han servido a un tiempo como elementos constitutivos del marco teórico de la investigación y como objeto de estudio. Es de especial importancia la filosofía de la historia que, más o menos explícita, se deriva de tales textos, con sus consecuencias éticas y epistemológicas.

b) Literatura humorística de diversas épocas y procedencias pero, por motivos evidentes, con mayor proporción de autores españoles y anglosajones del siglo XX.

c) Textos diversos contemporáneos, no específicamente humorísticos ni postmodernos, en los que se pueden rastrear rasgos comunes con ambos. Valgan como ejemplo privilegiado los artículos periodísticos de opinión, en los que abundan los recursos humorísticos y donde aparecen, implícitas, determinadas creencias de *sentido común* que presumen un consenso tácito con el lector que supuestamente las comparte. Como es sabido, las creencias más sólidas son aquellas que no se discuten, aquellas de las que ni siquiera se habla porque se encuentran en el núcleo profundo de una cultura.

2) *Entrevistas* con diversos creadores de cultura popular, en las que se discute el peso que tiene el humor en su trabajo y la función que puede desempeñar.

a) Autores especializados en el género humorístico, principalmente humoristas gráficos.

b) Creadores de diversos campos: músicos (entre otros Alaska, Kiko Veneno, Pepe Begines, cantante de *No me pises que llevo chanclas,* o César Strawberry, líder de *Def Con Dos*),

escritores como Norman Spinrad (autor de *He walked among us*, una reflexión sobre el papel del humorista en la sociedad contemporánea y otros libros de crítica histórico-cultural planteados en clave de parodia), guionistas y dibujantes de cómic o incluso ilusionistas.

3) Una amplia experiencia de *observación participante* dentro de una revista de humor, que ya dio lugar a un trabajo de investigación anterior, *La producción especializada del discurso humorístico en un entorno cultural postmoderno*, publicado en forma de artículo en el número 109 de la *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. A esta experiencia se añade otra posterior en una nueva revista lanzada por el equipo de *El Jueves*, el semanario humorístico juvenil titulado *Mister K*, lo que permite apuntar comparaciones de cierto interés, como se verá en el capítulo quinto.

4) *Análisis* del material institucional producido por organismos especializados en el humor, esencialmente la Fundación General de la Universidad de Alcalá (que produce la revista *Quevedos*) y la asociación cultural *Humoràlia*, que, con base en Cataluña, llevó a cabo entre los años 2002 y 2004 un importante esfuerzo para aglutinar a todos los humoristas iberoamericanos.

1.3. Estructura del trabajo

¿En qué sentido se propone aquí una perspectiva desde la sociología del conocimiento? La inspiración teórica puede ser relativamente mannheimiana, pero el desarrollo no sigue un modelo clásico, lo cual espero que se considere justificado por la peculiar naturaleza del objeto. Sea como fuere, la persectiva elegida supone:

- No entrar a considerar si el contenido del pensamiento analizado se corresponde o no con la realidad (tanto más cuando, de hecho, una significativa porción de los pensadores que lo representan se empecinan en la negación de lo real). Su condicionamiento sociohistórico es independiente de su valor de verdad. Esta es, claro, una de las cautelas más básicas con las que la sociología del conocimiento clásica se resguarda del relativismo.

- Indagar en torno al modo en que dicho pensamiento puede incidir en la sociedad en cuyo seno se despliega. En cierta medida, me valgo del concepto de reflexividad por el carácter eminentemente teórico-académico del pensamiento postmoderno, por mucho que los autores a él adscritos desafíen, precisamente, la ortodoxia académica.

- Buscar la identificación de correlaciones estructurales entre el pensamiento postmoderno y el modo en que nuestra sociedad gestiona el humor. Es decir, de acuerdo con la definición que defenderé en el quinto capítulo, aquel espacio simbólico reservado a la frivolidad, aquello que se categoriza como “no serio”.

Comienzo, entonces, examinando sucintamente el pensamiento postmoderno desde dicha perspectiva, y contemplando en particular sus relaciones con la sociología del conocimiento, tanto en lo que ha aportado a la disciplina (la arqueología del saber de Foucault, por ejemplo) como en los desafíos que le plantea. Pondero, además, la posible reflexividad de las teorías postmodernas. Tales consideraciones integran el capítulo segundo.

A continuación, en el tercero, trato la dimensión narrativa de la vida social, comenzando por la historia como relato y la inserción en éste de las biografías individuales, que a menudo adquieren sentido en su relación subjetiva con aquella. Comedia, tragedia y drama supondrían, a tal efecto, estructuras con las que dar forma al flujo de los acontecimientos y conferirles una o varias tonalidades emocionales.

El cuarto capítulo se dedica a un modelo particular de relato: la narración apocalíptica, que cierra la forma de la historia delimitándola con un fin, a menudo contemporáneo a la propia narración que lo profetiza o, a lo sumo, inminente. Sería el caso del pensamiento postmoderno, que de hecho se supone con frecuencia posterior a dicho fin: éste ya ha tenido lugar y no nos hemos dado cuenta (aunque podría sostenerse, dispensando unas atenciones a la coherencia que tienden a ser ajenas a los pensadores postmodernos, que no hay tal fin hasta que alguien lo señala). Al hilo de todo ello, apunto algunas de las que podrían considerarse funciones socioculturales del fin del mundo, aplicables al caso particular del Apocalipsis postmoderno y a cuanto éste pueda tener de narración humorística.

El capítulo quinto aborda directamente el humor, comenzando con un repaso a los rasgos más comunes que se proponen en las innumerables definiciones ofrecidas por la literatura sobre el tema, para proponer una, carente de prescripciones normativas, que considero adecuada al propósito de este trabajo. Paso entonces a discutir la relación del humor con la realidad y el conocimiento que de ella obtenemos por medios diversos. A propósito de la inquietud postmoderna en torno al simulacro y la ilusión, trato con cierto detenimiento el papel que juega el humor autoirónico en un caso tan paradigmático de construcción explícitamente artificiosa de realidades como es el espectáculo de ilusionismo. Se estudia también, tomando como punto de partida la noción baudrillardiana de consumo idealista, la comercialización de productos de género humorístico, con dos ejemplos concretos: dos revistas de humor cuyo funcionamiento he investigado con técnicas de observación participante. Analizo así mismo el proceso de institucionalización del humor gráfico que se ha querido conducir desde diversas instancias en España, la polivalente relación que se establece entre humor y política y, por último, dos episodios de indiscutible trascendencia que han ocasionado sendos debates sobre los límites del discurso humorístico: la crisis de las caricaturas de Mahoma y el reciente secuestro de un número de la revista *El Jueves*. No se me ocurrirían casos mejores que señalar si tuviese que defender la relevancia del tema que he escogido para mi tesis; creo que queda patente cómo lo que consideramos frívolo dibuja, en negativo, el contorno de lo que tenemos por incuestionablemente serio.

Hasta aquí llega un primer bloque de teoría general. Los capítulos sexto, séptimo y octavo están dedicados independientemente a tres autores: Lipovetsky, Baudrillard y Maffesoli. En cuanto al primero, como ya se ha dicho caracteriza a la sociedad postmoderna de esencialmente humorística, como culminación de un desarrollo en tres grandes etapas que lleva del estallido controlado de la comicidad carnavalesca medieval a la omnipresencia contemporánea del humor y la ironía. Baudrillard identifica, entre las estrategias fatales que se despliegan en un mundo desplazado por su propio simulacro de hiperrealidad pornográfica, las que llama estrategias irónicas: a través de ellas se burla el escrutinio constante a que está sometido el objeto de las ciencias sociales (poseído, como temía Descartes con respecto a la percepción toda, por su genio maligno particular). Maffesoli teoriza sobre el retorno de lo trágico en las sociedades postmodernas, que se expresa en un presentismo hedonista y festivo curiosamente próximo al humorismo ubicuo del que habla Lipovetsky. El noveno capítulo propone cuatro ejemplos de humor comercial postmoderno, en los que se pueden aislar los rasgos distintivos esbozados en capítulos anteriores.

Y por fin, en el décimo, aventuro algunas conclusiones sobre el lugar que ocupa el humor en las supuestas ruinas del proyecto moderno: cómo la sátira emerge en los contextos de confrontación ideológica o partidista más enconada en tanto la coexistencia individualista tiende al comentario autoirónico. Viene al caso lo que escribe Rorty, si bien con manifiesta voluntad prescriptiva, sobre la ironía liberal:

> “Empleo el término “ironista” para designar a esas personas que reconocen la contingencia de sus creencias y de sus deseos más fundamentales (...) ... entre esos deseos imposibles de fundamentar incluyen sus propias esperanzas de que el sufrimiento ha de disminuir, que la humillación de seres humanos por obra de otros seres humanos ha de cesar” (1996: 17).

La solidaridad se alcanzaría por medio de la imaginación, de la identificación empática con el sufrimiento de quienes, como uno mismo, se mueven por esperanzas y deseos contingentes. Para ello, sostiene Rorty, son cruciales los testimonios y relatos que favorecen ese salto imaginativo. La utopía liberal (así la denomina) que defiende el filósofo podría entenderse como sistematización explícita de una ideología implícita, de estructuras morales y cognitivas hipotéticamente nucleares para la cultura que se ha dado en llamar, entre interminables controversias, postmoderna.

I. TEORÍA GENERAL

2. TEORÍA SOCIOLÓGICA POSTMODERNA

"I am a wandering wind that kisses all things
and cannot be kissed again"
G. K. CHESTERTON
Cuadernos de juventud
(citado en Wills, 2001 [1961]: 38)

"El progresismo que colocaba la verdad en un vago mañana
ha sido el opio entontecedor de la humanidad. Verdad es lo que ahora
es verdad, y no lo que se va a descubrir en un futuro indeterminado".
JOSÉ ORTEGA Y GASSET
Historia como sistema

"Pasa el tiempo y el cirujano no logró dar con el alma".
JOSÉ IGNACIO LAPIDO
Ladridos del perro mágico

He dicho ya que el pensamiento postmoderno (en tanto destilación de un ambiente cultural) es a un tiempo marco teórico y objeto de esta investigación. En las páginas que siguen ensayaré una sucinta caracterización de dicho pensamiento, basándome en las síntesis propuestas por autores tan socorridos como Ritzer o Lash, y aventuraré algunas consideraciones sobre su posible reflexividad.

En las labores de caracterización tropezamos con un primer problema inevitable y casi universalmente reconocido: el tal pensamiento postmoderno es proteico como pocos. No se trata simplemente de las diferencias entre la variedad de autores que habitualmente se adscriben a la corriente; hay que recordar que los mismos autores construyen un cuerpo de trabajo lleno de contradicciones, de posiciones múltiples, lo cuál ellos entienden antes como virtud que como defecto. En palabras, célebres y orgullosas, de Foucault:

> "Más de uno, como yo sin duda, escriben para perder el rostro. No me pregunten quién soy, ni me pidan que permanezca invariable: es una moral de estado civil la que rige nuestra documentación. Que nos dejen en paz cuando se trata de escribir" (1970: 29).

Frente a semejante reclamación, es difícil no hacerse eco de las objeciones de autores como Jean-François Revel (responsable de aquel escandaloso *Pourquoi des philosophes*) a la metodología postmoderna y, en particular, foucaltiana, por cuanto rehuye el examen científico y se desliza al campo de la dogmática :

> "Es natural que Foucault haya querido abolir la distinción entre la ciencia, por una parte, y la ideología de tema científico por otra, porque tal supresión es justamente constitutiva de ese tipo de ideología, en la que

él mismo destacaba con poco frecuente brío. Lo que define al ideólogo de tema científico es que se vale de la demostración y de la experiencia, al mismo tiempo que rehúsa la confrontación con el saber objetivo, si no es en las condiciones que le convienen y en el terreno que él escoge" (Revel, 1993: 218)

Problemas adicionales: falta de sistematicidad y rigor académico (que, de nuevo, no buscan, pues afirman huir de él), indefinición terminológica... El pensamiento postmoderno, antiacadémico por definición y por vocación, es a todas luces una materia prima problemática cuando se trata de construir un discurso académico, elaborado con herramientas y procedimientos académicos. Como observa, antes de entrar en faena, uno de tantos autores que han intentado poner orden en el caos: "la amplia mayoría de generalizaciones sobre el posmodernismo, vengan de defensores o detractores, son erróneas, y en general tienen poco o ningún parecido con lo que los pensadores posmodernistas tienen que decir" (Ritzer, 1997: 2).

El hecho, insisto, es que no voy a emplear el pensamiento postmoderno como teoría explicativa de cuantos cambios se hayan producido (si acaso se ha producido alguno) en el humor de nuestro tiempo. Sí pretendo que arroje alguna luz, y por tanto alguna explicación, sobre el tal humor y los tales cambios (si bien no aspiro, ni de lejos, a establecer relación causal alguna), pero no tanto como herramienta teórica independiente, sino cuanto componente de esa cultura de la que la teoría postmoderna es ávida comentarista.

El pensamiento postmoderno, que en muchas ocasiones tiene más de literatura que de ciencia, ha sido muy divulgado fuera del ámbito académico. Tanto por su naturaleza frecuentemente interdisciplinar, que no lo vincula particularmente a ninguna disciplina universitaria específica, como por el atractivo estético (ocasionalmente, poético) de la escritura, ha sido muy difundido al otro lado de la muralla de las universidades, en el mundo exterior. También, evidentemente, ha sido muy leído (o eso se supone) *dentro* de las Universidades. De una forma u otra, una amplia franja de público ilustrado ha tenido acceso a las ideas que defienden (y que, como dice Foucault, atacan en el libro siguiente), y ha podido ser influido por ellas.

En resumidas cuentas, podemos comprobar, aun cuando se ha proclamado su muerte, que el pensamiento postmoderno sigue estando presente (aunque sea como presencia latente, o como postura a la que oponerse) en la visión del mundo de un determinado sector de la población, tanto más amplio cuanto mayor sea el nivel de instrucción de esa población. Es de suponer, también, que tal público ilustrado, de una forma u otra, haya extendido dicho pensamiento; el pensamiento postmoderno no sólo se encuentra en las páginas de los autores a los que habitualmente se tiene por tales postmodernos, sino que resuena en entretenimientos populares (en el humor, por poner un ejemplo que nos interesa).

El pensamiento postmoderno, además, puede ser entendido como categoría específica dentro de una tendencia cultural general del siglo XX que

ha producido otras manifestaciones. En ese sentido, el pensamiento postmoderno es, además de un intento multiforme de explicar y comprender esa tendencia cultural, síntoma y producto de dicha tendencia.

Por tratarse de una de las manifestaciones más conocidas de la tal tendencia, me permitiré la libertad de llamar a la cultura que presenta esa tendencia "cultura postmoderna", atendiendo a motivos de conveniencia y brevedad.

Lo anterior, es absurdo obviarlo, no simplifica las cosas, las complica todavía más. Si el pensamiento postmoderno, tal como se ha fijado (es un decir) en sus textos canónicos es ya de por sí contradictorio y difícilmente aprehensible, cuanto más no lo será una versión difusa, impersonal, caprichosamente dispersa por la voluble cultura.

Dejamos ya de plantearnos si acaso los trabajos postmodernos (los de Lyotard, Baudrillard, Derrida, etc...) han sido seminales hasta el punto de impregnar toda una cultura, o si se han limitado a reflejar, con mayor o menor fidelidad, unas ideas que estaban latentes. Entendemos que es una tendencia cultural que se alimenta a sí misma con productos e ideas salidas de unas instancias y de otras, y que tal vez podamos estudiar a través de una manifestación de la misma aceptablemente articulada, como es el caso de los textos postmodernos.

Empezamos, entonces, preguntándonos cuáles son los rasgos distintivos que caracterizan ese clima cultural.

2. 1. Postmodernidad y postmodernismo: rasgos generales

Sirvan como punto de partida las siguientes distinciones, supuestamente útiles. ¿En qué difieren postmodernidad, postmodernismo y teoría social postmoderna? Tal como Ritzer (1997) define los conceptos:

> - La **postmodernidad** es una "época sociopolítica que generalmente se considera como continuadora, en un sentido histórico, de la era moderna" (Op. Cit.: 5).
>
> - El **postmodernismo** contiene "los productos culturales (en arte, cine, arquitectura y demás) que se consideran diferentes a los productos culturales modernos" (Op. Cit.: 5).
>
> - Y la **teoría social postmoderna** es "un tipo de teoría social que es diferente a la teoría social moderna" (Op. Cit.: 5).

Lo que se entiende por "postmoderno" incluye los tres elementos anteriores. Dejando a un lado la vaguedad de alguna definición (si la teoría social postmoderna es un tipo de teoría social diferente a la teoría social moderna, una teoría social, pongamos, medieval, ¿es postmoderna?), las diferencias entre unos y otros están claras: postmodernidad es la época, postmodernismo la cultura y la teoría social es, obviamente, la teoría social.

Lo postmoderno se define, pues, por oposición a lo moderno. ¿En qué sentido? Volvemos a Ritzer, quien afirma que "hay muchas formas de caracterizar la diferencia entre los mundos moderno y postmoderno, pero, como ejemplo, una de las mejores es la diferencia en puntos de vista sobre si es posible encontrar soluciones racionales (...) a los problemas de la sociedad" (1997: 6). En otras palabras, la época postmoderna, la postmodernidad, desespera de la razón, pierde la fe en la razón. Esos productos culturales y esa teoría social se producen en un mundo que ya no cree en la posibilidad de aplicar soluciones racionales, que ya no cree en la aplicabilidad práctica de la razón.

Sobre tales achaques de la fe ilustrada ya escribía, en 1935, el Ortega de *Historia como sistema*. El padre del raciovitalismo, por supuesto, no daba la razón por perdida. Lo que había fracasado, sencillamente, era la aplicación indebida de un determinado tipo de razón a problemas que estaban fuera de sus posibilidades:

> "Como siempre ha acaecido, es preciso y bastante, en vez de azorarse y perder la cabeza, convertir en punto de apoyo aquello mismo que engendró la impresión de abismo. La razón física no puede decirnos nada claro sobre el hombre. ¡Muy bien! Pues esto quiere decir simplemente que debemos desasirnos con todo radicalismo de tratar al modo físico y naturalista lo humano. En vez de ello tomémoslo en su espontaneidad, según lo vemos y nos sale al paso. O, dicho de otro modo: el fracaso de la razón física deja vía libre a la razón vital e histórica" (Ortega, 1971 [1935]: 26).

Ortega rescata dos términos que tienen origen en la discusión teológica, válidos para el análisis de la crisis de que es testigo interesado y también, creemos, útiles a efectos de nuestro trabajo. Son las nociones contrapuestas de fe viva y fe inerte:

> "creemos en algo con fe viva cuando esa creencia nos basta para vivir, y creemos en algo con fe muerta, con fe inerte, cuando, sin haberla abandonado, *estando en ella todavía*, no actúa eficazmente en nuestra vida. La arrastramos inválida a nuestra espalda, forma aún parte de nosotros, pero yaciendo inactiva en el desván de nuestra alma. No apoyamos nuestra existencia en aquel algo creído, no brotan ya espontáneamente de esta fe las incitaciones y orientaciones para vivir. La prueba de ello, que se nos olvida a toda hora que aún creemos en eso, mientras que la fe viva es presencia permanente y activísima de la entidad en que creemos" (Op. Cit.: 15-16).

El credo católico cae a mediados del siglo XV, nos dice Ortega, en estado de fe inerte en el sentir de los pueblos. Tanto ese como el siglo que le sigue son tiempo de crisis, que sólo se supera con la emergencia de una nueva fe, aquella que se deposita en la razón y no en una cualquiera sino, como especifica el filósofo, en la físico-matemática. Una fe que conoce su propia

decadencia mortal cuando escribe Ortega, presa de un mal mucho más profundo, a entender de los pensadores postmodernos, de lo que juzga aquel.

¿Cómo se podría definir la situación presente? ¿Cómo se cataloga nuestra fe en la razón, físico-matemática o de cualquier otro tipo? ¿Fe viva? ¿Fe inerte? ¿O quizá su imagen en el espejo? Una suerte de fe clandestina, que se niega (o sobre la cual se ironiza) en público mientras en el fondo se sigue suscribiendo, se sigue recurriendo a ella a falta de algo más sólido.

La teoría social postmoderna tiene sus orígenes en el arte, la crítica literaria y la filosofía. Uno de los grandes precursores es, casualmente, uno de los grandes apóstatas de la academia, Nietzsche, el catedrático instantáneo de filología que levantó las iras de sus maestros cuando rompió a escribir sobre *El nacimiento de la tragedia*. Aquel anticristo atormentado influye en los postmodernos tanto en lo formal (pues muchos emularán la escritura aforística de obras como *El crepúsculo de los ídolos*) como en lo sustantivo, en los contenidos e ideas: sea la crítica acerba de la razón moderna, sea el estudio de las relaciones entre poder y verdad (la deuda del Foucault genealógico, como no dejaría de subrayar el certerto MacIntyre (1990), es quizá la más obvia, pero no la única ni quizá la más profunda). En palabras sentenciosas de Lyon, "Nietzsche dedicó su vida a mostrar la vaciedad de las esperanzas de la ilustración. Pero su obra no ha sido comprendida con todas sus implicaciones hasta un siglo después" (1996: 23).

¿Qué rasgos caracterizan la teoría social postmoderna (la teoría social, recordemos, de un mundo que ha dejado de fiarse de la razón)? A juicio de Ritzer (1997: 8 – 9):

1) La **crítica** de la sociedad moderna y su **fracaso** en cumplir las promesas que teóricamente legitimaban el orden de las cosas. De nuevo, el fracaso de la razón, en tanto la razón ha sido el gran instrumento (o se supone que lo ha sido) con el que la sociedad moderna pretendía cumplir esas promesas: "Al desembarazarse la razón del medievalismo y la tradición, muchos creyeron que sería posible avanzar más lejos y más rápidamente" (Lyon, 1996: 18).

2) **Rechazo** de las **grandes explicaciones unitarias y coherentes**, llámense cosmovisiones, metarrelatos, grandes relatos, totalizaciones... La época moderna ha querido explicar el mundo con grandes teorías de ambición universal que diesen cuenta, partiendo de unas pocas premisas clave, de la inabarcable diversidad del mundo empírico. Esas mismas teorías, de discutible validez explicativa, además de ofuscar una visión más realista de las cosas, han llegado a tiranizar a quienes las sostenían, en el momento en que, por inevitables deficiencias, han cambiado la ambición explicativa por la pretensión normativa. Ritzer apunta que semejante rechazo, por parte de los postmodernos, hacia los grandes relatos, no ha obstado para que ellos mismos propusieran grandes relatos de su cosecha; tal vez la empresa de explicación del mundo gravita, por naturaleza, hacia la construcción de grandes relatos que expliquen la mayor cantidad de fenómenos con la menor cantidad

de elementos de partida (véase, a ese respecto, la interpretación de la historia de la filosofía que plantea Matthew Stewart, 2002; humorista, autor de un único libro y partícipe de muchos de los planteamientos postmodernos aunque critique a más de un padre fundador postmoderno por defender sus propios grandes relatos). Se podría resumir con una afirmación del dramaturgo Paul Rudnick en el prólogo a su revisión de la historia sagrada, *The most fabulous story ever told*: "Creation tales tend towards the delirious; trying to explain the cosmos inevitably leads to comedy" (Rudnick, 1999: 6).

3) Énfasis en **fenómenos premodernos**: emoción, sentimientos, intuición, especulación, metafísica, hábitos y costumbres, experiencia personal, tradición, cosmología, magia, mito... En última instancia, se trata de una labor de rescate de elementos de la experiencia humana que la sociedad moderna había desestimado por cuanto entraban en contradicción con las bases sobre las que se asentaba su proyecto. Principalmente, aunque sea ocioso repetirlo una vez más, la razón.

4) **Desafío** a los **límites modernos**. En otras palabras, crítica del sistema de categorías que ordenaba la sociedad moderna. Se rechazan definiciones, barreras entre disciplinas (académicas y no académicas), se pone en tela de juicio la diferencia entre realidad y ficción. No es simplemente un ataque al vocabulario moderno; es un ataque a una forma de ordenar el mundo (y al vocabulario, en efecto, en cuanto participa en esa ordenación). Hay algo (bastante) de apocalíptico en todo esto; plantearemos más adelante la hipótesis de que tan exagerada cesura es condición útil (si no necesaria, en el sentido de imprescindible) para la continuidad del funcionamiento práctico de las estructuras e instituciones sociales planteadas por el mundo moderno.

5) Atención a la **periferia** de la sociedad, no a su centro, considerando el centro como aquellas instancias más eminentes y visibles que hipotéticamente tienen mayor importancia en una sociedad. Es decir, observar y estudiar, por ejemplo, las prácticas cotidianas de un grupo marginal en lugar del gobierno de una nación.

Lash (1990) plantea otra caracterización, articulada en torno a una teoría diferente: "Si la modernización cultural fue un proceso de diferenciación, la postmodernización es un proceso de des-diferenciación" (op. Cit.: 29).

A juicio de Lash, un paradigma cultural se compone de cuatro elementos (op. Cit.: 29):

1) "La relación entre tipos de objetos culturales producidos".

2) "La relación entre lo cultural como conjunto y lo social".

3) La "'economía cultural', cuyos elementos, a su vez, son las condiciones de producción y consumo, las instituciones de la cultura, el modo de circulación y el producto cultural o bien como tal".

4) “El modo de significación: por ejemplo, las relaciones entre significado, significante y referente”.

Estos elementos, diferenciados en el proceso de la modernidad, observan una progresiva des-diferenciación en la postmodernidad:

> “En primer lugar, las tres esferas culturales principales pierden su autonomía en un proceso en el cual el dominio estético, por ejemplo, comienza a colonizar las esferas teórica y político-moral. En segundo lugar, el dominio cultural ya no es ‘aurático’, en el sentido de Benjamin; es decir, ya no se encuentra sistemáticamente separado de lo social. Esto tiene que ver con la ruptura parcial de las fronteras entre la alta cultura y la cultura popular y el desarrollo concomitante de un público masivo para la alta cultura. Pero también se trata de una nueva inmanencia de la cultura en lo social, en que las representaciones también asumen la función de símbolos. En tercer lugar, la ‘economía cultural’ sufre un proceso de des-diferenciación. En la producción se observa la famoso desintegración del autor celebrada por los postestructuralistas o, alternativamente, la fusión del autor en el producto cultural (...). En el consumo, la des-diferenciación se manifiesta, por ejemplo, en la tendencia de ciertos tipos de teatro de mediados de 1960 a incluir al público como parte del producto cultural” (Lash, 1990: 29-30).

Jameson matiza también ese proceso de des-diferenciación, afirmando que:

> “... sostener que hoy la cultura ya no está dotada de la relativa autonomía que disfrutó cuando era un nivel entre otros, en momentos más tempranos del capitalismo *(vale decir, en la modernidad)* (...), no equivale necesariamente a postular su desaparición o extinción. Muy por el contrario, debemos proceder a afirmar que la disolución de una esfera autónoma de la cultura debe más bien imaginarse en términos de una explosión: una prodigiosa expansión de la cultura por el ámbito social, hasta el punto de que se puede decir que todo lo que contiene nuestra vida social – desde el valor económico y el poder estatal hasta las prácticas y la propia estructura mental – se ha vuelto ‘cultural’, en un sentido original y que todavía no se ha teorizado” (1996: 66).

Y si lo anterior es importante, tal vez

> “... más importante aún sea el *modo* de representación. Como se dijo antes, el modernismo había diferenciado y autonomizado con claridad los roles del significante, el significado y el referente. Por el contrario, la postmodernización *problematiza* estas distinciones, en particular, el estatuto y la relación entre significante y referente o, en otras palabras, representación y realidad” (Lash, 1990: 30).

La vida en la sociedad postmoderna se hace virtual, se convierte en relato que bordea la ficción. Las representaciones de la realidad cobran un

protagonismo superior al de la propia realidad, y esto suponiendo que se pueda distinguir todavía qué cosa sea la realidad. Incluso si se pone entre paréntesis higiénico afirmaciones tan atrevidas (volvemos a Baudrillard y la guerra del Golfo que nunca existió), queda patente esa idea de cambio en la percepción de la propia vida, que además de ser vivida es observada, reinterpretada y expuesta como narración, evidentemente susceptible de comentario autoirónico.

Parece interesante, también, aprovechar las críticas a la teoría social postmoderna que Ritzer recoge en su trabajo, por cuanto nos ayudan a entender de qué forma es percibida dicha corriente particular en el contexto más amplio de la teoría social y contribuyen así a definir con mayor detalle sus características. Por otro lado, dado que vamos a utilizar la teoría social postmoderna como componente de la cultura tanto como teoría en sí, no nos interesa en la misma medida decidir si las percepciones externas a dicha teoría son correctas o no como el mero hecho de que existan dichas percepciones, de que sean posibles dichas percepciones y que sean tenidas por ciertas dentro de determinados círculos.

Es más, tanto las teorías como sus críticas forman el contorno de la cultura postmoderna, dado ese carácter a menudo autocontradictorio de dicha cultura y de los autores que se asocian con ella. Quizá el colmo de la postmodernidad podría ser la crítica de la postmodernidad, a semejanza de las imágenes laberínticas y circulares tan del gusto de sus máximos representantes.

Veamos cuáles son esas críticas (Ritzer, 1997: 244-253). Se acusa a la teoría social postmoderna de:

1) **Incapacidad** para ajustarse a las exigencias de la **ciencia moderna**. Si bien dicha incapacidad la entienden los teóricos postmodernos como absoluto desinterés por ajustarse a las exigencias de la ciencia moderna, la misma ciencia moderna que en muchos sentidos están cuestionando, en ocasiones negando y desautorizando. El trabajo más recordado de Lyotard (1987) es, después de todo, un examen sobre algunos puntos débiles de la ciencia moderna, entendida como gran relato.

2) Tendencia a una **falta** de **conceptualización clara**. Un punto relacionado con el anterior; claridad discursiva, rigor conceptual, son requisitos que se exigen a la ciencia social convencional. La teoría social postmoderna rechaza ese modelo. Por el contrario, funciona en sus exposiciones por asociación de ideas, recurriendo a formas tales que la escritura aforística, el collage o la parábola propia de un Zaratustra.

3) Pese a su **crítica** acerba de los **grandes relatos**, la teoría social postmoderna propone **sus propios grandes relatos**. La teoría social postmoderna puede entenderse, en cierta forma, como un nuevo ensayo de explicación global que, paradójicamente, se legitima rechazando la noción de explicación global. Como ya hemos adelantado antes,

sostendremos que la postmodernidad proporciona las bases ideológicas para perpetuar modos de funcionar propios de la modernidad, rechazando por principio buena parte de los planteamientos que legitimaban el complejo de instituciones moderno (planteamientos puestos en tela de juicio en el presente clima cultural) y ofreciendo alternativas de legitimación cuya semejanza con las anteriores queda disimulada por el rechazo explícito a dichas justificaciones pretéritas.

4) Sus **críticas** a la sociedad moderna **carecen** de **base normativa** sobre la que justificarse. Es decir, se trata de juicios de valor que no están sustentados con una escala de valores de fondo. Esto parece indicar un componente de relativismo moral que adopta una posición crítico-destructiva.

5) Dada su **obsesión** con la **actualidad**, sus **análisis** sobre el **pasado** son **dudosos**. Así pues, el pasado se lee (o de eso acusan a algunos de los teóricos postmodernos, valga Foucault como ejemplo ilustre) con vistas a una interpretación en el presente, como materia prima para la construcción del presente, y no tanto como objeto de estudio en sí mismo. Se trata, pues, de una materia de investigación subordinada a otra y que, por consiguiente, tal vez sea privada de esa forma de su especificidad. Nos quedamos, para el propósito que nos ocupa, con la idea de énfasis en el presente.

6) Dada su **falta** de **interés** por el **sujeto**, **carecen** de una **teoría** de la **agencia**. Se trata, como muchas otras, de una objeción a todas luces originada en planteamientos de ciencia moderna, la misma ciencia moderna de la que los teóricos postmodernos afirman querer distanciarse. La falta de interés por el sujeto y esa ausente teoría de la agencia indican también un cierto fatalismo, una relativa incredulidad en las posibilidades del individuo para producir un cambio en el curso más o menos apocalíptico de los acontecimientos. Por lo menos, una incredulidad en las posibilidades del individuo en su concepción moderna; ese individuo que forma parte de los artículos de fe de la modernidad y que, con el resto de sus herramientas, los teóricos postmodernos entienden fracasado, fallido en la tarea de cumplir sus promesas de emancipación.

7) **Critican** abundantemente la **sociedad**, pero **carecen** de **visión** alguna sobre lo que la sociedad **debería ser**. Redundando en lo señalado en el punto 4, la carencia de alternativa a la sociedad que critican los teóricos postmodernos implica indecisión normativa y, por tanto, relativismo moral. Además, esa crítica sin alternativa trae de la mano el fatalismo que hemos señalado antes; lo que tenga que ser, será, y lo máximo que puede hacerse es comentar los sucesos, criticar las tendencias sociales que se observan, a sabiendas de que tal comentario no cambiará nada.

8) La teoría postmoderna lleva a un **pesimismo profundo**. ¿Nos permitimos calificar ese “pesimismo profundo” de nihilismo? Siguiendo a Nietzsche, autor a quien, ya hemos visto, se tiene por precursor de la

teoría postmoderna (ya sea Ritzer, 1997, o Lyon, 1996), a la muerte de Dios sigue el nihilismo. La teoría postmoderna es pesimista desde el punto de vista moderno por cuanto señala el fin de la época anterior. La muerte de la razón es la muerte de la fe en la capacidad humana para explicar el mundo, para dominarlo. Desde el punto de vista de quien sostiene esa fe, la postmoderna es una perspectiva incurablemente pesimista.

9) Tendencia a **reificar** algunos **fenómenos sociales**. Ritzer propone los ejemplos de Baudrillard y lo que él llama "código", y de Foucault y el poder. Otro síntoma más de fatalismo y de una teoría de la agencia inexistente: los fenómenos sociales tienen entidad propia, superior a los individuos e inmune a sus torpes intentos de imponerse sobre ellos, de conducirlos, de, una vez más, dominarlos. Los fenómenos sociales tienen una lógica propia. Es aquí, (aunque también en algún otro punto), donde los pensadores postmodernos incurren en evidente fabulación metafísica.

10) **Discontinuidades** en el trabajo de los teóricos sociales postmodernos, lo cual produce **ambigüedades** y temas **inconclusos**. Vuelta al punto 1. Los teóricos postmodernos no pretenden construir un cuerpo de conocimiento sólido, coherente y completo, cual era (es) la ambición de la ciencia social moderna. Podríamos remitirnos de nuevo a la cita de Foucault apuntada algunas páginas atrás: "No me pregunten quién soy, ni me pidan que permanezca invariable..." (1970: 29). El teórico social postmoderno salta de una posición a otra, analiza aspectos a veces inconexos de la realidad social, y produce un mosaico de observaciones generadas con instrumentos diversos, difícilmente traducibles a una estructura moderna de discurso científico.

11) **Ignoran** lo que muchos consideran **problemas graves** de nuestro tiempo; por ejemplo, Foucault, estudioso habitual de las formas de opresión, ignora sin mayor comentario la opresión de género. Y Baudrillard, centrado en consideraciones en torno a las imágenes y los simulacros, obvia los aspectos materiales de la vida. La muestra más patente (y para algunos, más insultante) de ello: su negación de la realidad empírica de la guerra del Golfo, que Baudrillard calificó de producción mediática, ignorando por completo la (para él hipotética) realidad física de escombros y cadáveres. Seguimos en esa parcialidad expuesta en el punto anterior: al teórico postmoderno no le interesa todo, sino algunos aspectos de la realidad social. La guerra del Golfo como realidad es una preocupación moderna; un conjunto de sucesos que es preciso analizar con herramientas racionales de cara a intervenir sobre esa realidad de una forma u otra. La guerra del Golfo como ficción es una preocupación postmoderna; podría ser preocupación moderna en cuanto se hablase de manipulación mediática, de manipulación o ocultación de la realidad. Ser parte, pues, de la premisa de que hay una realidad cognoscible, y que las distorsiones que ofuscan una percepción ajustada de la misma pueden ser evitadas. Al teórico postmoderno, Baudrillard en este caso, únicamente le interesa esa hipotética realidad

como generadora de ficciones. Como apuntaba Lash: “el modernismo piensa el carácter problemático de las representaciones mientras el postmodernismo problematiza la realidad” (1990: 32).
Se quiera o no, todo esto implica en gran medida un regreso al dilema que quiso resolver el pensamiento platónico (y supuestamente) socrático. Es decir, uno de los grandes problemas de la filosofía.

12) Cuando ensayan la **integración** de **perspectivas postmodernas** con **visiones** más **tradicionales**, **no contentan** a nadie. Salvo, es de suponer, a sí mismos. El ejemplo más notable es el de Jameson (1996), alquimista de la postmodernidad y el marxismo; su trabajo ha sido muy alabado, por ambicioso, pero se juzga insatisfactorio, ya sea como teoría postmoderna, ya sea como marxismo. ¿Es posible combinar en una única visión la perspectiva moderna y la postmoderna? Parece difícil, por cuanto ésta afirma la defunción de aquella. Para los que se adhieren al punto de vista moderno, la postmodernidad no ha nacido; para los que se adhieren al postmoderno, la modernidad es un cadáver. La fusión de las dos perspectivas es unión contra natura se mire desde el lado que se mire: realidad con quimera, para unos, o realidad con cadáver, para otros.

13) Frecuentes **problemas formales**. Otro aspecto más de ese rechazo por principio hacia todo lo que recuerde a academia y rigor universitario. Los teóricos sociales postmodernos frecuentemente recurren a un estilo de escritura aforística y asistemática que por necesidad ha de contrariar al lector que busque un análisis estructurado de acuerdo con los modelos al uso. Por otro lado, las que desde el punto de vista académico son carencias formales pueden convertirse en virtudes para el ojo, digamos, estético o poético. Los textos de los teóricos sociales postmodernos rebosan de afirmaciones memorables (sostenidas, frecuentemente, por una argumentación racionalmente más que objetable pero, recordemos, la postmodernidad se supone la era que nace del ocaso de la razón) y por tanto arrojan una inmejorable cosecha de citas literarias. Si, como afirma Umberto Eco (en Eco & Sclavi, 1998), una condición necesaria para el culto literario es la *desmontabilidad* de una determinada obra, su *citabilidad*, no es de extrañar que los postmodernos hayan generado un culto propio. Por ese rechazo de coherencia interna y estructura sólida, muy frecuentemente las partes son más significativas que el todo en los textos postmodernos.

14) Finalmente, la teoría social postmoderna es objeto, como tantas otras perspectivas, de críticas **feministas**, al tiempo que algunas de sus herramientas son empleadas por las tales feministas para construir sus análisis sobre la opresión de género. Lo significativo de tales críticas y usos, sin desmerecer su relevancia y validez para otros puntos de vista diferentes del objetivo que guía nuestra investigación, es cuanto supone de ratificación de la teoría social postmoderna como realidad con la que hay que contar, dentro del panorama cultural de nuestra sociedad. Pese a los esfuerzos de sus representantes por eludir el campo de la argumentación académica, las teorías son atacadas y defendidas en

dicho territorio y son objeto de escrutinio, al tiempo que herramienta operativa (en ocasiones incluso arma arrojadiza), para las diversas posiciones ideológicas con sus correspondientes agendas políticas. Forman parte del repertorio dialéctico a disposición de los diferentes grupos sociales.

La postmodernidad, como hemos visto más arriba, se define en su relación con la modernidad. Como señala Lyon, "en cuanto intentamos describir la postmodernidad tropezamos con la modernidad" (1996: 13). La una es distinta de la otra y en los puntos anteriores hemos señalado algunos rasgos que supuestamente marcan diferencias entre postmodernidad y modernidad.

Naturalmente (no podía ser de otra forma), los teóricos postmodernos no están de acuerdo entre sí con respecto a la relación cronológica/histórica entre ambas. Ritzer (1997) identifica tres posturas, a las cuales se puede adherir, como ejemplo, un teórico concreto, si acaso, a falta de acuerdo entre unos y otros, los haya que estén de acuerdo consigo mismos.

a) Posición **extrema**, tal es el caso, o eso entiende Ritzer, de Baudrillard. Desde aquí se postula una ruptura radical entre un periodo y otro. Se afirma que la sociedad moderna ha sido efectivamente reemplazada por la sociedad postmoderna, que es esencialmente distinta de la moderna. La modernidad es sólo un recuerdo, ha dejado de ser realidad.

b) Posición **moderada**, cual es la de Jameson. Desde esta posición, la postmodernidad es una continuación de la modernidad, y nace a partir de desarrollos característicos de la época moderna, muchas veces iniciados en ella. En palabras del propio Jameson:

"... la postmodernidad no es la dominante cultural de un orden social completamente nuevo (que, con el nombre de 'sociedad postindustrial', ha circulado como un rumor en los medios de comunicación), sino sólo el reflejo y la parte concomitante de una modificación sistemática más del propio capitalismo" (1996: 12).

Es curioso comprobar en qué medida pueden diferir los puntos de vista de los teóricos postmodernos en unas cuestiones y otras. Baudrillard desecha la modernidad por completo; Jameson tiene todavía un pie plantado en ella, y así, mientras el francés estudia los simulacros y pone en duda la realidad efectiva que pueda haber detrás de ellos (sea, retomando el ejemplo, la guerra del Golfo), Jameson afirma que:

"Es aquí donde debo recordarle al lector una obviedad: que esta cultura postmoderna global – aunque estadounidense – es la expresión interna y superestructural de toda una nueva oleada de dominio militar y económico de Estados Unidos en el mundo. En este sentido, como a lo largo de la historia de las clases, la otra cara de la cultura es la sangre, la tortura, la muerte y el terror" (1996: 27).

Es, desde luego, la lectura que cabe esperar de un autor marxista coherente, que no puede dejar de señalar las relaciones entre "materialismo" e ideología. Se esté más o menos de acuerdo con su interpretación, lo cierto es que pone de manifiesto cuán oportuno podría ser un examen de la cultura postmoderna desde la perspectiva de la sociología del conocimiento.

c) Y una última posición, para la cual modernidad y postmodernidad no son épocas cronológicamente excluyentes, sino perspectivas **complementarias** en diálogo permanente. Aquí encontramos a Lyotard.

Por lo que a nuestro estudio se refiere, este batiburrillo de ideas nunca del todo coherente, de polémicas intelectuales y de creencias a menudo discrepantes y no se sabe cuán fervientes, es una cosmovisión que, como en teoría cualquier otra, puede ser expresada en el registro emocional del humor. Ahora bien: ¿habrá algo de característico, de específico y único en ese humor? Buscaremos el humor en las ideas de los teóricos postmodernos y las ideas de los teóricos postmodernos en el humor. Esto, evidentemente, no tiene por qué implicar que haya una única forma de humor ni que el humor sea el único registro válido para la expresión del credo postmoderno. Ni mucho menos, que el postmoderno sea el único credo digno de tener en cuenta en el mundo actual.

Es innegable, no obstante, que la misma proliferación de críticas atestigua la relevancia y el, por así llamarlo, éxito del pensamiento postmoderno. Se trata de una visión que es preciso tener en cuenta, incluso aunque se la considere incorrecta y en decadencia, de forma parecida, aunque salvando las descomunales distancias, a lo que nos decía Ortega sobre la fe religiosa en el siglo XV: el hecho de que estuviese en decadencia no le restaba importancia. De hecho, su decadencia era un proceso de vital gravedad y tuvo profundas consecuencias dado que aquella fe en declive había estructurado toda una civilización.

Mucho habría que forzar los términos para poder escribir lo mismo de la cosmovisión postmoderna pero, se encuentre o no en decadencia, es un componente de la cultura occidental que no se puede olvidar con la facilidad con que quizá desearían algunos de sus críticos. Se podría objetar que estamos dando una importancia excesiva a una corriente de pensamiento de alcance muy puntual; pero si en algo hay cierto acuerdo es en que la teoría postmoderna expresa (sería muy arriesgado decir "sistematiza") ideas e intuiciones extendidas mucho más allá de sus límites, y localizables en recipientes tan remotos como Nietzsche y la Mary Shelley de *Frankenstein o el moderno Prometeo* (Lyon, 1996). Empleando criterios laxos (y, todo sea dicho, escasamente científicos) se podría trazar una historia del pensamiento postmoderno tan larga como la de la humanidad. En cualquier caso, no se puede negar que dicho pensamiento actualiza viejos debates que han acompañado el filosofar desde casi siempre. Los postmodernos representan la vertiente más escéptica y autodestructora de la tradición occidental. La pregunta es: ¿cuál sería el humor propio de dicha vertiente?

La fe postmoderna, viva o inerte, tiene una particularidad adicional que complica aún más las cosas: es una fe de segundo grado, es fe en la ausencia de fe. De acuerdo con la célebre ley de Thomas, no nos preocupa ahora cuán acertada sea esa fe, sino el hecho de que se tenga y, por tanto, produzca unas consecuencias sociales independientes a la proporción de verdad que quepa en su interior. ¿Creer que no se cree es lo mismo que no creer? La cuestión que se plantea ahora, obviamente, es la de la reflexividad del pensamiento postmoderno. Pero antes de abordarla interesa examinar brevemente los puntos de contacto de la corriente con la sociología del conocimiento.

2.2. Postmodernidad y sociología del conocimiento

La teoría postmoderna puede ponerse en relación con la sociología del conocimiento desde dos enfoques diferentes y muy obvios: por una parte, examinando las aportaciones que puedan haberse hecho desde el postmodernismo a la sociología del conocimiento como disciplina y corpus teórico, y por otra, analizando la propia teoría postmoderna desde una perspectiva de sociología del conocimiento, siguiendo, por ejemplo, la metodología de Mannheim (1976 [1936]) para la caracterización y análisis de perspectivas.

2. 2. 1. Aportaciones de la teoría postmoderna a la sociología del conocimiento

Si en algún sentido han continuado los autores postmodernos la labor de autores como Mannheim es en una radicalización del **relativismo** implícito a buena parte de los supuestos teóricos de la especialidad y que, como es conocido, el mismo Mannheim quiso contrarrestar señalando algunas áreas del saber como libres de determinación social y aventurando la existencia de un grupo social, la élite intelectual académica, carente de intereses de clase y por tanto mejor capacitado que el resto para la observación desapasionada de la realidad en ausencia de deformaciones ideológicas (tales eran, a su entender, las posibles garantías estructurales de un conocimiento válido, si no universalmente cuando menos en el sentido más amplio posible dentro de unas circunstancias sociohistóricas).

El antropólogo Gellner consagró un libro (1994) a la discusión de la teoría postmoderna como última encarnación de un relativismo ético y sobre todo epistemológico. Los autores postmodernos (y en particular, dada la especialidad del propio Gellner, los antropólogos postmodernos) claudican de su labor científica ante la diversidad cultural de las sociedades y enfocan su campo de estudio desde una perspectiva distorsionada: otorgan idéntico valor epistemológico a todos los puntos de vista y así relativizan la ciencia como un discurso más, como otra opinión parcial. La realidad, observa Gellner, es del todo opuesta a semejante concepto: en efecto, no es que no podamos alcanzar un conocimiento científico objetivo, sino que en efecto contamos con dicho conocimiento y las herramientas para producirlo, y los resultados que estas arrojan no son necesariamente respetuosos con nuestros prejuicios culturales. En palabras de Gellner:

> "El mundo en que vivimos se define, sobre todo, por la existencia de un sistema de conocimiento de la naturaleza único, inestable y poderoso y por su relación corrosiva y carente de armonía con otros conjuntos de ideas ("culturas") de conformidad con los cuales viven los hombres. *Éste* es nuestro problema. La ola simétrica inventada, falsa y postiza, es el colmo del provincialismo, e imposibilita el pensamiento genuino" (Op. Cit.: 80).

El pensamiento postmoderno participaría, para Gellner, en el último episodio de una larga controversia entre relativismo y racionalismo ilustrado. La misma encrucijada en que se encuentra desde antiguo la sociología del conocimiento. Por tanto, en opinión de Gellner no se trata tanto de rebatir el ideario postmoderno, pese a todos sus mecanismos dialécticos de defensa, sino de refutar definitivamente la corriente de fondo que lo nutre. Esa es la razón que justifica, o así lo afirma el autor, los esfuerzos invertidos en descalificar una escuela de pensamiento que se desacredita por sí sola y a la que el tiempo ha de poner en su lugar en breve:

> "El hecho de que el relativismo conduzca a una investigación poco sistemática, a una prosa desastrosa, a una oscuridad muy pretenciosa, y que en cualquier caso constituya un fenómeno sumamente efímero, condenado al olvido tan pronto lleguen los nuevos caprichos, no es todo lo que hay que decir. Lo que es mucho más importante es especificar por qué, simplemente, *ningún relativismo puede funcionar*" (Op. Cit.: 66).

Debe recordarse, así mismo, que uno de los textos seminales del pensamiento postmoderno, *La condición postmoderna* de Lyotard (1987), es un "informe sobre el estado del conocimiento" que define la postmodernidad precisamente por dicho estado. En ese sentido, la teoría postmoderna plantea un **desafío a la sociología del conocimiento**: si el análisis de Lyotard es acertado, ¿qué factores sociales han contribuido, de forma directa o indirecta, a la configuración de tal panorama epistemológico? La explicación que se desprende con más frecuencia de los propios escritos postmodernos es, hasta cierto punto, idealista, ingenuamente comteana incluso: el conocimiento ilustrado moderno se ha colapsado por sus propias contradicciones, se ha venido abajo siguiendo su propia dinámica, dando lugar a un cuarto estadio que sucede a religión, metafísica y positivismo, e iguala y confunde unas formas de saber con otras. La historia avanza a remolque de la cultura, y la evolución de las sociedades se explica por el desarrollo de las herramientas de conocimiento. Paradójicamente, se podría desprender de dichos planteamientos una autonomía de la cultura y el conocimiento contradictorios con el relativismo que suponemos inherente al pensamiento postmoderno: si se desarrolla siguiendo su propia lógica interna, ¿no implica eso que en efecto no está condicionado por factores externos? Por supuesto, la visión postmoderna es otra: ese cuarto estadio relativista se alcanza cuando se pone de manifiesto que todo conocimiento es contingente, que todo saber depende de unas circunstancias sociohistóricas, sin que pueda identificarse un factor universal que explique y unifique la diversidad inabarcable y, al mismo tiempo, sirva de variable de control en la deliberación de los propios análisis. Ese paradójico idealismo postmoderno no es, de hecho, sino otro aspecto de la contradicción

fundamental que señalan siempre quienes se resisten a asumir el relativismo: si todo conocimiento es relativo, la propia relatividad también lo es. La única forma de asegurar una mínima validez para la perspectiva que postula la relatividad de todo conocimiento exige, irónicamente, una aceptación implícita de la autonomía de la perspectiva en cuestión.

Ha habido, no obstante, propuestas de explicación. Ya hizo aparición, unas páginas más atrás, el nombre de Jameson (1996), quien aventuró un análisis del pensamiento postmoderno desde planteamientos marxistas. De nuevo, no es casual: es archisabido el peso que tuvo la concepción marxista de la ideología en el desarrollo teórico de la sociología del conocimiento (véase, por ejemplo, González García, 1979). A juicio de Jameson, el pensamiento postmoderno es una construcción superestructural que camufla y justifica una nueva fase en el proceso de dominio económico y militar del mundo por parte de Estados Unidos, la gran potencia capitalista. Se trataría, pues, de la ideología propia de la sociedad de consumo, de la filosofía ad hoc que da carta de naturaleza a los postreros desarrollos del capitalismo.

También cabe la posibilidad de contemplar el pensamiento postmoderno desde una perspectiva cercana a la sociología de los intelectuales. Es lo que hace Gellner (1994), con espíritu decididamente beligerante y partidista, en el libro citado unas líneas atrás: se trata, en definitiva, de examinar en qué medida la forma y contenido del trabajo intelectual responden a una estrategia de maximización de resultados en el marco de unas reglas de juego. La ciencia, por su propia naturaleza, precisa de crítica y revisión constantes; las réplicas y contrarréplicas forman parte, inevitablemente, de la labor académica. La búsqueda de una posición *absolutamente* inatacable conduce, recuérdese la paradoja, a planteamientos *relativistas* que necesariamente implican una única validez *absoluta*: la del relativismo que se postula. La escritura aforística, la lógica intuitiva o el dogmatismo estilístico son armas pragmáticamente eficaces cuando se trata de apuntalar la propia posición contra las críticas. Funciona como una actualización autorreflexiva de una vieja argucia, la imputación ideológica: si antaño de expulsaba al contrario del campo de batalla invalidando su posición por hipotéticas servidumbres sociohistóricas (generalmente relacionadas con la clase social o la defensa del status quo), ahora se admite la deformación ideológica en la propia posición, al igual que en el resto de posiciones existentes, independientemente de que rivalicen o no con la propia, pero se salva del derribo una única certeza: la de la relatividad de todo conocimiento. Y así, en un mundo de incertidumbre donde nadie tiene razón del todo, se las apaña uno para tenerla.

Según Gellner, el postmodernismo vendría a ser una especie de mecanismo de defensa intelectual, una reacción desproporcionada y pendular que, en el fondo, no busca sino reestablecer la seguridad de la ideología perdida adhiriéndose a otra que se impulsa en la ola que destruyó a la precedente:

> “El absolutista provinciano, al descubrir que su cultura es simplemente *una* cultura, entre otras, y no un mero reflejo natural y evidente de la naturaleza de las cosas, se embriaga con la idea de la pluralidad de

visiones. Al sentirse en cierto modo culpable por ser más rico y más poderoso que los demás, asocia su igualitarismo "hermenéutico" cultural, benigno y bien intencionado, al rechazo de la dominación tanto lógica como política. Pero al hacerlo repite de hecho su etnocentrismo anterior de forma nueva y extraña" (Gellner, 1994: 79 – 80).

Por último, se pueden considerar las aportaciones específicas de los autores postmodernos al análisis de ideologías, saberes y sistemas de pensamiento. Destaca entre ellas la **arqueología del saber** foucaultiana, concebida como reverso explícito de una disciplina clásica, la historia de las ideas (también, anecdóticamente, a la contra de una corriente, el estructuralismo, que desea superar). La historia de las ideas se postula del mismo modo como referente para la sociología del conocimiento, y en una posición en cierta medida secante a ambas se sitúa la propuesta de Foucault.

Un primer paso en la construcción del nuevo andamiaje teórico, que encontrará eco entusiasta en otros textos postmodernos, pasa por la disolución del autor, una figura de nulo interés para el análisis arqueológico. Dialogando consigo mismo, valiéndose de un recurso estilístico de extremada ironía y notable humor circunspecto, Foucault responde así a sus propios reproches:

> "Más que sus objeciones de hace un momento, confieso que esa pregunta me causa perplejidad. No es que me sorprenda en absoluto; pero me hubiera gustado, durante algún tiempo aún, mantenerla en suspenso. Y es que, de momento, y sin que pueda todavía prever un término, mi discurso, lejos de determinar el lugar de donde habla, esquiva el suelo en el que debería apoyarse. Es un discurso sobre unos discursos; pero no pretende encontrar en ellos una ley oculta, un origen recubierto que sólo habría que liberar; no pretende tampoco establecer por sí mismo y a partir de sí mismo la teoría general de la cual esos discursos serían los modelos concretos. Se trata de desplegar una dispersión que no se puede jamás reducir a un sistema único de diferencias, un desparramamiento que no responde a unos ejes absolutos de referencia; se trata de operar **un descentramiento que no deja privilegio a ningún centro**" (Foucault, 1970: 345).

Más allá de lo cómico de la réplica (le causa perplejidad su propia pregunta, aunque no sorpresa; no obstante, hubiera querido diferir algún tiempo más su formulación), esa esquizofrenia literaria, esa personalidad múltiple del autor tienen sentido cuando uno escribe, como afirma Foucault, para perder el rostro. Su escritura es un ejemplo práctico del descentramiento que niega los privilegios de centro alguno: busca la dispersión, el desparramamiento (¿vendría mejor al caso la voz "desparrame"?). Su discurso "esquiva el suelo donde debería apoyarse". No ha lugar al clásico reproche que se alza contra el relativismo (se ha repetido ya más veces de la cuenta), porque Foucault persigue deliberadamente esa ambigüedad deslocalizada; quiere ser, como reza el poema de Chesterton que abría este capítulo, el viento errante que besa todas las cosas sin que le puedan devolver el beso. Algo así como el atributo divino de la ubicuidad, carente de emplazamiento que pueda ser objeto de ataques.

Entre los numerosos puntos de desacuerdo que distinguen la arqueología del saber de la clásica (vale decir moderna) historia de las ideas, Foucault destaca los cuatro siguientes:

> 1) "La arqueología pretende definir no los pensamientos, las representaciones, las imágenes, los temas, las obsesiones que se ocultan o se manifiestan en los discursos, sino esos mismos discursos, esos discursos en tanto que prácticas que obedecen a unas reglas (…). No es una disciplina interpretativa: no busca "otro discurso" más escondido. Se niega a ser "alegórica"" (Foucault, 1970: 233 – 234). En otras palabras, la arqueología del saber no intenta desvelar lo que "realmente querían decir" los discursos que analiza; ello implicaría que tampoco sirve como instrumento para forzar al objeto de estudio significados convenientes para un proyecto de reconstrucción de la historia diseñado por el investigador. La arqueología no nos sirve para leer nuestro presente en el pasado ni para conferirle una forma acorde a nuestros intereses.
>
> 2) "La arqueología no trata de volver a encontrar la transición continua e insensible que une, en suave declive, los discursos con aquello que los precede, los rodea o los sigue (…). Su problema es, por el contrario, definir los discursos en su especificidad; mostrar en qué el juego de reglas que ponen en obra es irreductible a cualquier otro; seguirlos a lo largo de sus aristas exteriores y para subrayarlos mejor (…); no es una "doxología", sino un análisis diferencial de las modalidades de discurso" (Foucault, 1970: 234). Es decir, no se trata de forzar coherencias y continuidades donde encontramos realidades fragmentarias y contradictorias. La arqueología no es una herramienta para imponer el orden y la uniformidad sino, muy al contrario, para dibujar con mayor nitidez los filos cortantes de discursos heterogéneos. El análisis comparativo precisa tanto de semejanzas como de diferencias, y sólo cuando estas se ponen de relieve puede describirse con fidelidad lo característico de cada discurso. Como explica en otro punto del libro: "De una manera paradójica, definir un conjunto de enunciados en lo que hay en él de individual consistiría en describir la dispersión de esos objetos, captar todos los intersicios que los separan, medir las distancias que reinan entre ellos; en otros términos: formular su ley de repartición" (Foucault, 1970: 53 – 54). Las formas se perciben sobre un fondo (el que se vislumbra en los "intersicios" que separan los objetos), las figuras son diferencias que resalta sobre homogeneidad inconcreta, sobre ruido difuso, sobre vacío borroso. La arqueología del saber demarca el punto de contacto entre el monumento (que no documento) enterrado y la tierra que lo sepulta, sin buscar para dicho monumento una funcionalidad más allá de sí mismo (pues justamente en tal caso haría de él documento y no se distinguiría de la historia de las ideas al uso). Ya en las primeras páginas del libro Foucault adelanta los inconvenientes que acarrea la noción de documento: "El documento no es, pues, ya para la historia esa materia inerte a través de la cual trata ésta de reconstruir lo que los hombres han hecho o dicho, lo que ha

pasado y de lo cual sólo resta el surco: trata de definir en el propio tejido documental unidades, conjuntos, series, relaciones" (Foucault, 1970: 10).

3) "La arqueología no se halla ordenada a la figura soberana de la obra: no trata de captar el momento en que ésta se ha desprendido del horizonte anónimo (…). No es ni psicología, ni sociología, ni más generalmente antropología de la creación (…). Define unos tipos y unas reglas de prácticas discursivas que atraviesan unas obras individuales, que a veces las gobiernan por entero y las dominan sin que se les escape nada; pero que a veces también sólo rigen una parte" (Foucault, 1970: 234 – 235). Como vemos, rechaza explícitamente las categorías esenciales con que funcionaba la historia de las ideas, al cabo rama especializada en la ensayística de la historia de la literatura y aquejada de idéntica patología de culto al héroe (los héroes literatos, Johnson, Rousseau y Burns, conviven entre relámpagos con los héroes poetas de Carlyle: Dante y Shakespeare; no olvidemos tampoco al héroe divinidad, Odín, al héroe profeta, Mahoma, a los héroes sacerdotes, Lutero y Knox, y a los héroes reyes, Cromwell y Napoleón). El Foucault activista será, como Sartre, objeto de mitificación (Eribon, 1992); pero ese no es el Foucault que escribe *La arqueología del saber* y, en cualquier caso, ya se ha vacunado contra cualquier argumento ad hominem circunstancial. El autor es irrelevante y las contradicciones en los discursos, algo que se debe atesorar. No tiene importancia que, posteriormente, disequemos el discurso foucaultiano con el instrumental de la historia de las ideas, que construyamos, para rendida adoración acrítica, un Foucault coherente o que inventemos, con objeto de criticarle, una voluntad perversa unificadora tras sus incoherencias. En todo caso, semejante empeño sólo consigue darle la razón.

4) Y por último: "… la arqueología no trata de restituir lo que ha podido ser pensado, querido, encarado, experimentado, deseado por los hombres en el instante mismo en que proferían el discurso (…). No es nada más y ninguna otra cosa que una reescritura, es decir en la forma mantenida de la exterioridad, una transformación pautada de lo que ha sido y ha escrito. No es la vuelta al secreto mismo del origen, es la descripción sistemática de un discurso – objeto" (Foucault, 1970: 235). Insiste, pues, en su negativa a conferir un sentido ad hoc a los objetos que va desenterrando en el curso de la investigación. Se plantea en dicho propósito, una vez más, el problema de la perspectiva (cuya solución, ya lo hemos visto, reside en el rostro cambiante del investigador que escribe para perder sus rasgos, en la erradicación de todo centro). El arqueólogo del saber no es un intérprete ni un debelador, sino que reescribe y describe los monumentos que halla.

¿Cuáles son las consecuencias epistemológicas que se desprenden del método foucaultiano? Por lo pronto, podemos despedirnos de ese quimérico punto de vista objetivo y libre de deformaciones ideológicas con que sueña la ciencia (y en particular la sociología del conocimiento mannheimiana) desde

antes que existiera dicho concepto. Ni el mayor de los rigores metodológicos puede ahuyentar la sombra de la ideología:

> "Corrigiéndose, rectificando sus errores, ciñendo sus formalizaciones, no por ello un discurso desenlaza forzosamente su relación con la ideología. El papel de ésta no disminuye a medida que crece el rigor y se disipa la falsedad" (Foucault, 1970: 313).

La ideología no está necesariamente relacionada con el error y la falsedad: tan ideológico puede ser un discurso científicamente impecable como los dogmas impuestos por ley del tristemente recordado Trofin Lysenko. De ello se desprenden dos consecuencias: por un lado, la igualación, en lo ideológico, de todo género de discurso; es decir, el tan traído y llevado relativismo que equipara lo que teóricamente no debería ser equiparable. Pero por otro, si verdad y falsedad son valores ajenos a la impregnación ideológica de un discurso, a efectos de la actividad científica la noción de ideología deviene irrelevante.

La unidad esencial de análisis de la arqueología del saber, su átomo indivisible, es el enunciado, un concepto con cuya formulación quiere apartarse expresamente del estructuralismo que predominaba entonces en la vida académica francesa:

> "El enunciado no es, pues, una estructura (es decir un conjunto de relaciones entre elementos variables, que autorice así un número quizá infinito de modelos concretos); es una función de existencia que pertenece en propiedad a los signos (…). No hay que asombrarse si no se han podido encontrar para el enunciado criterios estructurales de unidad; porque no es en sí mismo una unidad, sino una función que cruza un dominio de estructuras y de unidades posibles y que las hace aparecer, con contenidos concretos, en el tiempo y en el espacio" (Foucault, 1970: 145).

Lo define, pues, como una realidad "trans-estructural", que sobrepasa su dominio y en un momento dado lo define (hace aparecer unidades y estructuras, "con contenidos concretos", en unas circunstancias temporales y geográficas específicas). La arqueología del saber se presenta como salto teórico y conceptual, superador de las categorías de antaño, en absoluto exento de peligros. Muy al contrario, en ese carácter "rompedor", innovador, se apoya lo que podríamos llamar "propaganda académica" de Foucault. En definitiva, podemos leer su libro, al margen de cualquier consideración de honestidad intelectual, como un panfleto de promoción del nuevo método y, con él, de su autor, que ha de convencer a su público de la conveniencia de adquirir el producto valiéndose tanto de argumentos racionales y científicos como de valores estéticos y estilísticos. Valga de muestra elocuente el siguiente párrafo:

> "Doy por sentado que se ha aceptado el riesgo (…); que se ha cesado de tomar como principio de unidad las leyes de construcción del discurso (con la organización formal que resulta), o la situación del sujeto parlante (con el contexto y el núcleo psicológico que la caracterizan); que ya no

> se refiere el discurso al suelo primero de una experiencia ni a la instancia *a priori* de un conocimiento, sino que se le interroga a él mismo sobre las reglas de su formación" (Foucault, 1970: 131).

Foucault apela a algunos valores fundamentales del ethos académico, haciendo explícito el "riesgo" asociado al nuevo método que, por deducción lógica, caracteriza como "valientes" a quienes lo asumen. Es el fondo de argumentación ad hominem que, de forma variablemente manifiesta, parece subyacer a casi toda discusión: una postura no se acepta o se rechaza únicamente por sus valores objetivos, sino por la caracterización paralela que hace de quienes se adhieren o la niegan. La arqueología del saber va más allá del empirismo sociologista ("el suelo primero de una experiencia") y del idealismo filosófico ("la instancia a priori de conocimiento"). No es psicología, sociología, ni nada que se les parezca: es algo nuevo y arriesgado que interroga al propio discurso, sin introducir elementos que le son ajenos, sobre el conjunto de reglas a partir de las cuales se ha conformado. La arqueología del saber es el método, en resumen, de los intelectuales innovadores y arriesgados, dispuestos a dejar atrás las viejas disciplinas académicas cuando estas se revelan demasiado estrechas para abarcar debidamente el objeto de estudio.

Aporta, evidentemente, cautelas y recomendaciones metodológicas que pueden suscribir y abrazar sin demasiados remilgos quienes trabajan dentro de las tradiciones de la historia de las ideas y la sociología del conocimiento. Así, por ejemplo, la siguiente crítica:

> "Al discurso que analiza, la historia de las ideas le concede de ordinario un crédito de coherencia. ¿Comprueba, acaso, una irregularidad en el empleo de las palabras, varias proposiciones incompatibles, un juego de significaciones que no se ajustan unas a otras, o unos conceptos que no pueden sistematizarse juntos? Entonces, procura encontrar, a un nivel más o menos profundo, un principio de cohesión que organiza el discurso y le restituye una unidad oculta" (Foucault, 1970: 250).

Este escollo lo salva la arqueología del saber buscando cuidadosamente la contradicción, la ruptura, la incoherencia que conduce a la implosión de lo artificialmente homogéneo y a esa deseada destrucción de cualquier centro ordenador:

> "Para el análisis arqueológico, las contradicciones no son ni apariencias que hay que superar, ni principios secretos que sería preciso despejar. Son objetos que hay que describir por sí mismos, sin buscar desde qué punto de vista pueden disiparse o a qué nivel se radicalizan, y de efectos pasan a ser causas" (Foucault, 1970: 254).

Y si en sociología contamos con herramientas como los tipos ideales y demás utillaje heurístico para aproximarnos a la realidad forzando coherencias y unidades donde existían contradicciones y fragmentación, finalmente no hay por qué renunciar a ello: como es hábito, el collage teórico permite hacer uso de cuanto nos resulta provechoso de los planteamientos del Foucault

arqueólogo sin que eso implique abrazar la totalidad de su propuesta de entonces (véase, sin ir más lejos, Ritzer, 1997). Refinamos el análisis, extremamos las precauciones, sintetizamos en teorías integradoras posiciones antagónicas. Después de todo, los tipos ideales se conciben explícitamente como construcciones científicas sin efectiva realidad empírica. Arqueología y deconstrucción (Derrida, 1989) aparecen como revoluciones teóricas que con el tiempo son asimiladas por la comunidad académica: a fecha de hoy, forman parte del acervo de las ciencias sociales y se encuentran a disposición de la sociología del conocimiento. Posteriormente Foucault introduciría el poder en la ecuación (valga como ejemplo Foucault, 1992) y pasaría de la arqueología a la genealogía de asumida inspiración nietzscheana. *La genealogía de la moral* del alemán es una indagación, en términos casi míticos, sobre los orígenes del discurso ético judeocristiano, concebido como forma de dominación de los débiles (la casta sacerdotal) sobre los fuertes (la bestia rubia domesticada). MacIntyre (1990), a su vez, examinaría dicha corriente en el contexto de su tipología de escuelas de reflexión moral (tradicional, enciclopédica y genealógica), caracterizando ésta última como degeneración de la anterior, incapaz de mantenerse a la altura de sus propias exigencias metodológicas: la imposibilidad de dar una fundamentación racional a la moral de los ancestros condujo a los ilustrados enciclopedistas a la etnografía minuciosa y de ella al relativismo. Sea como fuere, al hablar de poder y discursos entran en contacto los enunciados con la estructura social; formulándolo en términos marxistas, la superestructura ideológica con la estructura y en un momento dado la propia infraestructura económica. Queda atrás la "pureza" de la arqueología, que se niega a leer en el discurso nada que se encuentre más allá del mismo.

Pese a los anhelos de Foucault, que quiso plantear una solución poética al problema de la perspectiva del analista de perspectivas, no nos deshacemos en la escritura, al cabo, de nuestra cara.

2. 2. 2. La teoría postmoderna vista desde el prisma de la sociología del conocimiento

¿Se podría analizar el pensamiento postmoderno como "perspectiva" en un sentido mannheimiano? En cierto sentido, ya lo estoy haciendo al sintetizar una suerte de tipo ideal a partir de la dispersión de los textos que hipotéticamente podrían adscribirse a ella. No es, en puridad, una labor arqueológica, dado que intenta imponer una cierta coherencia a un objeto deliberadamente incoherente con objeto de hacerlo manejable a efectos académicos.

El análisis a la manera de Mannheim comenzaría por un examen conceptual de la perspectiva, detallando los siguientes puntos: 1) conceptos más frecuentes y su significado; 2) "contraconcepto" (es decir, la elaboración de conceptos por oposición a los postulados por otra perspectiva contra la cual se teoriza) y 3) la ausencia de determinados conceptos. Todo esto, por lo que al pensamiento postmoderno se refiere, a aparecido ya en epígrafes anteriores de este mismo capítulo: se trata de una perspectiva que emerge y se caracteriza por oposición, lo cual condiciona decisivamente su aparato conceptual. Así, la definición de nociones como la de "gran relato", que sirve

para equiparar la perspectiva “moderna” y “científica” con todas las que precedieron, y también para proclamar su fin. Conceptos como “objetividad”, “ciencia”, “realidad”, “razón”, etc, son redefinidos en una empresa, por emplear términos nietzscheanos, de “transvaloración”; la “objetividad”, por ejemplo, deja de ser un valor positivo que asegura la adecuación del conocimiento a la realidad (¿qué realidad?, preguntará el postmoderno) y por tanto su validez universal, y se convierte en una herramienta ideológica de imposición y dominio que silencia otras visiones igualmente válidas.

Sería preciso continuar observando la *estructura del sistema de categorías*, que de nuevo se presenta esquiva y huidiza, y precisamente de tal forma puede caracterizarse. Pues resulta ser un sistema voluble, laxo, superlativamente maleable, donde las conexiones se producen antes por criterios estéticos que analíticos. Los conceptos pueden ser reformulados indefinidamente, y la posición relativa de los unos con respecto a los otros modificada a voluntad en cada nueva reelaboración; la incoherencia y la fragmentación son valores positivos y dignos de aplauso. La estructura del sistema ha de ser, por tanto, una nebulosa que admite múltiples combinaciones.

En cuanto al *modelo de pensamiento* que sirve de referente a la perspectiva postmoderna, se puede señalar fundamentalmente la literatura, el ensayo experimental, la aforística, la dogmática profética. Es inevitable recordar en este punto a Nietzsche y particularmente el *Zaratustra*, compendio por excelencia de todos esos rasgos e influencia confesa para buena parte de los teóricos postmodernos. Como ocurre con Nietzsche desde *El nacimiento de la tragedia* (es decir, desde su primer libro, motivo de escándalo y de temprano desencuentro con el hasta entonces encandilado maestro Ritschl), la estética es parte consustancial de la propuesta, tanto en la forma como en el fondo.

Por lo que se refiere al *nivel de abstracción*, la perspectiva postmoderna salta entre dos polos opuestos sin recalar excesivamente en regiones intermedias: por un lado articula grandes conceptos omniabarcantes (característicamente, el de “metarrelato” o “gran relato”) de un elevado grado de abstracción, que pueden aplicarse a objetos muy heterogéneos independientemente de sus particularidades propias, y por otro insiste en la importancia vital de lo específico e inabstraíble de cada realidad “local”, sociohistóricamente demarcada. Cabe argumentar que ese énfasis en el detalle particularista implica, en el fondo, una abstracción igualadora de todo lo existente (lo cual, considerando cuanto se ha hablado hasta ahora de relativismo, probablemente no suena a nuevo), adecuada para una teoría que construye nociones nebulosas y flexibles para dar cuenta tanto de su entorno como de las teorías rivales contra las cuales se ha elaborado. Termina siendo, pues, una abstracción relativista que a su vez conlleva unas implicaciones en cuanto a la acción posible en un mundo dibujado en tales términos. De aquí parten análisis como el de Jameson (1996), quien, ya se reseñó antes, interpreta la teoría postmoderna en términos neomarxistas caracterizándola como aparato ideológico (y por tanto, conservador) del orden capitalista tardío.

La *ontología* implícita a la perspectiva postmoderna supone, y no debe sorprender a estas alturas, una fragmentación de lo real en una infinidad de realidades. No hay un centro unificador, no existe la perspectiva privilegiada que pueda jerarquizar el resto de puntos de vista y emitir juicios universales y absolutos sobre el ser. Tan válida es una metafísica como cualquier otra. Seguimos hablando, en definitiva, de un relativismo que termina comunicándose, en definitiva, con otro de los grandes fantasmas vitriólicos de la filosofía: el solipsismo. ¿Es posible la comunicación entre distintas realidades? ¿Está cada quien encerrado fatalmente dentro de los límites de su cultura, de su realidad intraducible? Por ahí continúa la pendiente que acaba conduciendo al solipsismo; y una vez más, al escribir para perder el rostro, encontramos que hemos perdido prácticamente todo, salvo el rostro.

Y por fin, ¿a quién ha de *imputarse* esta perspectiva? ¿De qué grupo social son portavoces los teóricos postmodernos?

Obsérvese cómo describe J. Robert Oppenheimer, máximo responsable de las investigaciones que llevaron a la bomba atómica (y a su uso en Hiroshima y Nagasaki), el influjo cíclico de la tentación solipsista:

> "Cualesquiera que sean sus trabajos y aun su campo de estudio, el científico puede advertir que su investigación de la verdad tiene como base la comunicación con personas extrañas, un acuerdo sobre los resultados de la observación y de la experiencia y la adopción de una lengua común para hablar de instrumentos, aparatos, objetos y procedimientos que emplean él y los otros. Puede darse cuenta de que casi todo lo que sabe lo ha aprendido de los libros, los actos y las palabras de otros hombres. Si tiene presente todo esto y si reflexiona sobre ello, acaso vacile en pensar que únicamente sea real su conciencia y que todo el resto sólo sea ilusión. Pero esta opinión tampoco puede ser conjurada por la lógica; de tiempo en tiempo puede ella dominar su espíritu" (Oppenheimer, 1957: 12).

Esto lo escribe después de señalar cómo los descubrimientos de científicos como Newton o Einstein dieron lugar a cosmovisiones que ellos no suscribían en absoluto. En el caso de Einstein, apunta que la teoría de la relatividad no pretendía en absoluto dar carta de naturaleza al relativismo sino, muy al contrario, dar cuenta con toda la precisión posible de fenómenos que no cabían dentro de los parámetros explicativos que se manejaban hasta entonces. Einstein trabajaba, por tanto, a favor de la *objetividad* científica. Sin embargo, la popularización de sus hallazgos desencadenó visiones reduccionistas que los conducían en dirección opuesta.

Oppenheimer se pregunta por las relaciones entre los hallazgos de la ciencia y lo que llama "entendimiento común": de qué modo se comunica el conocimiento científico al grueso de la población. Se suele señalar la bomba atómica, junto al nazismo y los campos de exterminio, como uno de los grandes demonios del siglo XX: son los puntos críticos donde la razón occidental muestra su rostro más nocivo, donde el proyecto ilustrado descubre su reverso suicida. No es casual que justamente Oppenheimer se ocupe de

tales interrogantes, y que admita la atracción irreprochablemente lógica de un solipsismo que, llevado a sus últimas consecuencias, la ciencia no puede confirmar ni refutar.

¿Qué tiene todo esto que ver con la perspectiva postmoderna y su imputación a este o aquel grupo social? Sin necesidad de llegar a los extremos en que incurren, probablemente con toda la razón, Eagleton (1997) o Sokal y Bricmont (2002), recuérdese en qué medida los teóricos postmodernos (como tantos otros representantes de corrientes intelectuales en boga en un momento dado) hacen uso discutible de la jerga científica (a juicio de los mentados Sokal y Bricmont, con objeto de lograr una ininteligibilidad apabullante). Al margen de posibles intenciones perversas, queda patente que la teoría postmoderna parte de (y circula en) un colectivo relativamente ilustrado, que si bien no domina por completo todas las disciplinas y saberes a los que alude, tiene unas ciertas nociones de cada uno de ellos.

La realidad, sin embargo, se va revelando cada vez más compleja. Son necesarias dos modalidades de física (la newtoniana y la cuántica), contradictorias entre sí en algunos aspectos clave, para dar cabida a todos los fenómenos físicos. Y en cuanto a las ciencias sociales, y en particular la ética, todavía están buscando fórmulas para dar ordenada cuenta de la diversidad multiforme de lo humano.

La teoría postmoderna representa una solución tentadora a todos esos problemas. En un contexto académico, donde debe producirse un trabajo sólido expuesto a la crítica profesional, los planteamientos postmodernos permiten apuntalar el propio discurso en una buena posición estratégica: quizá la perspectiva que uno plantea sea parcial e incompleta, pero es que todas lo son; puede que la teoría que uno defiende incurra en manifiestas contradicciones, pero así es la realidad, incoherente y fragmentaria. Llegará un momento en que el discurso postmoderno, por sobrecarga, produzca el efecto contrario (Gil Villa, 2001), y dicho estigma perjudique al estudio de aquellos aspectos de la realidad para los que resulta especialmente productivo el enfoque postmoderno; hasta entonces, como tantas otras corrientes intelectuales, proporcionará a los especialistas en ciencias “blandas” un vocabulario, unos temas, unos modelos y unas reglas de juego con las que producir un discurso académico aceptablemente exitoso.

2.3. Reflexividad de la teoría postmoderna

La noción de reflexividad de la ciencia social suele aplicarse, generalmente, cuando determinadas predicciones de alcance bastante concreto se ven confirmadas o refutadas hasta cierto punto por efecto de haber hecho públicas tales predicciones. El ejemplo más común es el de los sondeos electorales, que una vez difundidos tienen una repercusión ulterior en la intención de voto y, así, se desautorizan a sí mismos. El ejemplo contrario es el de la profecía autocumplida. Hay tres tipos de reflexividad (Lamo de Espinosa, 1990: 137):

1) *Alienada*, que sería la que hipotéticamente produce la ingeniería social cuando, a sabiendas del efecto que tiene la publicación de determinadas predicciones, se selecciona la información que va a hacerse pública con la intención de obtener un efecto concreto. Implica, entonces, la ocultación de datos y la manipulación deliberada del objeto de estudio.

2) *Transparente*, propia de la teoría crítica.

3) *Inmediata no consciente*, apuntada por Weber y elaborada por Schutz.

En el caso que nos ocupa, el de la tan notoriamente nebulosa teoría postmoderna, no contamos con predicciones particularmente concretas sobre hechos localizados. El mundo que pintan los postmodernos no es aceptado o rechazado por la población en una suerte de referéndum de opciones identificadas y cuantificables. Y de hecho, ese peculiar retrato del mundo no acaba de estar del todo claro. Ya que hablamos de profecías, contamos con un ejemplo tan elocuente como el del adivino catastrofista por excelencia, Nostradamus, cuya vaguedad aforística y poética es portentosa demostración de cómo una formulación ambigua de las predicciones permite acertar siempre, en tanto haya intérpretes dispuestos a una relectura de los nebulosos enunciados proféticos que se ajuste a los hechos una vez que se han producido.

Si vamos a aplicar la noción de reflexividad a tan vagas predicciones, interesa recordar lo escrito por Lamo de Espinosa cuando afirmaba que

> "*... la predicción* – como la profecía – *no es sino una definición de una situación futura*. Si es posible mostrar que esta definición de una situación futura la afecta, dicho queda que también la conciencia determina el ser social. Y si esto es cierto, entonces la ciencia social no podrá limitarse al estudio de la génesis de las ideas, sino que tendrá que complementarse con el estudio de la *génesis de la sociedad a partir del conocimiento socialmente estructurado que sobre ella se tiene*" (1990: 134-135).

La teoría postmoderna, como predicción, vendría ser una definición no demasiado definida de una situación futura pero también presente. De hecho, cuando menos definida se muestra resulta más exitosa. Y en cuanto al futuro, lo que promete es la revelación gradual de dicha situación presente, de ese punto final de la cultura de occidente.

Así pues, el tipo de reflexividad que podría generar no es tan directa y experimentalmente aislable como la de otras proposiciones científicas más concretas. Volviendo a la monografía de Lamo de Espinosa sobre la sociedad reflexiva, el autor nos recuerda que

> "... el correctivo de la tesis marxiana puede quizá formularse con otra frase, generalmente atribuida a W. I. Thomas, que ha hecho igualmente

fortuna: la definición de la situación es parte de la situación. Expresada en su formulación original, "si los hombres definen las situaciones como reales, éstas son reales en sus consecuencias"". (1990: 133)

En el caso del pensamiento postmoderno, su éxito significaría que esa hipotética muerte de la fe en la razón sería real en sus consecuencias sociales. A efectos del análisis sociológico no importa tanto que la razón haya muerto o no como que la gente se comporte como si así fuera. No creemos en algo si creemos que no creemos (aunque siempre queda la posibilidad de esa fe clandestina que es inversión exacta de la fe inerte orteguiana; una de las grandes ventajas de la modernidad es su capacidad para producir resultados prácticos, empíricos y verificables, de corto y medio alcance, de los cuales los individuos hacen uso independientemente de su mayor o menor fe en tales o cuales postulados básicos).

Pero esto también permite, por supuesto, que una teoría se anule a sí misma, movilizando una reacción conducente a evitar los desarrollos previstos por la teoría. Lamo de Espinosa propone tres ejemplos de grandes tradiciones teóricas fallecidas a consecuencia de su propio éxito: así habría ocurrido, nos dice, con Marx, Freud y Keynes, pues

> "... cabe pensar que el fracaso de los grandes modelos de ciencia social se debe, al menos en parte, a su éxito práctico y (por qué no decirlo) comercial, de tal modo que las consecuencias no intencionadas de la ciencia social, derivadas de su conocimiento, hayan sido superiores y más importantes (al menos pasado cierto tiempo) a las intencionadas" (1990: 137).

No es gratuita esa alusión al éxito práctico y comercial. ¿Puede cifrarse el éxito de una teoría en la intensidad de las reacciones que origina? Al margen de las intenciones de sus representantes, es cierto que no dejan de producirse reacciones más o menos virulentas a los postulados postmodernos, desde Giddens a Eagleton, hasta tal punto que un ensayista español se siente impelido a salpicar su trabajo sobre *La cultura moral postmoderna* de observaciones y advertencias como esta:

> "El usuario de términos como el de postmodernidad debe siempre avisar que lo único que pretende es agilizar la comunicación nombrando brevemente un conjunto de diagnósticos acerca de diferentes aspectos de la modernidad sobre los que hay un grado suficiente de consenso como para justificar ese nombramiento o forma sucinta de expresarse" (Gil Villa, 2001: 48).

O bien:

> "... si en la misma conferencia o escrito se sustituye la palabra postmodernidad por la de alta modernidad o tardomodernidad o simplemente modernidad las reacciones adversas desaparecen y la discusión sobre los contenidos se hace posible" (Gil Villa, 2001: 30).

Esto, que por supuesto puede entenderse como una percepción enteramente subjetiva producto de una experiencia personal más o menos limitada (que no por ello dejaría de ser significativa), implicaría como mínimo dos ideas:

1) El término **postmodernidad** y sus variantes se encuentran desprestigiados en ciertos foros de discusión científica, hasta tal punto que (insistimos, de acuerdo con el parecer del autor) resulta más beneficioso para un intercambio productivo de ideas sustituir dicho envoltorio por otro aun manteniendo sus contenidos. En todo caso, hay una carga valorativa en los términos que produce implicaciones no siempre (más bien, a menudo) no deseadas.

2) Y como conclusión lógica de lo anterior, ha de entenderse que, por desprestigiado que se encuentre el término, no ocurre lo mismo con sus contenidos. Es decir, las ideas en sí, esa definición de la situación un tanto difusa, sigue considerándose digna de discusión por mucho que la rúbrica que la resume se tenga ya por superada, saturada o excesivamente manida. Se puede hablar, pues, de postmodernidad siempre que no se mencione su nombre, como una suerte de tabú científico.

Así pues, las protestas que aparecen de cuando en cuando en el estimable ensayo de Gil Villa son, suponemos, síntoma de la consideración que se da a la predicción postmoderna en un ámbito científico académico, que es donde se encuadra el trabajo y presumiblemente la experiencia intelectual de su autor. Se confirmasen o no las percepciones de Gil Villa (y muy probablemente se confirmarían en caso de llevarse a cabo una investigación al efecto, pues se diría que el autor conoce bien su materia), faltaría por averiguar cuál es el estado de la cuestión en el resto de ámbitos sociales.

¿Es ya el, llamémosle así, credo postmoderno objeto de fe inerte, cual el propio credo postmoderno predica de la razón instrumental de occidente? ¿Ha sido objeto de fe viva alguna vez? Y si nos propusiésemos averiguarlo, ¿de qué indicadores nos valdríamos? ¿Tal vez las cifras de ventas de los libros de sus autores más representativos? (Como si los ejemplares vendidos equivaliesen a ejemplares leídos, como si la lectura implicase aceptación automática de lo leído, aunque recordemos lo dicho más arriba por Lamo de Espinosa con respecto al éxito práctico y comercial de ciertas teorías).

El propio término, y probablemente éste es uno de los motivos por los que despierta el rechazo acusado por Gil Villa, es ciertamente conocido. ¿Es igualmente conocido aquello que supuestamente contiene? ¿Es conocida la cosmovisión postmoderna, aunque no se asocie a la etiqueta terminológica correcta? El grueso de la población desconoce la jerga científica del sociólogo pero sí que intuye algunos de sus conceptos, del mismo modo que literatos como Shakespeare y Calderón anticiparon en sus obras la concepción teatral de la sociedad que mucho después conceptualizaron Goffman y tantos otros. Escribe Lamo de Espinosa que

> "... los estudios sobre la distancia de rol ponen de manifiesto que los actores, no sólo son conscientes de que representan roles con derechos y deberes codificados, sino que además utilizan y manipulan los roles que representan, desidentificándose de ellos, elaborando estrategias de presentación de sí mismos funcionales para sus propios objetivos. El concepto de rol no es ya un concepto científico-descriptivo, sino un conocimiento de sentido común" (1990: 165).

¿Son los actores conscientes de ese descrédito de la razón instrumental señalado por los postmodernos? ¿Es posible que determinadas formas de humor reflejen (y a un tiempo alimenten) ese escepticismo a ultranza? ¿Cómo se inscriben los roles de cada quien en su biografía, y cada biografía en la historia?

Recordando al clásico por excelencia en los estudios sobre el humor, Bergson (1911), sólo lo humano es cómico, y dicha comicidad se produce cuando el sujeto humorístico es víctima de una mecanización episódica inadecuada a las circunstancias; es decir, si se produce un comportamiento maquinal cuando era precisa una reacción inteligente. Alguien que tropieza y cae desvela, en los inefectivos aspavientos que no le ahorran un impacto contra el asfalto, una condición profunda de máquina imperfecta, incapaz de adaptarse con flexibilidad a un cambio de circunstancia y que continúa con su funcionamiento rutinario aun cuando es inoperante. ¿Puede ocurrir otro tanto con la sociedad? ¿Es posible que toda una sociedad, toda una cultura, resbale con una cáscara de plátano y caiga estrepitosamente al suelo, agitando en el aire unas extremidades irremediablemente programadas para el movimiento mecánico que antes era funcional y ya sólo es espasmo risible? ¿Tal vez el humor podría documentar esa caída?

Hay quien ha encontrado comicidad en el espectáculo de una cultura que arrastra detrás su fe inerte como un remolque destartalado. Es el humor picaresco, tan frecuente en la literatura castellana, sobre la inobservancia práctica de los credos explícitos. No parece descabellado suponer que otro tanto pueda hacerse con su imagen en el espejo.

La humanidad, de acuerdo con el relato bíblico, cae reproduciendo cual eco lejano la caída del mismo Lucifer. Come las manzanas del árbol del bien y el mal, pierde la inocencia y es expulsada del paraíso. El saber no es inocente, la ciencia y el conocimiento conllevan servidumbres y la sociología, como dijeron Berger y Kellner (1985) es esencialmente subversiva porque cuestiona sistemáticamente toda creencia establecida y exhuma (o intenta exhumar) la realidad subterránea. Según Lamo de Espinosa:

> "... la sociología es el modo para redescubrirnos como actores de este mundo ajeno que constantemente generamos, un modo, pues, de des-cosificar la vida social" (1990: 168).

La ciencia social es, en teoría, herramienta para la acción consciente e informada cuando cae en manos de los propios agentes. Escribió Rousseau que el Maquiavelo de *El príncipe*, pretendiendo dar lecciones a los tiranos, las

había dado muy provechosas a los pueblos; la sociología, que en manos de una élite técnica podría devenir ingeniería social, pierde potencia de predicción cuando es puesta al alcance de su propio objeto de estudio:

> "Cuanto mayor era la distancia social entre la comunidad científica y la sociedad que ésta analizaba, mayores eran las posibilidades de producir ciencia social nomotética" (Op. Cit.: 169).

Como todo conocimiento desde aquella expulsión mítica del paraíso, la ciencia social implica pérdida de inocencia. Es concebible, desde cierta perspectiva, interpretarlo como una caída desde el estado de "feliz" inconsciencia a la presumiblemente cruda realidad:

> "... si hay leyes o regularidades sociales, ello se debe a que los actores, que son sus soportes, las desconocen y las ignoran. Por ello, hablar de leyes sociales es también hablar de las consecuencias no intencionadas de la acción agregada o, lo que es lo mismo, hablar de ignorancia sobre el funcionamiento objetivo de la maquinaria social" (Op. Cit.: 167).

A medida que se va rasgando el velo de ignorancia, se descubre el tal funcionamiento de la maquinaria social. Y se pone de manifiesto el carácter mecánico de la sociedad. Se descubre una forma muy particular de comedia: la caída de toda una cultura. O, para ser más cautos, la hipótesis de dicha caída. Porque cabe una servidumbre mayor que la ignorancia: la creencia en la inevitabilidad de la servidumbre. En ese caso, se invertiría la tendencia "esencialmente subversiva" que señalaban Berger y Kellner.

Lamo de Espinosa rescata las aportaciones de Merton al estudio de la reflexividad, fundamentalmente lo referido a predicciones que se autocumplen y predicciones que se autoniegan. Si, como hemos propuesto más arriba, la teoría postmoderna es una suerte de predicción, ¿a cuál de ambas categorías podría pertenecer? ¿Profecía autocumplida o autodenegada?

> "La sociedad del conocimiento, concluye Lane, tiene sus bases en la epistemología y la lógica de la indagación científica. Por ello, si el supuesto de la racionalidad del actor no puede mantenerse con argumentos teóricos, ni debe tampoco presuponerse, sí cabe aceptarlo como una tendencia empírica creciente. Dicho de modo gráfico y simple, el hombre de la sociedad posindustrial o industrial avanzada piensa y actúa de modo más racional y científico" (Op. Cit.: 145).

Pero si, supuestamente, la razón se ha venido abajo o, cuando menos, desconfía de sí misma, ¿cuál puede ser el desarrollo que se produzca?

> "Creo que ha quedado demostrado que si aceptamos que los hombres tienen la perniciosa habilidad de ser inteligentes, es decir, poseen la doble capacidad de pensar sobre sí mismos y su situación (i.e. de producir etnociencia) y de aprender lo que sobre ellos y sus situaciones dicen otros (i.e. de hablar y leer), y ello de modo radicalmente distinto a como puedan hacerlo los póngidos, el modelo epistemológico positivista

carece de validez. La conducta es esencialmente impredecible y si podemos predecirla es porque más que predecirla, la producimos, como el jugador de póquer es capaz de producir el juego de su contrincante" (Op. Cit.: 166-167).

Y podemos, quizá, producir hasta cierto punto la pérdida de fe en la razón, del mismo modo que se puede producir (y se produce) el éxito o fracaso comercial de un relato bajo la forma que sea (película, libro, etc) o cualquier otro producto de consumo.

En el retorcido circuito de la reflexividad de la teoría postmoderna entrarían en juego varios factores:

1) Grado de **difusión** de dicha teoría. Ésta puede ser difundida por medios no necesariamente científicos, oficiando como "ideología" de fondo de todo tipo de productos comunicativos. Por ejemplo, en el caso que interesa en el presente trabajo, los de género humorístico.

2) Grado de **aceptación** de dicha teoría. ¿Hasta qué punto creemos, si no en las formulaciones canónicas de la teoría (si las hubiere), en sus contenidos? ¿Hasta qué punto la teoría postmoderna es síntesis estilizada de una cosmovisión preexistente? ¿Hasta qué punto retroalimenta y fortalece tal cosmovisión?

3) **Efecto** propiamente dicho de la teoría y las creencias que ésta haya podido representar o producir (o, más probablemente, ambas cosas en un proceso dinámico y complejo). ¿Creer que la razón ya no basta para resolver nuestros problemas conduce necesariamente a que la razón devenga herramienta insuficiente? ¿Dudar de la razón provoca que la razón sea dudosa? ¿Es la de la teoría postmoderna una predicción que vaya a cumplirse o todo lo contrario? Sabemos, como poco, que en el ámbito científico ha provocado movimientos de reacción que han pretendido recuperar el proyecto moderno.

Considerando la tarea que tiene por delante (o más bien, la lectura que el lector tiene por delante, pues ha de suponerse que el prefacio fue lo último en ser escrito), en el pórtico mismo de su tesis doctoral, observa Ibáñez que

"Para comenzar, uno ha de comenzar preguntándose qué comienza. Situación bastante más embarazosa que la del ciempiés que, antes de echar a andar, duda sobre qué pata moverá primero" (1992 [1979]: 1).

Por su parte, Bourdieu, Chamboredon y Passeron (2001 [1973]), en un manual antológico sobre los presupuestos epistemológicos de la sociología, recuerdan el caso, registrado por Freud, del paciente que, a fuerza de limpiarse las gafas una y otra vez, nunca llegaba a ponérselas. Ambos son ejemplos de ironía a cuenta de consideraciones metodológicas, de suyo autorreflexivas, relativas a la observación y el examen de la propia actividad. Entre autorreferencia y ombliguismo hay una frontera imprecisa y, como indican los dos ejemplos anteriores, la auto-observación puede precipitarse en una caída

interminable. Hay que justificar lo que antes no había que justificar: la escritura de una tesis doctoral, la formulación de una teoría científica, o la propia existencia cuando se han perdido los referentes que le daban sentido.

¿Qué es, entonces, la teoría postmoderna? ¿Un credo? ¿Una filosofía? ¿Acaso una cosmovisión? Como se discutirá en el cuarto capítulo de este trabajo, algo tiene de relato apocalíptico. Y, por lo menos hasta la fecha, uno de los rasgos comunes a todos los relatos apocalípticos habidos es su tendencia a desconfirmarse con el paso del tiempo.

3. LA VIDA SOCIAL COMO RELATO

"There is too much tendency to turn your life into an essay.
I propose to make mine a story".
G. K. CHESTERTON
Cuadernos de juventud
(citado en Wills, 2001 [1961]: 148)

"Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía".
JORGE LUIS BORGES
Evaristo Carriego

"Puedo sonreír, y asesinar mientras sonrío.
Dar hurras a lo que aflige mi corazón,
empapar mis mejillas de lágrimas fingidas
y moldear mi rostro según lo exija cada ocasión".
WILLIAM SHAKESPEARE
La tercera parte del rey Enrique VI

3. 1. La eterna metáfora teatral

3. 1. 1. La realidad como juego escénico

Afirmé más atrás, comentando la caracterización de la postmodernidad que hacía Lash, que uno de sus síntomas más salientes era la problematización de la distinción entre representación y realidad. Si ciertamente la concepción teatral de la vida cotidiana no es nueva (ni en sociología, donde el primer nombre que se invoca es inevitablemente el de Goffman, ni mucho menos en literatura, considerando que comediógrafos tales que Shakespeare y Calderón jugaron productivamente con el símil entre realidad y escena, entre individuo y personaje), se podría aventurar que lo que fuera metáfora iluminadora ha llegado a confundirse con el referente que iluminaba.

Tomemos como ejemplo la horrenda confesión del Gloucester shakesperiano (luego ascendería al trono para ser conocido como Ricardo III) que puede leerse un poco más arriba. Es, por si cabe la duda, una confesión hecha únicamente al público, en un monólogo solitario. Como en tantas otras obras de Shakespeare, hay un énfasis particular en la idea de duplicidad, de fingimiento, de interpretación (algo que, de acuerdo con autores como Bate, 2000, se deriva de las circunstancias particulares de la carrera de su autor, que fue intérprete antes que dramaturgo). Esto es así tanto en las tragedias históricas como en comedias tales que *Dos caballeros de Verona*, uno de cuyos protagonistas se llama, muy significativamente, Proteo. Fingimiento, en el caso que nos ocupa, del todo instrumental, acorde con la concepción vulgar del obrar maquiavélico: Gloucester, jorobado y deforme, quiere compensar con

la dignidad de la corona la indignidad de su físico (significativa compensación de carencias naturales, o acaso de rasgos naturales socialmente estigmatizados, por medio de símbolos sociales; en el monólogo que abre *Ricardo III*, el mismo personaje afirma que la peculiaridad de su físico lo incapacita para las distracciones de sociedad, dejándole la búsqueda del poder y el dominio como única alternativa), y para ello no duda en intrigar, mentir y asesinar a inocentes haciendo pasar a otros por culpables del crimen. En este primer ejemplo, la representación se hace pasar por realidad con el fin de obtener un beneficio concreto enmarcado dentro de las coordenadas de la realidad. La representación mendaz es, por tanto, un salto desde la realidad para volver a caer después en ella, un atajo que nos lleva desde el punto de la realidad en que nos encontramos a aquel otro donde deseamos estar.

Naturalmente, cuando se habla del uso literario de la metáfora dramática, se tiende a señalar más bien aquellos pasajes que, en lugar de mostrar la duplicidad concreta de un personaje, equiparan la existencia en general a una obra de teatro. Así, tenemos a Hamlet empleando a un grupo de actores para que, bajo la apariencia de un divertimento inofensivo, representen ante los reyes una comedia que funciona como exposición crítica de los actos criminales de su público (lo cual, obviamente, equipara lo ocurrido con lo representado). Y llegando a niveles cosmogónicos, el auto sacramental calderoniano, de intención explícitamente alegórica, titulado *El gran teatro del mundo*.

Pese al alcance existencial de la metáfora, no llega de hecho al punto con que Lash caracterizaba la postmodernidad, es decir, la problematización de la distinción entre lo real y lo representado. Se apunta aquí no tanto al carácter ilusorio de la realidad como a la idea, tan propia de la tragedia en cuanto género, del destino ya escrito, cual texto dramático que debemos seguir al pie de la letra aunque nos conduzca inexorablemente a un final desgraciado. El problema de fondo es, antes que la realidad, la libertad. Aun así, ambos están íntimamente ligados en el concepto sociológico de rol.

Goffman comienza su trabajo clásico (*La presentación de la persona en la vida cotidiana)* advirtiendo al lector de que pretende establecer las bases de una perspectiva específica para el estudio y análisis de la realidad social, valiéndose de una analogía que él mismo reconoce como imperfecta (aunque hipotéticamente fecunda):

> “En las páginas que siguen consideraré de qué manera el individuo se presenta y presenta su actividad ante otros, en las situaciones de trabajo corriente, en qué forma guía y controla la impresión que los otros se forman de él, y qué tipo de cosas puede y no puede hacer mientras actúa ante ellos. Al utilizar este modelo analógico trataré de no hacer mucho hincapié en sus insuficiencias obvias. El escenario teatral presenta hechos ficticios; la vida muestra, presumiblemente, hechos reales, que a veces no están bien ensayados” (Goffman, 1994 [1959]: 11).

Añade otra deficiencia, a su juicio más relevante: mientras en una representación teatral hay un público cuya única función es la de presenciar dicha representación, en la vida social todos somos a un tiempo intérpretes y público de las interpretaciones ajenas. Es decir, no hay un público especializado. De esto hablaba un contemporáneo de Shakespeare, Sir Francis Bacon (a quien de hecho se ha intentado señalar alguna vez, sin demasiado fundamento al margen de la calidad literaria y cierto prejuicio aristocrático, como autor genuino de las obras atribuidas a Shakespeare), cuando decía que en el teatro de la vida del hombre sólo a Dios y a los ángeles les es dado ser espectadores ("In the theatre of man's life it is reserved only for God and angels to be lookers on"). Lo cual significa que todos estamos obligados a participar en la representación, con todo lo que ello pueda implicar en dos sentidos: el que se refiere a la posibilidad de expresar de forma directa y franca nuestra subjetividad, y también el relativo a nuestra autonomía con respecto al "guión" socialmente establecido por el que discurre la vida cotidiana.

Sintetizando, me permito señalar entonces cuatro niveles en la analogía que equipara vida social y representación dramática:

1) El estrictamente **individual** de la mendacidad, la hipocresía. Un individuo concreto es distinguido como actor, de mayor o menor habilidad, que manipula deliberadamente las impresiones ajenas con objeto de conseguir tal o cual fin. Al Ricardo III shakespeariano se le supone, más allá del retrato de discutible fidelidad de una figura histórica, destilación literaria de un tipo humano existente, o acaso de una tendencia presente en todos y que se acentúa más o menos de acuerdo con las circunstancias. La duda epistemológica, por así llamarla, se limita de momento a la fiabilidad de las afirmaciones de tal o cual individuo.

2) Un nivel **existencial**, que en ocasiones bordea lo metafísico. La vida y la historia están escritas de antemano, sea por los dioses o por el destino en abstracto, y la humanidad, encarnada en su inagotable multiplicidad de individuos, no puede hacer mucho más que interpretar lo que ya se le ha marcado, aportando pequeñas notas personales a un tema universal en la medida en que éste deja cierto margen de maniobra, y engañándose tal vez con vanas pretensiones de supremacía sobre el propio destino. Este es el universo en el que se desarrollan las tragedias clásicas.

3) Un nivel propiamente **epistemológico**, vinculado naturalmente a las dos grandes bestias negras de uno de los precursores del pensamiento postmoderno, Friedrich Nietzsche: el platonismo y el cristianismo. En cuanto al primero recuérdese el mito de la caverna, donde se equiparaba la "realidad" sensible a una suerte de representación cinematográfica primigenia. Coincide con el cristianismo en su propósito de realzar la realidad última y efectiva de una existencia ultraterrena, metafísica, más real que lo real, pero ofuscada precisamente por los imperfectos simulacros del mundo sensible. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando, siguiendo a Nietzsche, muere Dios y se desmorona su imperio

extramundano, cuando no hay realidad segura ni a este lado de la sepultura ni al otro? Después de tantos siglos vituperando el mundo sensible, nos encontramos desprovistos de asidero metafísico y nos hundimos en el nihilismo… a la espera, quizá, del advenimiento del superhombre.

4) Y por último, un nivel **social**, donde la duda epistemológica que proponíamos en el primer punto se extiende como una infección por todo el cuerpo social. Todos somos actores y, lo que es más, todos sabemos que nuestros semejantes también lo son. De hecho, la representación es esencial para el buen funcionamiento de la sociedad, y los errores episódicos constituyen una amenaza que todos intentan evitar. Escribe Goffman:

"Dado el hecho de que un individuo proyecta eficazmente una definición de la situación cuando llega a presencia de otros, cabe suponer que dentro de la interacción quizá tengan lugar hechos que contradigan, desacrediten o arrojen dudas sobre esa proyección. Cuando ocurren estos sucesos disruptivos, la interacción en sí puede llegar a detenerse en un punto de confusión y desconcierto. Algunos de los supuestos sobre los cuales se habían afirmado las respuestas de los participantes se vuelven insostenibles, y los participantes se encuentran en el seno de una interacción cuya situación había sido equívocamente definida y ahora ya no está definida en modo alguno. En tales momentos, el individuo cuya presentación ha sido desacreditada puede sentirse avergonzado, mientras los demás circunstantes se sienten hostiles, y es posible que todos lleguen a encontrarse incómodos, perplejos, desconcertados, experimentando el tipo de anomia que se genera cuando el pequeño sistema social de la interacción cara a cara se derrumba" (1994 [1959]: 24).

La representación no es un obstáculo para la interacción social significativa, sino muy al contrario su condición indispensable. Una representación fallida pone en peligro toda la definición de la situación y evidencia una realidad conocida por todos pero que se procura obviar: el carácter artificial (es decir, producido por los participantes) de la interacción. La representación exitosa no debe llamar la atención sobre su propia condición artificiosa. Dado que nadie desea que esto ocurra

"... se emplean de continuo prácticas preventivas para evitar estas perturbaciones, y también prácticas correctivas para compensar los casos de descrédito que no se han podido evitar con éxito" (1994 [1959]: 25).

Desde semejante perspectiva, la realidad social se revela como una construcción consensuada de forma dinámica, un "texto teatral" que va siendo escrito por los propios actores a medida que lo representan, improvisando sobre unas líneas generales establecidas de antemano. Dentro de dichas líneas generales tiene importancia fundamental el rol, el "personaje" asignado a cada actor, que debe ser representado con coherencia. Hay, evidentemente, un

margen de maniobra aceptablemente generoso, cuyos límites se encuentran estrechamente vigilados por los mecanismos de control social. De entre tales mecanismos, dado el tema de nuestro trabajo, no podemos por menos que señalar el ridículo y la mofa que se dirigen al actor que representa su rol de forma impropia; así, serán objeto de burla el anciano que se obstina en apropiarse de lo que podríamos llamar "capital simbólico" de la juventud, el hombre que adopta comportamientos socialmente atribuidos a la mujer y, en definitiva, cualquier actor que, como describe de forma harto elocuente la expresión popular, "se salga del tiesto".

Ética y definición de la realidad están profundamente ligadas, y la diversidad de roles compone un tejido de obligaciones morales recíprocas, dado que

> "... cuando un individuo proyecta una definición de la situación y con ello hace una demanda implícita o explícita de ser una persona de un determinado tipo, automáticamente presenta una exigencia moral a los otros, obligándolos a valorarlo y tratarlo de la manera que tienen derecho a esperar las personas de su tipo" (Goffman, 1994 [1959]: 25).

El adecuado mantenimiento de esa definición de la realidad se beneficia del empleo de dos tipos de prácticas: las **defensivas** (referidas a las presentaciones de uno mismo, cuando son puestas en duda o amenazadas por presentaciones contradictorias) y las **protectivas**, que equivalen a lo que en lenguaje cotidiano se conoce como **tacto**.

Vale la pena subrayar la importancia de las prácticas protectivas, del tacto, por cuanto ponen de manifiesto en qué medida colaboramos todos en la representación, en el "engaño", o si se prefiere en la farsa social, en ese gran teatro que es el mundo. Lo contrario supondría una continua reinvención de la realidad social siguiendo a duras penas un cambio constante de parámetros, un "guión" incoherente poblado por personajes de identidad impredeciblemente proteica, y en última instancia, un estado de confusión insostenible. La búsqueda de sentido nos empuja a colaborar con los demás actores en la construcción de un paisaje social significativo, lo cual incluye defender sus presentaciones allí donde puedan peligrar por contradicciones o puntos débiles.

Curiosamente, a pesar de su vital importancia (o quizá precisamente por ella), nos cuesta más reconocer el papel que juegan las prácticas protectivas en el mantenimiento efectivo de nuestras representaciones particulares y de la "comedia" coral. En cierto sentido, hacerlo supondría admitir ante nosotros mismos hasta qué punto nuestra propia identidad y el propio tejido social en que ésta se inscribe, con su correspondiente definición de la realidad, están en manos de otros agentes, a su merced. Señala Goffman que:

> "... si bien podemos mostrarnos dispuestos a aceptar que ninguna impresión fomentada sobreviviría si no se empleasen prácticas defensivas, estamos quizá menos dispuestos a ver cuán pocas impresiones sobrevivirían si aquellos que las reciben no lo hicieran con tacto" (1994 [1959]: 25).

La estabilidad de la ficción, por tanto, se protege con una última capa de "engaño" que preserva una última base de "autenticidad" en las interacciones sociales. Y aun así, pese a ello, el carácter ficticio o, para ser más precisos, artificial de las interacciones en general es un elemento explícito que se pone de manifiesto en ellas, tanto más cuanto mayor sea el grado de reflexión de una sociedad sobre sí misma. Los ejemplos distinguidos de literatura, citados más arriba, que fundan el arsenal metafórico que tradicionalmente se empleará en toda discusión sobre el tema, son quizá la prueba más saliente del grado de autoconciencia que sobre dicho aspecto de la interacción social se ha alcanzado desde antiguo.

Aun así, ha de señalarse que no hemos de limitarnos a las producciones más elevadas de una cultura para constatarlo; queda patente en la propia interacción social, en determinadas prácticas populares, y, detalle muy pertinente para el tema que nos ocupa, en el humor de los pueblos, que a menudo se construye coqueteando, igual que el humor negro coquetea con la muerte, con una realidad ingrata. La vida, como siempre, se obstina en ubicarse a notable distancia del ideal y, comentando los traspiés, los tropezones, las caídas bergsonianas que se producen en la complicada función de equilibrismo en equipo con que construimos nuestra realidad cotidiana, afirma Goffman que:

> "... un intenso interés en estas disrupciones llega a desempeñar un importante papel en la vida social del grupo. Se practican bromas y juegos sociales en los cuales se crean expresamente perturbaciones que se deben tomar en broma. Se inventan fantasías en las cuales tienen lugar devastadoras revelaciones (...). Parece no haber grupo que no tenga un acervo siempre listo de estos juegos, ensueños y cuentos admonitorios para ser usados como fuente de humor, catarsis para las ansiedades, y sanción para inducir a los individuos a ser modestos en sus reclamos y razonables en sus expectativas proyectadas" (1994 [1959]: 26).

El carácter artificioso de la realidad ha dejado de ser metáfora grandilocuente para recreo de filósofos excéntricos y es ya noción común que se refleja en la vida cotidiana. El humor costumbrista se ceba en los embustes intrascendentes con los que vamos tejiendo el día a día: bromas sobre ligues ficticios y logros de nuestro interlocutor, laborales o relativos a cualquier otro ámbito, pero irreales en cualquier caso, subversión juguetona del tacto que, como ya se ha dicho, juega un papel tan importante en el mantenimiento de todas esas frágiles ficciones que no podrían resistir el análisis crítico más superficial.

3. 1. 2. De cómo se digiere la realidad de lo ficticio

Como observa uno de los autores encargados de pasar revista al pensamiento filosófico contemporáneo en una obra colectiva reciente, en la sociedad postmoderna

> "... comenzará a extenderse al entero tejido social la idea de una *construcción social de la realidad* y, por ende, acabará por ponerse en tela de juicio la existencia de una "realidad" externa e independiente, ajena a los prejuicios y narraciones de los distintos grupos sociales, lo cual entraña al extremo una paradójica absolutización del *relativismo cultural*" (Duque, 2000: 224).

Y así, comentando con una sonrisa los aspectos más incómodos de lo que tenemos por nuestra realidad, hacemos del humor una suerte de metalenguaje: si el lenguaje corriente proporciona las piezas con las que construimos la mentira, el humor pone de manifiesto dicha arquitectura de lo ficticio desde un ámbito valorativo, el de la frivolidad y lo lúdico, que la hace digerible, la normaliza.

De esta forma, cualquier humorista (es decir, cualquier individuo que se pronuncie en clave de humor) puede permitirse lanzar las mismas afirmaciones extremas que no se le perdonarían a un pensador nihilista "serio". Pues donde éste resulta exagerado y tremendista, aquel sigue gozando del privilegio del bufón que distinguía a sus predecesores. Antaño, el bufón era el único que podía decir las verdades al monarca: ridículo, a menudo deforme, un juguete para diversión de la corte, no representaba la menor amenaza al status quo (de ahí que resultara tan chocante cuando, como el *Hop Frog* de Poe, el bufón inofensivo se revelaba astuto insurgente). El privilegio del bufón contemporáneo (que no es tanto un oficio especializado como una dimensión analíticamente discernible de todo individuo en interacción social) parte de la misma premisa: sólo es tolerable el bufón inofensivo, el que no amenaza el orden de cosas. Y es inofensivo quien, desde el principio, participa de aquella realidad de la que está haciendo mofa. Es decir, quien concibe el objeto humorístico en primera persona del plural.

El que, por el contrario, dirige su crítica fundamentalmente a los demás y se niega, para mayor ultraje, a suavizar el ataque encuadrando su discurso dentro de los parámetros del género humorístico (como decíamos: frívolo, lúdico, por definición aquello que no se debe tomar en serio), comete varios pecados de cierta gravedad: desde luego, uno de ellos es el propio desafío al orden de cosas, al status quo si se quiere, pero el más grave es precisamente ese tomarse a sí mismo (y a su crítica, o viceversa) demasiado en serio. Y la penitencia que se le impone desde el grupo no puede ser más ejemplarizante: la mofa, la burla. El grupo añade el componente humorístico a aquello que, por lo que al mantenimiento de la realidad social (y su tapiz de pequeñas mentiras cotidianas) se refiere, no debería tomarse en serio, y por tanto empuja el discurso discrepante al ámbito de lo inofensivo. El crítico se ve empujado a los márgenes del discurso plausible y deviene bufón a su pesar. Queda, a consecuencia de un proceso no necesariamente guiado por la lógica, reducido al absurdo.

Ya lo teorizaba con detenimiento Schopenhauer en su *Arte de tener razón*, inventario de trucos sucios donde los hubiere (reverso tramposo, en cierto sentido, del *Falacias políticas* benthamiano):

> "Si uno no tiene un *argumentum ad rem*, ni siquiera uno *ad hominem*, se hace uno *ad auditores*, es decir, una objeción sin validez cuya invalidez sólo reconoce el conocedor de la materia: tal es el adversario, pero no los oyentes. Por lo tanto, a los ojos de estos aquel es derrotado, especialmente cuando la objeción hace que su afirmación parezca de algún modo ridícula: la gente es muy pronta a la risa, y uno tiene de su parte a los que ríen" (2002 [1831]: 52).

En su tratado de estrategias sofísticas, Schopenhauer antepone decididamente la victoria polémica al razonamiento correcto y la lógica. Es posible prevalecer sobre el adversario en una discusión (cuyo objetivo, a diferencia de la mayéutica socrática, no consiste en la elucidación de la verdad por medio del diálogo de los participantes sino en la derrota del contrario) convenciendo al público asistente aunque el interlocutor directo, el destinatario explícito de la argumentación que se despliega, sea plenamente consciente de lo deliberadamente falaz de dichos argumentos. Y a tal efecto es particularmente útil el humor, por cuanto convierte al oponente, como señalábamos más arriba, en bufón involuntario a ojos de la concurrencia y puede, por tanto, decidir la disputa a nuestro favor.

Tomemos como ejemplo una polémica cualquiera de entre tantas como se producen en el mundo de la cultura, que, a diferencia de las que tienen lugar entre ciudadanos de a pie, quedan registradas para la posteridad, impresas en libros y revistas (conviene también prestar atención a otro género de debate que queda registrado fundamentalmente en soporte audiovisual, la tertulia rosa televisiva, de la que hablaremos en un epígrafe posterior en la medida en que tiene relación con el tema que nos ocupa). El libro de Alberto Reig Tapia, *Anti Moa* (2006), está concebido como refutación directa de los postulados de una determinada corriente de "historiadores" (el término queda entre comillas porque precisamente uno de los elementos en controversia es el derecho de dichos autores a calificarse como tales). Tal corriente se personaliza, tanto en el propio título como en el grueso de la obra, en uno de sus integrantes más conocidos.

El recurso literario que emplea Reig Tapia con mayor frecuencia es la ironía, con la cual pretende ridiculizar a un adversario abiertamente definido como tal. Y en sus respuestas al libro a él dedicado, éste se expresa en términos similares. Ambos pretenden expulsar a su antagonista de una zona "central" de sensatez y normalidad, con la que se identifica al común del auditorio, empujándolo a los extremos. En primer lugar, en un sentido político: el oponente es un extremista de izquierda o derecha ("marxistoide leninista" uno, "neofranquista" el otro). Y en segundo lugar, pero en absoluto menos importante, en un sentido relacionado con una difusa concepción de lo que es normal, y en última instancia con las definiciones de cordura y sentido común: el contrario (vale decir su posición en la polémica, puesto que el primer paso en la discusión consiste en identificar esencialmente al uno con la otra) es risible porque ha perdido el contacto con la realidad. Sólo ocasionalmente se llega a hacer explícito, pero lo que se pretende implicar es que el contrario es un tonto, un loco, un idiota. En suma, un bufón. No pretende hacernos reír, sino que lo

hace a su pesar, y es justamente por tal motivo que acaba resultando más gracioso.

Dos polemistas se embisten entre sí para demostrar que el otro es el más desquiciado de la pareja. No es casual la acusación de extremismo político cuando, como señalábamos más arriba, se presume al público un cierto escepticismo ribeteando lo relativista a resultas de aquella concepción de la realidad como constructo artificial. El extremismo político, como el de cualquier otro género, se percibe como fanático, peca por exceso de fe. Cada uno de los participantes en la discusión debe transmitir a los presentes (jueces finales del encuentro por encima de cualquier criterio universalista objetivo) las siguientes ideas de la forma más convincente posible:

1) La causa que uno defiende **merece** ser tomada **en serio**. Si bien el adversario es un fanático que eleva a dogmas de fe posiciones subjetivas muy discutibles, la causa propia se asienta sobre bases sólidas e incuestionablemente razonables, emparentadas con los que podrían ser los principios últimos de la cultura occidental (conocimiento, ciencia, libertad, etc). No por nada se afirma que la posición propia debe prevalecer en el debate: se puede ironizar sobre todo, cabe la discusión humorística y hasta el argumento explícitamente falaz, pero siempre queda patente que hay un fondo de seriedad, que hay unas verdades que definen la normalidad y son las que sustentan el discurso. Obsérvese (porque se tratará de nuevo más adelante) cómo el humorista, a fuerza de predicar (es decir, de ejercer el moralismo y la propaganda política), ha terminado por acogerse a dicho principio de seriedad y dignidad esenciales.

2) La causa del contrario **no merece** ser tomada en serio. Mi contrario no sólo se opone a las tesis que yo defiendo, sino incluso a los principios básicos comunes que todos compartimos y que probablemente él también afirma defender. Esa oposición la podemos presentar como inconsciente (el contrario no se ha parado a contemplar todas las implicaciones de su postura, que puede ser intrínsecamente antidemocrática, racista, etc) o como consciente, cuando le atribuimos una voluntad de engaño, un deseo de estafar a la concurrencia vendiendo como razonable y normal un discurso extremista e intolerante. Y por supuesto, cuando recurrimos al humor y al ridículo, podemos mofarnos aún más de nuestro contrincante si pretendemos que su oposición a tales principios básicos comunes es inconsciente y risible por dicho motivo.

3) La causa del contrario no merece ser tomada en serio principalmente porque el contrario **se la toma demasiado en serio**. Esto ya se ha expuesto cuando hablábamos de pecar por exceso de fe. Cuando nuestro contrincante se toma demasiado en serio valoraciones subjetivas y estrictamente personales (o cuando nosotros las hacemos ver como tales) atenta contra esos principios básicos comunes que en teoría son la base de nuestra postura. Si examinamos el ejemplo de polémica bibliográfica aludido más arriba (Reig Tapia, 2006), pese al enfoque eminentemente irónico del estilo, la evidencia del volumen del propio libro, dedicado a refutar a un adversario al que se tacha de insignificante, supone una desproporción de acuerdo con las premisas del propio discurso y, por tanto, resta frivolidad al empeño, pone en evidencia una

pasión cuyo impulso puede aprovechar el adversario para volverlo contra su atacante.

Por supuesto, todo depende de la percepción que se tenga del objeto de controversia. Aunque volveré a referirme más adelante a la arena política española posterior a marzo de 2004, en tanto marco de referencia para el discurso humorístico y específicamente satírico, viene al caso recordar las críticas que han dirigido algunos comentaristas a los parlamentarios del Partido Popular por las risas con las que respondieron a diversas comparecencias de los representantes del Gobierno. Aquí tendríamos un caso inverso al de Reig Tapia: si de éste se puede decir que muestra una falta de coherencia entre la relevancia que concede explícitamente al objeto de su crítica y la que le concede implícitamente (por las mismas dimensiones del volumen en que expone la susodicha crítica: "si es tan irrelevante... ¿por qué hace falta un libro tan largo para rebatirlo?"), en el ejemplo que nos ocupa la contradicción se produce entre la gravedad que confieren al tema de debate los parlamentarios populares ("rendición del Estado a las exigencias del terrorismo", "desintegración de España", etc) y la jovialidad de su respuesta ante las explicaciones del Gobierno respecto a dicho tema ("si lo que está haciendo el Gobierno con el país es tan terrible... ¿por qué se ríen tanto?").

Jugamos, como queda de manifiesto, con los límites entre lo frívolo y aquello con lo que no se debe frivolizar. Si sostenemos que el estudio sobre el humor de una sociedad es relevante por cuanto examinando lo frívolo dibuja el contorno de lo que no lo es, parece lógico que a esta pugna por situar al contrario (concretamente, a los fundamentos de su discurso) en el terreno de la frivolidad se le conceda cierta importancia. Volvemos a la concepción del ridículo como mecanismo de control social: castigamos al disconforme censurando sus acciones y palabras con nuestra risa. Lo significativo es que ahora se pueda expulsar a un polemista al terreno de la frivolidad precisamente por negarse a rebajar sus afirmaciones con una cierta dosis de frivolidad.

Las discusiones ajenas son a menudo causa de hilaridad para los que no tienen parte en la controversia. El espectáculo de la pasión guerrera desatada a partir de minucias (pues tales son a ojos de los espectadores) mueve a la risa por su aparente desproporción. A menos que uno de los polemistas prevalezca en la discusión de modo evidente, objetivo y con ventaja, o que el tema en discusión implique emocionalmente a los observadores (con lo cual dejarían de ser espectadores en puridad) ambos están condenados a ser risibles. Igual que el resbalón bergsoniano pone de manifiesto el automatismo y el carácter maquinal de nuestras reacciones inapropiadas, una discusión furibunda, siempre que no llegue a la genuina truculencia, supone un espectáculo de aparatosa futilidad: los contenientes ignoran u olvidan que no van a lograr modificar la posición de su contrario y se revelan como víctimas de las ideas que creen defender, abogando por ellas hasta extremos inútiles (o, si se quiere, escasamente prácticos).

Aludía antes a las tertulias televisivas sobre celebridades y sus vidas sentimentales. En los últimos años este tipo de espacio ha ido cobrando cada vez mayor peso en la programación, acentuando sus rasgos más

caricaturescos y, en ocasiones, adhiriéndose a una suerte de ideario postmoderno e irónico; tenemos un ejemplo palmario en un formato que se quiere explícitamente warholiano, *Aquí hay tomate*. Todos ellos participan de un similar enfoque esperpéntico, de espejo deformado, y en su mayoría muestran desde el mismo título un pronto autoirónico (*Salsa rosa*, *Tómbola*, etc).

Estos programas parecen ofrecer, en primer lugar, unas ciertas informaciones sobre la vida de una serie de personajes con un grado indeterminado de popularidad. Me abstengo por ahora de adjetivar esa "vida" como privada o pública; baste considerarla un relato elaborado por los medios con un mayor o menor grado de participación de cada uno de sus protagonistas. A la manera del *Rashomon* de Kurosawa, las tertulias del corazón yuxtaponen y enfrentan versiones contradictorias del relato, sea provocando una discusión entre los implicados en los hechos debatidos, sea invocándolos por medio del vídeo o parafraseando sus palabras con indignación variable, pero en este último caso siempre manteniendo una irreductible compostura irónica. Se escenifica, en resumen, una discusión tremebunda que resulta hilarante en cuanto el espectador no tiene la más mínima relación directa con lo que se está debatiendo y su implicación emocional difícilmente puede sobrepasar ciertos límites.

Ahora bien, en esa hipotética "rebelión del consumidor", que puede disfrutar con la desmitificación de personajes célebres (si bien el juego irónico de la celebridad artificial va rebajando la altura del pedestal desde el mismo momento del ascenso a los altares de cada nuevo astro, empaquetado de forma manifiesta en un envoltorio de fama efímera, y una vez más recordamos a Warhol), la asimetría corregida por el linchamiento sarcástico de los famosos (lo que permite a los telespectadores consolarse por la supuesta mediocridad de sus vidas convirtiendo a los ricos y triunfadores en bufones para su diversión) vuelve a trastocarse. Cuando la notoriedad se convierte en un ejercicio de autodegradación, cuando el acceso a los quince minutos de gloria pasa por la exhibición impúdica de los aspectos más miserables de la propia intimidad (y nótese que los adjetivos empleados aquí no pretenden, pese a las apariencias, implicar valoración personal alguna), el nuevo bufón que obtiene a través de la humillación bienes codiciados por todos tiene motivos para sentirse más osado y, por qué no, "superior" a los espectadores que se ríen de él.

Porque, objetivamente, ¿quién se ríe de quién? O mejor, ¿quién ríe el último? ¿El público que se mofa de, supongamos, una actriz pornográfica que ha querido emprender una carrera musical lanzando un disco artísticamente indefendible y de evidente intención crematística? ¿O la propia actriz pornográfica, que ve cómo su fama y los hipotéticos dividendos que ésta puede aportarle aumentan precisamente a causa de la comicidad involuntaria de su aventura musical?

En el ejemplo anterior, choca la imagen romántica del artista como creador arrebatado que ignora a conciencia las servidumbres del comercio y se limita a explorar honestamente sus impulsos creativos con la evidencia confesa de la primacía del comercio y el carácter industrial de la cultura. Es uno de

tantos ideales cuya tensa relación con la realidad asumida sirve de fundamento al humor autoirónico.

Contra el vicio de la solemnidad, la virtud de la burla, sea dirigida al prójimo o como vacuna para curarse uno mismo en salud de una posible caída en la gravedad desproporcionada. Retomando los conceptos goffmanianos, en un mundo social cuya convencionalidad es manifiesta y de dominio común el humor se convierte en otra forma de tacto pues, aunque señala la llaga (y, por desarrollar la metáfora, de hecho comenta con intención burlona lo ridículo de su aspecto y la inoportunidad de su erupción), no llega a meter el dedo. Es más, podría decirse que en cierto sentido la protege de agresiones más radicales. Nos indica que está ahí, sirve para subrayar que tenemos constancia de ella, pero no presume que necesariamente tengamos que hacer mucho más al respecto.

Porque si concedemos que la vida social se representa como una comedia, no sin cierto grado de improvisación pero siempre ateniéndose a guías rectoras bastante pronunciadas, la siguiente incógnita que se puede plantear es ésta: ¿es posible otra vida social que no precise de representación, de simulacros, de fingimientos? ¿Es posible una vida más “auténtica”? El revolucionario convencido responderá que sí. Tal vez el marxista afirme que es posible otra sociedad libre de alienación en la que pueda desarrollarse hasta su máxima expresión el potencial humano. El representante de la postmodernidad desencantada simplemente responderá que es muy poco probable. Y no sería extraño que añadiese un chiste al respecto.

El humor se revela como lenguaje privilegiado para comentar (y hacer digeribles) los aspectos menos agradables de nuestra existencia, tanto más cuando los tenemos por difícilmente remediables. Así, partimos de una realidad desdichada: la infidelidad de pareja existe. Ascendemos un grado: nuestros ídolos, los famosos, los triunfadores, también son infieles. Otro grado más: la evidencia de la imperfección (e infelicidad) de nuestros ídolos de alguna manera nos consuela de nuestra propia infelicidad e incluso nos divierte. Seguimos subiendo: tan imperfectos y humanos son nuestros ídolos que incluso son capaces de comerciar con su propia desgracia. No sólo los sorprenden cometiendo infidelidades, sino que ellos mismos las revelan a cambio de dinero y exposición mediática. Aún más arriba: la evidencia de su cinismo acrecienta nuestro regocijo y hace que nos sintamos justificados en nuestro interés morboso, pues a fin de cuentas son ellos mismos los que están exhibiendo sus miserias, algo que nosotros jamás estaríamos dispuestos a hacer. Siguiente peldaño: el producto de consumo que se fabrica a partir de esta concatenación de pequeñas y grandes mezquindades públicas y privadas ironiza de forma manifiesta con todas ellas. Y por último, como elaboración discursiva final de todas estas realidades desdichadas, encontramos los comentarios de los humoristas profesionales.

Así se lía la madeja de la autorreferencia en la construcción y presentación del propio personaje. Terminamos regresando a la comedia aristotélica, aquella que despierta nuestra hilaridad porque las desgracias caen sobre personajes que el público puede contemplar como inferiores (ahí radica

una de las diferencias clave con el género trágico en la concepción de Aristóteles: en la tragedia, los infortunios acaecen a personajes superiores, nobles, sublimes, y por ello despiertan otra gama de emociones, jamás provocan la risa). Ahora bien, como hemos visto, la asimetría se multiplica indefinidamente en una y otra dirección a causa del juego de espejos postmoderno. La ironía suaviza la violencia de las contradicciones y nos ayuda a habitar ese mundo de interminables equívocos. Nos reímos de quienes gozan de privilegios que ambicionamos y nos reímos de nuestra necesidad de encontrar consuelo en su miseria.

Somos dolorosamente conscientes de la naturaleza artificiosa de nuestra realidad social, de nuestro personaje y de los que se cruzan en nuestro camino, sea física o virtualmente. Los medios exhiben ante nosotros el proceso industrial de fabricación del arte y la cultura (valga el ejemplo de otro programa de televisión de notable éxito popular, *Operación Triunfo*, y sus distintas encarnaciones internacionales), y consumimos sus productos manteniendo una distancia irónica con respecto a la noción romántica del artista creador. La vida social se estructura como relato previsible sin otra motivación última que la misma inercia acumulada: no hay telos, sólo movimiento y una cierta variedad de discursos teleológicos entre las cuales escoger sin el auxilio de un criterio sólido y común.

El humor, contemplado desde semejante visión fatalista y escéptica, podría ser el aceite que engrasa los mecanismos de la maquinaria social, la melodía que entonamos sobre la base rítmica que forman los aparatosos chirridos de su engranaje para hacer música de nuestra servidumbre. Y si así escrito suena excesivamente melodramático, tómese por parodia.

3. 2. Tipos de relato

3. 2. 1. Historia y vida cotidiana

> "... la vida psíquica o espiritual es (...) una lucha contra el eterno olvido. Y contra la historia. Porque la historia, que es el pensamiento de Dios en la tierra de los hombres, carece de última finalidad humana, camina al olvido, a la inconsciencia. Y todo el esfuerzo del hombre es dar finalidad humana a la historia".
>
> UNAMUNO
>
> *La agonía del cristianismo*

Una de las fuentes tradicionales de sentido para nuestra existencia ha sido, teóricamente hasta no hace mucho, la historia. Observa el crítico literario Frank Kermode (2000) que los hombres siempre han mostrado la tendencia a ubicarse en el fin, ya sea de un ciclo concreto de la historia (que daría lugar a un nuevo principio) o de la historia y el tiempo mismos. El postmoderno es un pensamiento eminentemente apocalíptico y por tanto se diría pertinente contemplarlo desde dicha perspectiva. Nos interesa por ahora discutir cómo inscribimos el escueto segmento temporal de nuestras vidas en la extensa línea de la historia, y cómo semejante adscripción puede dotar de sentido a lo

que hipotéticamente más nos interesa, el fragmento de historia del que nos toca ser testigos directos.

En primer lugar, es preciso **determinar si la historia como totalidad tiene sentido**, y si éste puede ser aprehendido por los mortales. Incluso una ausencia absoluta de sentido puede servir de materia prima para dar sentido a la propia existencia individual. Léase al respecto el párrafo de Unamuno citado al comienzo de este subepígrafe: cabe sostener que la historia cumple un designio divino que no compete a los hombres, y que la labor de estos consiste en imprimirle una finalidad humana.

Podemos considerar también, valga el narcisismo corporativo (espero que comprensible, siendo éste un trabajo sobre una escuela de pensamiento, la postmoderna, notablemente narcisista), el ejemplo del científico social. Después de una serie de reflexiones sobre la concepción marxista de la historia (no muy alejadas de lo que escribía Schumpeter sobre el "profeta" Marx), Raymond Aron concluye su *Introducción a la filosofía política* con las siguientes palabras:

> "En una situación de este orden, ¿qué puede hacer quien no cree en las religiones políticas y que trata, por otro lado, de comportarse como un observador? Puede dictar cursos – lo cual es casi una solución. Puede intentar expresar las cosas que estime como razonables, pero está obligado, si es consciente, a pensar que no está demostrado que sus razonables consejos, si fuesen aplicados, no darían resultados decepcionantes. Ya que la historia es imprevisible, los accidentes se multiplican y las pasiones transforman los consejos razonables en resultados irracionales" (Aron, 1999: 286).

La respuesta a la pregunta que formula al comienzo del pasaje ("Puede dictar cursos") es una alusión irónica a su propia labor (pues, en efecto, el libro es una transcripción de un curso dictado por Aron en 1952 en la Escuela Nacional de Administración francesa). Pretende establecer, sintéticamente, cuál es la tarea del científico social, en qué consiste su oficio, partiendo de una concepción de la historia relativamente caótica, convulsa y azarosa, teñida de un moderado pesimismo escéptico.

El científico social postmarxista se sabe desbordado por el curso de los acontecimientos; frente al voluntarismo, los hechos tozudos se obstinan en responder con efectos perversos de las políticas y consecuencias no deseadas de la acción social. Ya no ha lugar a una misión profética. El maximalismo debe ser desplazado por la prudencia prescriptiva, pues los consejos razonables dan lugar a resultados irracionales. ¿Cómo puede la razón dar lugar a la sinrazón, si no es porque la razón tiene un alcance más limitado del que querríamos creer? La razón pura no puede abarcar ya el conjunto de la historia, desentrañar su sentido, determinar su dirección y vaticinar su desarrollo y culminación milenarista.

Por supuesto, el sentido o ausencia de él en la historia es relevante para la definición del científico social porque se supone que se dedica a estudiarla y,

hasta cierto punto, a "predecirla". En la medida en que ésta sea inescrutable, el científico social puede considerarse una figura innecesaria o de importancia muy relativa. El comentario autoirónico de Aron, encabezando una reflexión de considerable escepticismo, señala que el científico social no puede aspirar a unos objetivos como los que pretendía alcanzar Marx, pero que al menos él, Raymond Aron, científico social y docente en la Escuela Nacional de Administración, es consciente de ello. Si la moderación en las aspiraciones de la ciencia social es una suerte de caída de un hipotético pedestal positivista, la ironía de Aron resta comicidad involuntaria a semejante traspiés.

El 4 de enero de 1991, Jean Baudrillard publica en *Libération* un artículo celebérrimo que lleva por título "La Guerra del Golfo no va a tener lugar". Tras detallar, con ese estilo suyo de afirmaciones categóricas y un tanto dogmáticas, todos los motivos por los que, de acuerdo con su teoría general y su concepción de la historia o si se quiere la posthistoria, es imposible que se produzca la en apariencia inminente Guerra del Golfo, termina con una postdata irónica que hasta cierto punto le cubre las espaldas si acaso la realidad osa contradecirle:

> "Poner de manifiesto la imposibilidad de la guerra justo cuando está a punto de producirse, cuando se acumulan los indicios de su advenimiento, es una apuesta estúpida. Pero habría sido más estúpido todavía desaprovechar la ocasión" (Baudrillard, 1991: 17).

Por supuesto, sabemos lo que ocurrió después: Baudrillard escribió dos artículos más, uno mientras se producía la contienda, "¿Está teniendo lugar realmente la Guerra del Golfo?", y otro cuando hubo terminado, "La Guerra del Golfo no ha tenido lugar", que sirvió como título al libro en que recogió los tres. Aunque comentaremos más adelante este trabajo como muestra de humor negro postmoderno, quede constancia por ahora de la vehemencia con que Baudrillard defiende su percepción de la realidad y la historia: la Guerra del Golfo no ha tenido lugar porque no ha sido una guerra real, sino un simulacro de guerra, de acuerdo con los patrones de representación pornográfica, excesiva, sobrecargada, de nuestro tiempo:

> "Ocurre como en la fábula de La Fontaine: el día que se produzca una guerra de verdad, ni tan sólo notaréis la diferencia. La verdadera victoria de los simuladores de guerra estriba en haber metido a todo el mundo en la podredumbre de esta simulación" (Baudrillard, 1991: 62-63).

Puesto que la realidad desautoriza mi pronóstico, mi "apuesta estúpida" (sic) pongo en duda la realidad misma, en términos ligeramente diferentes a los del planteamiento original. Al final, de forma irónica y alambicada, se confirma el escepticismo de quienes postulan lo ininteligible de la historia, la muerte de los grandes relatos, pues ni sus propios vaticinios históricos, ni sus propios grandes relatos escritos desde el escepticismo llegan a confirmarse. El objeto, siguiendo con la terminología de Baudrillard, se rebela adoptando una estrategia irónica: se finge sumiso, dócil, cognoscible y predecible en sus desarrollos, pero juega con el científico social, lo seduce y lo tienta para gastarle después una broma pesada y dejarle en paños menores, desnudo e

indefenso ante el resto del mundo. Podría decirse que es una teoría paranoica sobre los límites de la ciencia social, especialmente en aquellos menesteres para los cuales se muestra más falible, tales como la predicción (como ponen de manifiesto, para regocijo de la opinión pública, las divergencias entre sondeos preelectorales y los resultados efectivos que arrojan las urnas) y la anticipación histórica.

Evidentemente, la historia no sólo interesa a los científicos sociales, y no son estos los únicos que han podido sentirse traicionados, burlados si se quiere, por sus sorprendentes cambios de rumbo. ¿Qué hay, por ejemplo, del sindicalista que deja de creer en el marxismo cuando se convence de que el proceso histórico teleológico en que creía no está teniendo lugar, que el capitalismo no conduce necesariamente a la dictadura del proletariado, al comunismo y a la sociedad sin clases? ¿Qué hay del testigo de Jehová que, reunido junto a su congregación en el salón del reino, espera que esta vez sí llegue el fin del mundo después de tantos plantones en el pasado?

Las creencias milenaristas, como el envite de Baudrillard en vísperas de la Guerra del Golfo, tienden a ser desconfirmadas por el curso de los acontecimientos y cuando esto ocurre el sistema de creencias debe adaptarse a los hechos para sobrevivir, tanto más en la medida que se marquen fechas concretas, sin ambigüedades. Resulta harto menos complicado ajustar la realidad a las propias profecías cuando se escriben nebulosas cuartetas alegóricas como Nostradamus.

No obstante, de una forma u otra, las gentes siguen buscando sentido a sus vidas insertándolas en el gran relato de la historia. Un caso extremo sería el de los **complejos mesiánicos**, el de quienes se sienten destinados no ya a cambiar el curso de la historia sino a conducirla al telos que la explica: Adolf Hitler y su Reich de los mil años, el ocultista británico Aleister Crowley y su nueva era de misticismo sexual, el Nietzsche de *El Anticristo* proclamando el año cero... no escasean los ejemplos. Autores como Carlyle nos han provisto del aparato retórico con que rendir culto a los héroes cuyas vidas, impulsadas por una fuerza creadora ajena al común de los mortales, determinan el discurrir de la historia (Sztompka, 1993: 291-292).

Otra estrategia común para vincular la propia existencia con un sentido histórico superior consiste en ubicarla en los aledaños del **fin de los tiempos**. Se hablará de esto con cierta extensión más adelante: el final da forma al todo, proporciona un cierre necesario al relato, incluso aunque ese relato sea la historia inabarcable de la humanidad. Obsérvese a un payaso especializado en fiestas de cumpleaños defendiendo la necesidad de dar forma narrativa a los trucos de magia y, en particular, de darles un cierre satisfactorio:

> "... el final probablemente sea la parte más importante de un juego (...). Según la leyenda, la madre de Wolfgang Amadeus Mozart lo sacaba de la cama cada mañana tocando siete notas de la escala de ocho en el piano. Lo mejor que puedo hacer para reproducir esta estrategia en un libro es escribir que sonaba algo más o menos así: Do, Re, Mí, Fa, Sol, La, Sí... Esta escala incompleta le resultaba tan perturbadora al pequeño

> Wolfgang que no podía soportarlo y se levantaba para tocar la última nota: Do. Aaaah, así está mejor. Al tocar esa última nota se completaba la escala con una resolución lógica, lo que provoca una sensación satisfactoria.
>
> Esta misma necesidad de una resolución se da cuando presentamos un juego de magia. Los efectos, como los cuentos (y las escalas) necesitan un final lógico y agradable. Si el efecto no tiene final el público siente que falta algo, lo cual puede provocar incomodidad, aunque sólo sea a nivel subconsciente. Pero incluso así, es algo indeseable" (Kaye, 2005: 82).

El final puede ser trágico: una catástrofe nuclear que extermina casi por completo la vida sobre el planeta. O utópico: la sociedad sin clases, la era de Acuario, la fraternidad universal y el fin de todo conflicto. Puede quererse pragmático, como el fin de la historia que defendía Fukuyama, en el que hipotéticamente dejan de producirse grandes conflictos porque se ha alcanzado una organización sociopolítica tal que el hombre puede satisfacer de forma pacífica sus impulsos contradictorios hacia la igualdad y el predominio sobre otros. Y, por supuesto, puede pretenderse radicalmente escéptico, como el fin de los grandes relatos que es a su vez otro gran relato que da forma a la historia de la cultura occidental. Reconocer que la historia carece de sentido último, de hecho, proporciona un sentido a la historia.

Y así, sean más luminosos o más sombríos los finales que nos buscamos, de un modo u otro nos proporcionan el consuelo de dar forma a lo amorfo, sentido al absurdo, cierre a lo aparentemente infinito. Y en ese punto del relato, nuestra vida cobra a su vez sentido, forma y cierre lógico.

También se relacionan las vidas individuales con la marea colectiva de la historia por medio de la **cohorte generacional**. No es preciso que entremos a ponderar la mayor o menor validez de la teoría de las generaciones tal como la formuló Ortega y la matizó Marías en *El método histórico de las generaciones* (a estas alturas cualquier crítica es ociosa y redundante). Puesto que esta perspectiva se sitúa en la sociología del conocimiento, lo que interesa es el uso efectivo de dicha noción y no tanto si la división de cada trayectoria generacional en bloques de quince años es excesivamente rígida o tajante, o incluso si es acertado o no el mero uso del término.

Para Ortega, en cada generación hay una minoría que impulsa y "lidera" al todo (lo cual es coherente con la visión más general de la sociedad que expone en *La rebelión de las masas*), y después está la mayoría indiferenciada (la masa, en otras palabras), que se distingue por sus señas de identidad con respecto a otras generaciones e, idealmente, se deja conducir por la minoría cualificada. La historia se va escribiendo a partir de la tensión dinámica entre generaciones: las relaciones entre una generación y la que le antecede pueden establecerse en términos de innovación y ruptura o de continuismo conservador, pero aun en este último caso no deja de producirse esa tensión. Nunca puede haber una identidad completa porque incluso en las que llama épocas cumulativas, en las que la nueva generación percibe un alto grado de identidad entre lo que aporta la generación anterior y su propia perspectiva, se

mantiene una distancia inevitable derivada de lo específico de la circunstancia de cada una.

¿Qué elementos ligan cada vida individual con la porción de historia que le ha tocado vivir? ¿Qué referentes dan forma a esa porción de historia, de modo que sea en efecto historia y no un simple segmento de tiempo sin mayor sentido que la sucesión azarosa de acontecimientos casuales? De acuerdo con Ortega, cada generación contaría con una **circunstancia**, con una **perspectiva** característica. Valores, ideas, creencias (entendidos estos dos últimos conceptos también en su sentido orteguiano), que a efectos de nuestro trabajo no nos interesan tanto por su hipotética realidad como por la percepción subjetiva de que realmente cada grupo generacional tiene los suyos propios.

Como referentes generacionales, mojones que sirven para definir nuestro lugar en el continuo histórico, tenemos en primer lugar a los componentes de esa **elite** que señala Ortega. Ahora bien, si como he insistido varias veces lo que interesa es la percepción subjetiva, quizá los individuos salientes que percibe la "masa" pertenecen a aquellos campos de actividad que son más visibles para el común de las gentes. Política, entretenimiento, cultura popular, evidentemente televisión... Los medios identifican los **individuos** y **acontecimientos relevantes** que conectan al ciudadano medio con el curso general de la historia.

No quiere decir esto, entiéndase, que los medios construyan arbitrariamente dichos referentes. Esa sería una discusión que no viene al caso aquí. Pero parece evidente que la retransmisión de acontecimientos como el alunizaje, el fallido golpe de estado del 23 de febrero, la caída de las torres gemelas o el atentado del 11 de marzo en Madrid, todos ellos asociados a un "relato" específico (el progreso científico y la conquista del espacio por el hombre, la consolidación de la democracia española, el choque de civilizaciones, etc), nos hace partícipes y nos proporcionan puntos de referencia para dar sentido a nuestro periplo personal: nosotros somos los que han vivido eso. Y quizá, según las particularidades propias del relato, los que han puesto su mayor o menor grano de arena para hacerlo posible; así, por ejemplo, en el relato de la transición democrática española donde, amén de las grandes personalidades (monarcas y presidentes del gobierno) se otorga protagonismo a la ciudadanía, a una sociedad civil que hace su propio panegírico.

Los **roles** que desempeñamos también nos conectan a la corriente de la historia: el obrero que participa en una huelga general, el peón caminero que asfalta una autovía que representa, simbólicamente, la autopista del progreso, de la modernidad. Todo depende del relato que se construya alrededor de cada actividad.

Precisamente la huelga, la forma de violencia sobre la que teorizaba Sorel, basa su efecto como acción reivindicativa en que, idealmente, pone de manifiesto la importancia de cada ocupación en el agregado de esfuerzos colectivos para la construcción cotidiana de la historia. Cada quien cumple su papel. Nuestra época es aquella que ya no sufre el azote de las epidemias de

peste negra entre otros motivos porque hay barrenderos y basureros que se encargan de retirar la porquería de las calles. Y eso queda claro cada vez que se ponen en huelga y crecen imparables y ponzoñosamente aromáticas las montañas de nuestros desechos. La violencia del acto, en su sentido más profundo, no radica en la incomodidad, sino en la transformación del mundo que conocemos, en su desfiguración: un mundo sin basureros, sin conductores de autobús, sin maestros de escuela, es un mundo apocalíptico (revísese al efecto cualquier ejemplo de ficción apocalíptica: películas como *28 días después* (Danny Boyle, 2002), *Amanecer de los muertos* (Zack Zinder, 2004) o, como caso privilegiadamente irónico, *La tierra de los muertos vivientes* (George A. Romero, 2005); el fin del mundo se reconoce por la ausencia absoluta de actividad humana normal o, como ocurre en el último ejemplo, por su radical transformación en una caricatura de sí misma).

La huelga, vistazo agorero al punto final, tiene ese efecto: el relato que estábamos contando entre todos amenaza con truncarse en un término prematuro y el progreso se pone entre paréntesis mientras se alcanza un acuerdo satisfactorio (idealmente, desde el punto de vista del colectivo en huelga, una subida salarial que supone la forma más inapelablemente cuantificable de reconocimiento al peso de su papel en la narración colectiva).

Los humoristas a menudo hacen mofa de nuestras pretensiones. Especialmente de aquel que ostenta un cargo, tanto más risible cuanto más ínfimo: el funcionario, el concejal de pueblo, el presidente de la comunidad de vecinos (véase al efecto una de las series de televisión más populares de los últimos años, *Aquí no hay quien viva*, y la película que, con el tebeo de Francisco Ibáñez *13 Rúe del Percebe*, parece haberle servido de inspiración: *La comunidad* (2000), de Álex de la Iglesia; en ambos casos, la serie con un enfoque de humor costumbrista para todos los públicos y la película con un tratamiento de humor negro, aparece un presidente de comunidad de vecinos pomposo, engolado, con un vocabulario trufado de jerga y modismos propios de un candidato a la presidencia del gobierno, y una percepción más que discutible de la propia importancia). Se trata, en realidad, de una de las fuentes más fecundas de humor costumbrista popular.

Ridiculizando las aspiraciones de la autoridad de tres al cuarto, el humorista puede:

1. Poner en duda la relevancia de ese personaje en concreto (vale decir el cargo que desempeña), reforzando así una visión *elitista* de la historia. Lo verdaderamente importante no es el papeleo que pueda hacerse en una ventanilla cualquiera de la enésima delegación de gobierno, sino las obras de los grandes hombres, con quienes el parodiado pretende equipararse sólo porque despacha impresos por triplicado.

2. Poner en duda la relevancia tanto de unos como de otros. El gran hombre, el político, el propio presidente del Gobierno no es sino una versión amplificada del presidente de la comunidad de vecinos; la retórica de aquel es tan vacua y risible como la de éste. De haber un gran relato, una historia de fondo que se desarrolle al margen de los actos sin sentido de quienes

pretenden protagonizarla, es el tormento cíclico de la gente de a pie que tiene que sufrir sus delirios de grandeza en tanto se afana por nacer, reproducirse y morir.

3. Poner en duda absolutamente todo. Ni los grandes hombres, ni los chupatintas venidos a más, ni ese quimérico hombre de a pie. Nadie hace la historia porque no hay tal, sólo caos y un caprichoso acontecer sin orden ni concierto.

4. No poner en duda nada. La parodia quiere ser cariñosa, entrañable, una suerte de homenaje cómplice. La mofa sin malicia enaltece a su objeto, que demuestra ser merecedor de atenciones por encima de otros virtuales parodiables. Este tipo de humor amable es bastante frecuente y, de hecho, ha demostrado ser particularmente comercial. Las series más populares de la televisión española se enmarcarían en dicho modelo.

Retomando los ejemplos que se pusieron unos párrafos atrás, podemos señalar diferencias notables entre *Aquí no hay quien viva*, la serie de televisión, y *La comunidad*, la película. Ambas desmenuzan con una mirada humorística un objeto muy similar: una comunidad de vecinos y los diversos personajes que pueden integrarla. Semejante planteamiento es susceptible de ser enfocado como microcosmos de la sociedad, en el que aparezcan representadas diferentes opciones vitales y su forma de relacionarse. Y ahí radican las divergencias más salientes entre una y otra versión del mismo tema.

Como se ha dicho, *Aquí no hay quien viva* es un ejemplo de costumbrismo amable, que emplea con frecuencia soluciones de comedia de enredo, y *La comunidad* se inclina decididamente por el humor negro y la picaresca descarnada. Esa diversa adscripción genérica corre pareja a la paleta de colores con que se representa la realidad. La visión del mundo que ofrece *Aquí no hay quien viva* termina siendo, a pesar de todas las disputas, rencillas y mezquindades vecinales varias que ponen en marcha la trama de cada episodio, relativamente luminosa, positiva, optimista. Cuando termina la pelea y el polvo se asienta, queda patente que los personajes se preocupan los unos por los otros, que hay un fondo de bondad y de afecto entre ellos. Somos imperfectos, sí, pero todos tenemos nuestro corazoncito. El presidente de la comunidad de vecinos es, indudablemente, un infeliz pomposo que se da demasiados aires de importancia, pero en realidad no es mala persona y, a fin de cuentas, si las cosas funcionan es porque hay personas como él que se encargan de hacer que funcionen (con la ayuda inestimable del portero, naturalmente, al que le une una profunda relación de afecto recíproco por mucho que discutan y aunque no quieran reconocerlo).

La comunidad es todo lo contrario. No hay cualidades redentoras en sus personajes, salvo quizá la honestidad de quienes admiten más abiertamente su propia condición miserable. Los vecinos están unidos por una conspiración para repartirse los millones que ganó en la lotería un anciano ermitaño aquejado de síndrome de Diógenes. Pero, por supuesto, desconfían los unos de los otros y el cabecilla que los aglutinaba, el presidente de la comunidad, planea quedarse con la integridad del botín. El retrato de este personaje es el

opuesto absoluto a su homólogo en *Aquí no hay quien viva*. El presidente de *La comunidad* abusa menos de la jerga de administrador y prefiere expresarse en términos informales, transmitiendo cercanía, humanidad, aprecio. En el curso de una secuencia en la que intenta matar a otro personaje, una mujer, a base de golpes en la cabeza con una llave inglesa, se dedica a recitar una serie de frases hechas que lo caracterizan como "buena persona", en un intento de negrísima comicidad por convencer a la víctima de la rectitud de su comportamiento: "Estoy enamorado de mi mujer como el primer día que nos conocimos", afirma, cuando realmente se propone abandonar a su familia y escaparse con el dinero.

Aquí no hay quien viva termina predicando un mensaje casi capriano: como en *Qué bello es vivir* (Frank Capra, 1946), cada individuo es insustituible y necesario, aun con todos los errores que pueda cometer, sean estos de tipo moral o no. *La comunidad* se acerca mucho más a la picaresca descreída, o al naturalismo americano de autores como Frank Norris, con la influencia confesa del nihilismo paranoico de *El quimérico inquilino* (la novela de Roland Topor adaptada al cine por Roman Polanski). No hay nada en el alma de los hombres salvo avaricia, en el mejor de los casos, y alborozo por la desgracia ajena en el peor. Somos indiferentes a los padecimientos del prójimo (lo cual implica que no nos importa hacerle sufrir si es necesario para alcanzar nuestro objetivo) o directamente nos regocijamos en ellos (lo cual implica que nuestro objetivo es precisamente hacerle sufrir).

Ambos trabajos cuentan con una concepción de fondo de la condición humana en sociedad, se haga ésta más o menos explícita. Para uno, nuestras imperfecciones son evidentes y dignas de mofa, pero no dejan por ello de ser tolerables ni sobrepasan a las virtudes, por mucho que a veces parezcan sepultarlas. Al final (obsérvese el sentido de la expresión, que quiere cerrar el retrato de una situación determinada del mismo modo que se concluye una historia, señalando un punto de llegada que otorga sentido retrospectivo a todo lo anterior) el mundo sigue girando por ese tira y afloja de vicios y virtudes, amigos y vecinos, concejales de pueblo y presidentes de comunidad.

Para el otro, la estructura social es una construcción artificiosa recubierta de ideología embellecedora, producto de nuestras acciones y propósitos esencialmente egoístas, en una suerte de estado de naturaleza hobbesiano matizado (pero en absoluto corregido) por un Leviatán que, pese a las apariencias cosméticas, no hace sino poner al alcance de los individuos otros instrumentos de dominación para satisfacer dichos impulsos.

Se trata, en definitiva, de rehacer el mundo ubicando cada elemento en el lugar que creemos que le corresponde. Esa es la labor ideológica el creador de ficciones. Chesterton (1953) consideraba a Shakespeare muy superior a Nietzsche por una razón en particular: el inglés no sólo era capaz de sintetizar toda la filosofía nietzscheana en unos cuantos versos, sino que además sabía localizarla donde existencialmente correspondía; esto es, en la boca ensangrentada de un loco moribundo, Ricardo Plantagenet, cuando le quedan escasos instantes para encararse a su Némesis (y para hacer gala de

cobardía, ofreciéndose a cambiar su reino por un caballo, dando así la justa medida de sus anteriores bravatas de superhombre).

Rizando el rizo, Shakespeare ejecuta la parodia anticipada de la filosofía de Nietzsche; si la filosofía es una reconstrucción del mundo (como, por ejemplo, el propio Nietzsche se propone identificar la ascendencia de diversas perspectivas éticas en su *Genealogía de la moral*, señalando a la moral judeocristiana como reacción de la casta sacerdotal, débil y resentida, al código de conducta inocente y libre del noble y el señor), la parodia de una filosofía es la escenificación humorística de dicha filosofía dentro de una reconstrucción del mundo acorde con otra filosofía más o menos antagónica. Mientras un MacIntyre (1990, 2001 [1984]) sitúa la historia nietzscheana de la ética dentro de su propia historia de la moral (tres versiones rivales de la ética, como reza el título de uno de sus libros, que representan tres pasos en la crisis y posterior regeneración hipotética de la moral: el racionalismo ilustrado, el relativismo genealógico y el tradicionalismo consciente), Chesterton reconoce sus postulados dentro del haz de discursos antagónicos que se despliegan en una obra dramática y saluda al autor como demiurgo que recrea el mundo "tal como es" y otorga sentido a los acontecimientos ficticios por medio del cierre, del final. Dicho cierre establece un orden de las cosas, en el cual el discurso heroico que después perfeccionará Nietzsche no es mucho más que el delirio de un infeliz con ínfulas de grandeza capaz de rebajarse a los actos más perversos (como el infanticidio) creyéndolos justificados por su filosofía.

A un nivel de cultura popular, ficciones como *Aquí no hay quien viva* o *La comunidad* llevan a cabo una labor pareja. Si nuestros diversos roles señalan nuestro lugar en la construcción cotidiana de la vida social y, por ende, de la historia, de acuerdo con múltiples posibilidades discursivas, la ficción y en particular el humor (sea éste moralista o no) reconstruyen un modelo estilizado de esa estructura social otorgando a cada elemento una ubicación en el relato, y a menudo integrando referencias a relatos anteriores, tanto para sumarse a la perspectiva que planteaban como para rechazarla humorísticamente; es el caso de las parodias.

Ahora bien, si la historia en general ya no tiene sentido, si la sociedad es un mecanismo ciego funcionando en el vacío del absurdo existencial... ¿qué sentido pueden otorgar los relatos particulares a la vida de cada quien?

3. 2. 2. Los relatos y sus géneros: codificación y realidad

En un tratado sobre géneros narrativos de cultura popular, Arthur A. Berger señala que la mayoría de obras "se ubican en algún punto entre los extremos que son convención e invención. Las obras de género tienden a ser convencionales; las obras de arte elitista tienden a ser más cercanas al polo creativo" (1992: 47). Algo similar observa Sir Frank Kermode en su estudio clásico *The sense of an ending* (a cuyas páginas recurriré a menudo en varios capítulos de este trabajo), donde traza la línea que lleva de los mitos apocalípticos a la novela de vanguardia contemporánea: el relato de género se atiene a unos límites formales definidos que dan a las diferentes narraciones un aire de familia y facilitan la comprensión. Siempre según Kermode, el

progresivo refinamiento de la novela, y el rechazo de los géneros populares por parte de la literatura más culta tiene que ver con una percepción de la realidad de complejidad creciente, del mismo modo que las profecías milenaristas se iban refinando a medida que cada una de las fechas anunciadas para el apocalipsis iba pasando sin mayores conmociones. Sobre los muy específicos placeres de la literatura de género escribía Pérez-Reverte:

> "Hay goces especiales, en literatura. Sobre todo en cierta clase de literatura de la antes llamada popular, cuando vamos a ella con la maliciosa disposición del público que una vez fue ingenuo pero ya no lo es. En ese caso cada lugar común, cada repetición del estereotipo, cada vuelta de tuerca o retorno de lo conocido, del golpe de efecto clásico o del recurso a determinados elementos antaño eficaces, supone un golpe de placer mayor aún que la originalidad, que el desviarse de patrones cuya solvencia quedó probada por el aplauso de las masas" (Pérez-Reverte, 1995: 349-350).

En terminología sistémica, podríamos quizá sostener que el género es uno de tantos mecanismos empleados para reducir la complejidad del entorno, una maniobra para dar forma a lo que es esencialmente informe. El género selecciona acontecimientos relevantes y los registros emocionales con los que tratarlos y, quizá lo más importante, determina en qué punto ha de concluir el relato. La comedia deviene tragedia (o quién sabe si comedia negra) si, después del resbalón con la cáscara de plátano se nos hace saber que el cómico involuntario se ha desnucado con el bordillo de la acera. Y el drama se hace comedia cuando descubrimos que la detonación oída al otro lado de la puerta de un potencial suicida no tiene que ver con bala alguna sino con el corcho de una botella de champán (como ocurre en *El apartamento*, una comedia agridulce de Billy Wilder premiada y recordada entre otras virtudes por su hábil mezcla de géneros que, es de presumir, se entiende como una mayor cercanía a la textura de la realidad, impredecible, caótica y en absoluto regida por las convenciones propias de etiquetas de consumo tales que los géneros de ficción).

Hay que saber, pues, dónde se pone el punto final de un relato, y cada género tiene su propia receta para ello. En la narración de nuestras vidas y de la historia de la humanidad, siempre inconclusa, siempre en tránsito (porque no podemos contemplarla desde el otro lado del fin), el tercer acto posterior al punto intermedio en que nos encontramos es también, evidentemente, de enorme importancia. Léase, por ejemplo, lo que escribió G. K. Chesterton en el *Daily News* inglés el 7 de diciembre de 1907, a propósito del género de ficción científica tan practicado y defendido por uno de sus contrincantes habituales, H. G. Wells, y en general sobre la obsesión de sus contemporáneos con un futuro utópico:

> "Es decididamente inútil hablar de expandir la propia mente con visiones del futuro. El futuro no expande la mente de cada quien ni una pizca. El futuro es una pared blanca en la que puedo pintar mi retrato tan grande como yo quiera. Si soy estrecho puedo hacer un futuro estrecho; si soy mezquino puedo hacer que el futuro también lo sea. No puedo hacer que

el pasado sea mezquino. No puedo hacer que Santa Catalina de Siena sea mezquina. No puedo hacer que Platón sea estrecho. En el pasado tengo verdaderos antagonistas, hombres ciertamente mejores, más valientes o más brillantes que yo. Entre los muertos tengo rivales vivos. En el futuro, todos mis rivales están muertos porque son nonnatos. Sé que no puedo escribir *El paraíso perdido*, pero podría fácilmente escribir una *Utopía* muy favorable al tipo de poesía que soy capaz de crear. Sé que probablemente no moriré tan valerosamente como los millares de mártires cristianos o caballeros medievales, pero es muy fácil para mí decir que la sociedad futura habrá eliminado el dogmatismo religioso o el peligro militar. Esto explica la práctica totalidad de la fascinación moderna con el futuro, sus ensayos científicos, sus romances más verosímiles. Huimos de las caras de nuestros padres porque son caras. Nos atrae el futuro porque es lo que se llama un trabajo fácil. Frente a nosotros hay un mundo desconocido e irreal que podemos moldear de acuerdo con cada cobardía o trivialidad de nuestros temperamentos" (citado en Wills, 2001 [1961]: 128).

Ya hemos visto que con la postmodernidad muere la fe en la razón que todo lo puede y con ella, la idea de progreso. El tercer acto que percibimos ahora en nuestro horizonte no es una apoteosis de las luces de la modernidad sino, por el contrario, un crepúsculo de los sueños de la razón, en el que los pocos que guardaban algo de aliento van expirando uno tras otro y, en el mejor de los casos, nos dejan un mundo decadente pero relativamente tranquilo. Afirma Sztompka:

"El último suspiro del pensamiento utópico se ha producido recientemente con la caída del sistema comunista, el último de los intentos fallidos de realizar una visión utópica en el mundo. Lo que queda es la incertidumbre e impredecibilidad del futuro, visto ahora como completamente contingente, abierto a la fortuna y a desarrollos fortuitos. Esto socava otra premisa de la idea de progreso, la orientación hacia el futuro. No hay proyecto orientado hacia el futuro capaz de atrapar la imaginación humana y movilizar la acción colectiva (...); en su lugar tenemos tanto profecías catastrofistas o simples extrapolaciones de las tendencias presentes (...). No hay que sorprenderse de que la gente se olvide del futuro y adopte actitudes presentistas, enfocadas a la gratificación inmedita, de breve horizonte temporal y de existencia meramente cotidiana" (1995: 57).

Nuestra percepción pasada del futuro deja de ser válida porque le hemos visto la trampa. Es una construcción humana desconfirmada, cual ocurrió con los milenios que anunciaban los profetas y visionarios del pasado, por la terca e indomable realidad. Como pone de manifiesto Arthur Berger (1992), el poder del género como maquinaria para producir implicación emocional queda anulado por la parodia metanarrativa. El isomorfismo entre ciencia ficción utópica y el mito del progreso científico y moral hace que ambos sucumban a distopías similares: Auschwitz y el GULAG son a la idea de progreso lo que *1984* y *Un mundo feliz* a la ciencia ficción más optimista de H. G. Wells o William Morris. Continúa Sztompka:

> "… el concepto de progreso ha sido reemplazado por el concepto de crisis como lema del siglo XX. Esto es válido en la conciencia común, en la que dominan las visiones pesimistas de las realidades sociales, no sólo en los países pobres y subdesarrollados sino también en los prósperos de la primera fila. La gente llega a acostumbrarse a pensar en términos de crisis económicas, políticas o culturales recurrentes o endémicas" (1995: 57).

¿Qué forma daremos, entonces, a nuestra vida en tales circunstancias? ¿Cómo nos la contaremos los unos a los otros? ¿De qué tipo serán estos relatos, en qué género los podremos encuadrar? El arte elitista, ya lo hemos visto, huye de la convención buscando la innovación. El relato de nuestras vidas, la narración de la historia, tolera ceñirse a los márgenes de un género (cual la ciencia ficción utópica que soñábamos para nuestro futuro, o la idea de progreso en que quisimos ver embarcada a la humanidad) siempre y cuando la realidad no se obstine en cambiar de registro. Esto es, siempre y cuando determinados aspectos de la realidad, que hemos dejado como fondo difuso sobre el que destacar los elementos escogidos, no se hagan más salientes y nos fuercen a modificar los constructos culturales con que intentamos manejarla.

La historia de occidente, que hasta no hace mucho veíamos como un relato de triunfo infinitamente ascendente, se ha convertido ahora en la historia de un batacazo, por así decirlo, multitudinario. Por supuesto, hay muchas formas de contar un batacazo. Puede ser una tragedia, si después de dicho tropezón no queda por contar nada más de relevancia; es decir, si el relato acaba en muerte. Puede ser un nuevo relato de ciencia ficción (llamémosle tal vez especulación futurista) utópica si, como se ha dicho, tal caída significa muerte... pero una muerte tal que permite el nacimiento (o la recuperación) de aquellas tradiciones que van a hacer posible la genuina felicidad humana en el plano terrenal. De algún relato de ese tipo hablaremos en el próximo capítulo, cuando tratemos con cierto detenimiento algunas formas de pensamiento apocalíptico. Y puede ser una comedia si, después de producido el choque, no tenemos más opción que sacudirnos el polvo de la ropa y continuar nuestro viaje montados en el mismo vehículo cochambroso, ahora además renqueante y abollado por el impacto, a falta de algo mejor.

Hablando de comedias, el relato postmoderno ha sido, a decir de Gil Villa (2001), parodiado por autores como Eagleton en libros cual *Las ilusiones del postmodernismo*, precisamente para intentar invalidarlo extremando sus rasgos y poniendo al descubierto sus mecanismos; su condición, en última instancia de construcción simplificadora incapaz de abarcar la complejidad de lo real, del mismo modo que cualquier novela de género. Admite Gil Villa que "el postmodernismo es una ilusión, por supuesto, si lo entrevemos en su versión caricaturizada, estirados sus rasgos físicos hasta hacer de él algo grotesco" (2001: 54). Pero aventura un peculiar efecto de reflexividad de esta parodia:

> "¿no contribuirán críticas como las de Eagleton a producir el efecto contrario que buscan, es decir, a reforzar la nitidez de los contornos de aquello que se presenta en el horizonte de forma todavía difusa? (...) Es este un ejemplo más de ese extraño principio, por cierto reclamado por algunos de los autores supuestamente postmodernos, según el cual la negación, o en general el movimiento de la negación, se pone al servicio de lo positivo" (2001: 55-56).

Es decir, la burla termina dignificando a su objeto, lo parodiado se eleva sobre su parodia. La catalogación genérica de la historia de occidente, la narración humorística de su teórico batacazo, implican, en realidad, la continuidad de dicha historia: sigue habiendo algo que contar, aunque sea entre carcajadas.

3. 3. La trampa autobiográfica

> "... es que uno, a estas alturas de la vida, ya no se alimenta sino de la dieta blanda de los recuerdos y de su relato circunstanciado al primero que se tercie".
>
> J. CASTILLO CASTILLO (2004: 32)

Si la historia obtiene sentido retrospectivamente a partir de su Apocalipsis correspondiente, la vida individual de cada quien habría de adquirirlo con la muerte o, en todo caso, desde la perspectiva privilegiada que supone el logro (o tal vez el fracaso) de esta o aquella empresa vital.

Es significativo que los dos grandes humoristas españoles del absurdo, Miguel Mihura y Tono, escribieran ambos sendas "autobiografías" escasamente vinculadas con la realidad. La de Mihura (1998), *Mis memorias*, era en efecto una recopilación de artículos y cuentos ya publicados anteriormente, culminando con algunas consideraciones sobre la creación de *La Codorniz*, su programa y concepción del humor, y su posterior decadencia (siempre a ojos de Mihura, por supuesto); éste es el único punto del libro donde hay una conexión más explícita con los hechos pragmáticos de su biografía (Moreiro, 2004).

En cuanto a la de Tono, publicada bajo dos títulos distintos (primero el muy elocuente *¡Viva yo!*, 1960, y algunos años después el no menos narcisista *Memorias de mí*, 1966), es totalmente ficticia, pues se trata de la narración en primera persona de la vida de Claritonio I de Pepelandia, fundador del susodicho reino y posteriormente monarca defenestrado que escribe sus memorias desde el destierro. Como sátira política dirige sus dardos en todas direcciones (y por tanto, concluirán algunos, en ninguna), y su mofa del poder y los "grandes hombres" funciona al tiempo como parodia del género autobiográfico, con las implicaciones que ello conlleva. ¿Qué vida es tan importante como para que merezca ser escrita, impresa y encuadernada?

Se lamenta Claritonio I:

> "Nada es nada, ni nadie es nadie. Las más altas torres se inclinan con el peso de los años; las más pétreas rocas se horadan con la insistencia de una gota; los más fornidos paquidermos sucumben a la pequeñez de un microbio... ¡Qué efímera la gloria y qué caro el pescado!" (Tono, 1960: 7).

Y pese a lo efímero de la gloria (y lo caro del pescado), recuerda más adelante:

> "Si Pepelandia hubiera llegado algún día a convertirse en una gran potencia, habría sido a mí, y solamente a mí, a quien los pepelandeses hubieran debido este importante acontecimiento. Yo siempre – y lo digo con la frente muy alta, la nariz menos alta que la frente y la boca menos alta que la frente y la nariz – fui hombre de grandes ideas, y una de ellas, acaso la más arraigada en mí, fue la de fundar una nación" (Op. Cit.: 9).

Naturalmente, tanto en la parodia relativamente directa de Tono como en la aproximación algo más oblicua de Mihura hay un poso, más profundo que la reconstrucción (ya sea relativamente fiel o manipulada) de acontecimientos, de genuina confesión autobiográfica. En su negativa burlona a escribir unas memorias al uso los dos autores ponen de manifiesto su concepción de la vida y el humor, el papel que éste juega en aquella y las consecuencias que de ello se derivan con respecto a su labor como humoristas.

Otro elocuente texto "autobiográfico" de Tono, más breve, es la *Automentirobiografía* que comienza así:

> "A poco de nacer, alguien me dejó envuelto en un periódico al pie de un árbol, expuesto a todos los peligros, a todas las inclemencias y a todos los perros, y fui recogido por unos húngaros, que, compadecidos de mí, me llevaron, envuelto en mi periódico, a su campamento. Unos propusieron criarme y tirar el periódico... otros, criar el periódico y tirarme a mí... Por fin, prevaleció la idea menos sensata y tiraron el periódico, que, por cierto, no traía nada interesante, aparte de traerme a mí" (1958a: 61).

Los acontecimientos que narra son evidente e hilarantemente ficticios pero, amén de la desarmante honestidad del título (*Automentirobiografía*, lo que probablemente basta para que podamos considerarla mucho más veraz que otros textos autobiográficos), hay una valoración de tales acontecimientos ficticios que, aun en su intención humorística, constituye un trasfondo "moral" para el relato. Probablemente Tono no pensaba realmente que en una situación como la que describe la idea menos sensata fuera tirar el periódico y quedarse con el niño, pero semejante afirmación es coherente con el tratamiento irónico que quiere dar a las convenciones del relato autobiográfico (del mismo modo que en *¡Viva yo!* se burlaba del "héroe" fundador de imperios, aquí dirige su mirada satírica al melodrama dickensiano de infancias miserables) y, en particular, a lo que la mera escritura y publicación posterior del propio relato autobiográfico implica con respecto a la consideración de sí

mismo que tiene el autor. Extremando la falsa modestia (es decir, reduciéndola al absurdo), a la primera persona ficticia de la *Automentirobiografía* de Tono le habría parecido sensato que los personajes que la encontraron la hubiesen tirado a la basura y se hubieran quedado con el periódico.

El constante juego con las formas literarias y las convenciones narrativas que caracteriza la prosa de Mihura y Tono suele llevar consigo, de forma implícita, una valoración irónica de la propia realidad que literatura y narración supuestamente reflejan. Tono comienza su libro *Los caballeros las prefieren castañas* (una suerte de tratado práctico para el emparejamiento) con "Un poquito de prólogo":

> "Confieso que nunca he escrito ninguna novela. Por eso, antes de ponerme a escribirla, me he preguntado: ¿Qué es una novela?... Y, como soy bastante educado para conmigo mismo, me he respondido inmediatamente: Una novela puede ser lo que le pase a don Federico un día que sale de su casa. Y, acto seguido, me puse a escribir" (Tono, 1958a: 3).

Sin embargo, la faena se complica: el protagonista, don Federico, se niega a salir a la calle porque llueve torrencialmente y ninguna de las convenciones poéticas que se proponía poner en marcha el autor ha funcionado ("¿Dónde voy yo con una tarde tan asquerosa", se pregunta don Federico). El narrador se plantea entonces diversas posibilidades para arrancar la trama de la novela (hacer aparecer una mujer dentro de un armario, o enviar a un asesino con un puñal a casa del protagonista):

> "Todo esto, y muchas cosas más, podría haber hecho con el infame don Federico, que se negaba a facilitarme mi novela; pero una voz interna me decía que con un señor tan intransigente me iba a ser muy difícil llegar hasta el capítulo final" (Op. Cit.: 5).

Ante tales dificultades, el autor opta por dejar a un lado la ficción y escribir un "Manual del perfecto matrimonio", donde parodia a conciencia la jerga académica (y particularmente la sociológica):

> "Es un hecho evidente la tendencia al matrimonio de aquellos pueblos cuya cultura es eminentemente popular; pero, ¿es el matrimonio consecuencia de la cultura eminentemente popular, o es la cultura eminentemente popular una derivación del matrimonio? Anotemos solamente el fenómeno sin detenernos en consideraciones, pues, si nos detuviéramos, no podríamos seguir adelante" (Op. Cit.: 5).

Autobiografía, novela, ensayo científico: géneros todos en los que se puede problematizar la labor de quien los escribe. Para que al lector pueda interesarle lo que le ocurre a don Federico, éste tiene que actuar como un insensato y salir a la calle aunque haga una tarde de perros y el sentido común exija que permanezca en casa. Las observaciones "sociológicas" preliminares del manual del perfecto matrimonio no pueden pasar de lo tautológico y no ha lugar a detenerse en consideraciones porque, si no, "no podríamos seguir

adelante". Y en cuanto a la propia vida que se narra en un relato autobiográfico... ¿qué importancia puede tener, pues si es novelesca es falsa y si no lo es conviene guardar silencio respecto a su mediocridad? Los relatos y discursos, incluyendo el discurso científico de la sociología, sólo entran en movimiento cuando ceden al simulacro, cuando se hace caso omiso a la lógica más elemental; ése es el poso "postmoderno" en la escritura de Tono y Mihura. La rebelión de don Federico contra su autor es la resistencia que opone el sentido común a los tópicos literarios. La ironía y la hipérbole humorísticas que ponen en cuestión la grandilocuencia de la propia narración autobiográfica representan a ese mismo sentido común que es incapaz de tomarse en serio el estereotipo.

Otro humorista del absurdo, en este caso el francés Roland Topor (1988b), redactó unas memorias en las que se presentaba como responsable indirecto de buena parte de las grandes obras de la cultura del siglo XX. Así, por ejemplo, caminando con George Orwell por los pasillos de un hotel, repara en el número de una habitación, 1984, y observa en voz alta que podría ser un buen título para una novela. El Topor ficticio se codea con todos los artistas más respetados de su tiempo e influye en ellos, de forma casual o deliberada, para que produzcan sus obras maestras. La intención paródica es, de nuevo, evidente: la autobiografía se justifica por la importancia del autobiografiado.

Escribe Bourdieu, en el pórtico de su ensayo "autoanalítico":

> "No tengo intención de someterme al género, cuyo carácter a la vez convencional y engañoso ya he destacado en reiteradas ocasiones, de la autobiografía. Sólo quisiera recopilar y proporcionar algunos elementos para un autoanálisis" (Bourdieu, 2006: 13).

Tarde o temprano, el autobiógrafo (o autoanalista) ha de abordar el problema de la justificación, a menudo negando el carácter de autobiografía del texto en cuestión, o acentuando aquellos aspectos que lo distinguen (a menudo con aparente modestia autoirónica) de las autobiografías al uso. Llevando dicha tendencia al extremo, dos notables especialistas en humor negro, Robert Bloch (1993) y Daniel Handler (Snicket, 2002) titulan sus memorias como "autobiografías no autorizadas". En el caso de Handler el juego de simulaciones va mucho más allá, pues se trata de la autobiografía no autorizada del seudónimo con el que escribe novelas juveniles, Lemony Snicket.

En última instancia, lo que dichas categorías humorísticas destacan es la inevitable y lógica (volvemos a la perspectiva del sentido común, del escepticismo constante) **duda sobre la veracidad** del relato autobiográfico. Una biografía no autorizada, en teoría, tiene a su favor la independencia con respecto al biografiado: la exposición de los hechos no se ve comprometida por las preferencias que pueda tener su protagonista en lo que respecta a la presentación de sí mismo y su imagen pública. Obviamente, esto no es garantía de objetividad e imparcialidad: muy a menudo, las biografías no autorizadas son una excusa para el sensacionalismo y el ataque partisano (un ejemplo de esta modalidad tan característico como cualquier otro podría ser

Meade, 2000). El concepto (humorístico) de "autobiografía no autorizada" apunta jocosamente la improbabilidad de una autobiografía veraz y no comprometida, salvo si su autor es esquizofrénico, lo que por otra parte no ofrece excesiva garantía (para el caso, Bloch, 1993, aparece en la portada de su autobiografía no autorizada con una sonrisa lunática y frente al motel de Norman Bates, personaje esquizofrénico que él mismo creó en la novela *Psicosis*, adaptada al cine por Alfred Hitchcock).

3. 3. 1. Juegos de espejos y protección autoirónica de la propia imagen: el caso de Groucho Marx

Sin embargo, no hay mejor ejemplo de "autobiografía no autorizada" que *The Marx Brothers Scrapbook* (Marx & Anobile, 1973), un libro compuesto por transcripciones de las entrevistas que el periodista Richard J. Anobile mantuvo con Groucho Marx entre 1969 y 1972. Cuando comenzaron a trabajar en el libro, Groucho pensó que se trataba de la habitual autobiografía con colaborador que tan común es en el mundo del espectáculo: autobiografiado y escritor mantienen una serie de entrevistas en profundidad y posteriormente el amanuense, a partir de dicha materia prima, elabora literariamente el producto final. Por su parte, Anobile se limitó a reproducir palabra por palabra las conversaciones grabadas, incluyendo todos los comentarios groseros y el lenguaje soez que Groucho daba por supuesto que quedarían "off the record". Puede apreciarse de forma visible la estrategia de Anobile, a quien mueve la lógica de la exclusiva periodística, en contraste con la despreocupación de Groucho, que piensa que Anobile, su "colaborador", participa de la lógica de protección de la imagen pública del personaje. Anobile, como es lógico, sabe que empleará textualmente las cintas grabadas para redactar el libro, y por tanto se muestra cauto y razonable en sus intervenciones. A menudo, los capítulos terminan con fragmentos como el siguiente, que no aportan nada a la exposición del tema que se estaba debatiendo y podrían haber sido omitidos sin que se perdiesen datos relevantes, salvo en lo que respecta al "desenmascaramiento" del personaje que Anobile pretende (la letra cursiva identifica las intervenciones del entrevistador):

> "*Creo que deberíamos terminar por hoy y seguir mañana. Hablaremos del periodo en la Paramount.*
>
> ¿Por qué? Todavía tenemos tiempo para hablar.
>
> *Bueno, creo que deberíamos dejarlo por hoy para darme tiempo de asimilar nuestra conversación.*
>
> No eres más que un cobarde. Ya sé qué te ocurre, estás cansado. Follaste demasiado anoche, ese es tu problema. ¡Vamos, dispara!
>
> *No. Pienso que tendríamos que dejarlo por hoy.*
>
> Estuviste follando anoche. ¡Reconócelo! Estás cansado.
>
> *Supongo.*

> Bueno, pues deberías. Cuando tenía tu edad también follaba. Eso no cambia con el tiempo. Follar sigue estando de moda. De todas formas tengo que ir al dentista. Todavía me faltan un par de empastes.
> Vale, lo dejamos por hoy. Ya sé que estás cansado. A veces pasa eso cuando uno folla" (Marx & Anobile, 1973: 128).

La paradoja del caso es que, una vez publicado el libro contra la voluntad de Groucho (que, cuando vio las pruebas de imprenta, quiso detener su publicación por todos los medios posibles, incluyendo un oneroso pleito), la prudencia que muestra Anobile en las conversaciones del libro se ve desconfirmada por la mera existencia de la obra con semejante planteamiento formal y con tales criterios editoriales. Es él quien decide difundir dichas conversaciones contra la expresa voluntad de su interlocutor (quien, no obstante, se encuentra ligado por un contrato y no puede hacer nada al respecto).

Groucho y Anobile no pleitean por los hechos sustantivos que teóricamente son el objeto de la obra (aunque se incluyen anécdotas de naturaleza sexual, tanto propias como ajenas, que el autobiografiado tampoco deseaba difundir), sino por la presentación pública del personaje "Groucho". Como señala en el prólogo el mismo Anobile, cuidándose de mantener la imagen de su propio personaje:

> "Este libro no es una biografía; no se ha pretendido que sea completo. Ofrece una serie de impresiones de una vida, por un hombre que es uno de los más grandes humoristas de América" (Op. Cit.: 10).

Se trata claramente de un caso de violación de la confianza, de exposición en un escenario "amplio" de representaciones destinadas por su emisor a un escenario más "reducido". Lo cual es particularmente reseñable dado el minucioso control que ejercía Groucho, humorista autoirónico por excelencia (recuérdese uno de sus one-liners más citados: "Nunca formaría parte de un club que me admitiese como miembro"), sobre la presentación de su personaje.

No escasean los trabajos ajenos y testimonios sobre su figura (Kanfer, 2000; Stoliar, 1996; Chandler, 1997 [1978]), incluyendo el que escribió su propio hijo (Marx, 2003 [1988]) y que, pese a no incluir ningún dato escandaloso o comprometido, dio lugar en su primera edición a una agria disputa familiar; se había puesto en cuestión, a escala evidentemente menor que el abuso de confianza de Anobile, el monopolio del padre en la presentación pública del personaje: hasta entonces, Groucho había controlado y supervisado de cerca todo lo que se había escrito o se estaba escribiendo sobre él. Su biógrafo oficial, como atestiguan Stoliar (1996) y Kanfer (2000) pasó a formar parte de su círculo doméstico más próximo y otros autores relativamente independientes como la periodista Chandler (1997) se plegaron del mismo modo al juego de manipulación de impresiones con el que Groucho y la compañera de sus últimos años, Erin Fleming, gestionaban la imagen del cómico. Aun así, la progresiva senilidad de Groucho y el declive mental de

Fleming supusieron un deterioro de dicho juego manipulativo y una creciente pérdida de sutileza en sus maniobras, cada día más toscas; así, algunos de los trabajos que habían sido autorizados y contaban con el visto bueno de Groucho y Fleming, como el de la propia Chandler, se publicaron finalmente sin su autorización a resultas de conflictos con Fleming motivados por causas puramente anecdóticas.

Groucho escribió, por su parte, dos libros autobiográficos: *Memorias de un amante sarnoso* (Marx, 1988) y *Groucho y yo* (Marx, 1972). El primero es declarada y evidentemente ficticio, en la línea de los libros de Mihura y Tono que comentábamos más arriba. El segundo quiere aparecer como una autobiografía relativamente veraz que, desde el mismo título, sugiere una separación del hombre y su máscara. Como es lógico, la pretensión de autenticidad no garantiza necesariamente que se produzca dicha rendición de defensas.

Aun así, las *Memorias* expresamente imaginarias versan, en realidad, sobre un tema fundamental en la vida de su autor, como ponen en evidencia las biografías independientes: el sexo y las relaciones sentimentales. La **distancia autoirónica** de que hace gala tanto en estas como en la autobiografía camufla defensivamente los hechos de una vida desdichada: diversos matrimonios de recorrido tormentoso y final abrupto, relaciones marcadas por una frustración constante, una búsqueda constante de la riqueza material para dejar atrás la miseria vivida en la infancia y desencuentros diversos y muy dolorosos con sus propios hijos. Cuando en *Groucho y yo* comenta jocosamente la parafernalia que rodea la celebración de un cumpleaños de su hijita, con el desembolso económico en caprichos variados que ello conlleva, apunta la patología que desembocará en un devastador alcoholismo para esa misma hija, que no podrá estar junto a su padre en los últimos años de vida de éste por encontrarse ella misma luchando contra sus propios demonios.

El propio final de la vida de Groucho (examinado con agónico detalle en Stoliar, 1996) ilustra ese conflicto entre presentación pública del personaje y lo que podríamos llamar “realidad profunda” o vivencia subjetiva de quien lo representa, el “yo” que hay detrás de ese otro “yo” igualmente elaborado que forma parte del título *Groucho y yo*. El cómico, después de su último divorcio, traba contacto con una aspirante a actriz, Erin Fleming, a la que conoce a través de un productor de televisión (Kanfer, 2000). De la joven, indudablemente ambiciosa, circulan rumores sobre su presteza a despojarse de la ropa cuando considera que puede ser de beneficio para su carrera (Marx, 2003 [1998]). Sea como fuere, Fleming entra a trabajar como secretaria para Groucho, desempeñando toda una serie de funciones variopintas que van creciendo paulatinamente, hasta terminar controlando la carrera del cómico y sus relaciones personales, empujándolo a tratarse con las estrellas emergentes del nuevo Hollywood (Jack Nicholson, Bud Cort, Elliot Gould, etc) y a comprometerse en actuaciones y otros proyectos que él, a su edad y contando con el patrimonio que ha amasado, ni necesita ni se siente con ganas de acometer. El final es confuso y desagradable: Erin es acusada por los hijos de Groucho de maltratarlo y aprovecharse del declive de sus facultades mentales

para esquilmar sus bienes, y se inicia un largo proceso legal que concluye varios años después de la muerte del propio Groucho, a favor de sus hijos; para esas alturas, la herencia del cómico ha quedado notablemente mermada por los costes procesales y se cree que Erin, arruinada y desacreditada por el curso de los acontecimientos, termina sus días como pedigüeña, circulando por los bulevares de Los Ángeles con un carrito de la compra cargado de basura (lo cuenta el guionista Nat Perrin, uno de los amigos más duraderos de Groucho e implicado incidental en el proceso al ser designado por el juez para dirigir la marcha del hogar mientras dura el litigio, a Stoliar, 1996).

La relación con Fleming presenta, desde el comienzo, una ambigüedad sobre la que se construye el juego de apariencias. Un joven fanático de los hermanos Marx que entra a trabajar en el hogar de Groucho (Stoliar, 1996) observa que su primera impresión es muy positiva: se alegra al ver que Groucho ha dado con una mujer atractiva y joven para cuidar de él en esta etapa de su vida. Hay un componente sexual en la relación que en ocasiones se hace explícito: así, cuando Groucho se siente molesto por las apariciones de Erin, desnuda, en una obra de teatro experimental y en la película de Woody Allen *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo (pero nunca se atrevió a preguntar*) y expresa su desagrado por medio de observaciones jocosas. El cómico que viene de vuelta de su enésima relación sentimental fallida siente satisfacción sabiéndose vinculado, ante los ojos de amigos, conocidos y el público en general, a una joven hermosa. Tanto es así que aun en las contadas ocasiones en que reconoce (siempre en las circunstancias más íntimas) que está siendo objeto de tratos vejatorios muestra preocupación por la posibilidad de que ella se marche. Ante la elección entre realidad y apariencia, Groucho opta por la **apariencia**, la simulación de unas circunstancias vitales que él piensa que puede controlar en cierta medida para producir una impresión de éxito frente al mundo exterior. Y en tanto se mantiene esa ficción ante el público, Fleming sabe que cuenta con un amplio margen de maniobra en el ámbito privado; no obstante, los límites entre un ámbito y el otro se van confundiendo. Inicialmente, son los miembros del hogar de Groucho (básicamente cocineras, enfermeras y otros empleados) quienes contemplan la "verdadera cara" de Erin; ésta, por ejemplo, entra en cólera cuando Groucho sufre un infarto el día de su cumpleaños y le culpa de haberlo hecho a propósito para aguarle la fiesta. De tales manifestaciones se deriva implícitamente una idea: Erin cree que al menos unos cuantos de entre los presentes pueden no ya comprender su punto de vista sino coincidir con él, estar efectivamente de acuerdo con ella. Es decir, considera que los demás miembros de su círculo íntimo "saben cómo es realmente Groucho". Para ella, la simulación que se mantiene ante el mundo se refiere esencialmente al personaje del cómico, a quien el público tiene por un anciano entrañable pese a su humor burlón, a menudo autodespectivo, cuando de hecho es tan retorcido y egocéntrico como para provocarse a sí mismo un infarto con tal de eclipsarla y evitar que le robe siquiera un poco de protagonismo. Por tanto, esa es la mentira que hay que proteger.

Más adelante, en pleno litigio por la custodia del anciano, contratará a una pareja de detectives privados para que reúnan pruebas contra una de las hijas de Groucho, Melinda. Se trata, en definitiva, de demostrar al mundo la

verdad de su punto de vista: la única que realmente se ha sacrificado por Groucho es ella, y por tanto merece alguna recompensa. Los hijos, como ella misma intentará hacer ver al padre, no quieren más que sacar tajada. Sin embargo, los detectives encuentran pruebas perjudiciales para la propia Erin (agujas hipodérmicas y otros restos de consumo de estupefacientes) y después de ser amenazados de muerte por su cliente testifican contra ella en el juicio. El desequilibrio entre al escena interior y la exterior tiende a reducirse paulatinamente y Fleming se encuentra cada vez más confiada en lo razonable de sus demandas, en el carácter objetivo de su punto de vista.

Puede parecer injustificado este inventario de anécdotas truculentas en un trabajo de sociología, particularmente por cuanto pueden pecar de psicologismo en su rama más patológica: todo lo que se ha referido en las últimas páginas encuentra cumplida explicación en un análisis de las condiciones mentales de sus protagonistas (demencia senil en el caso de Groucho, se cree que esquizofrenia en el de Erin Fleming). Sin embargo, interesa examinar la elaboración minuciosa de relatos y representaciones a partir de estos hechos (cuya efectiva realidad última, llegado el caso, tampoco concierne en particular al presente estudio). Es conveniente analizar los recursos que se despliegan, los tópicos argumentales con que se arma una trama coherente (y corroborante de la posición personal de cada quien) a partir de una realidad confusa, las armas estilísticas que imprimen una u otra orientación emocional y, en ese sentido, una u otra adscripción genérica con sus correspondientes implicaciones morales. Una y otra vez volvemos a encontrarnos con la distinción aristotélica entre comedia y tragedia: si la vida está hecha de desventuras, ¿quién las merece más, el noble o el plebeyo, el virtuoso con alguna falta de carácter aislada o el vicioso habitual con escasas virtudes redentoras?

3. 3. 2. Lucha por la última palabra y mitificación trágica del propio personaje: el caso de Erin Fleming

Prácticamente todos los implicados intentan poner un punto final a la historia que establezca firmemente la percepción pública de los acontecimientos y sirva para enjuiciar debidamente los actos de cada quien. Groucho escribió dos libros de memorias (también, como hemos visto, colaboró a su pesar en un tercero, el de Anobile) y mientras pudo siguió intentando controlar a sus biógrafos. Arthur Marx, una de las partes más beligerantes del proceso legal, actualizó el libro sobre su padre para dar cuenta de los años con Erin (a quien, como cabe esperar, no presenta bajo una luz halagüeña). Incluso el estudiante universitario fanático de los hermanos Marx del que hablábamos más arriba, a quien la casualidad concedió una situación privilegiada para ser testigo de los hechos, escribió su propia rememoración del final de Groucho Marx (Stoliar, 1996). Y como no podía ser menos, la misma Erin, en una de sus últimas comparecencias públicas a mediados de los ochenta, narró su versión para una revista de cotilleos sobre el mundo del espectáculo en un artículo titulado “Amar a Groucho arruinó mi vida” (*Loving Groucho Wrecked my Life*, en el número de julio de 1983 de la cabecera británica *Movie Star*; se puede consultar en la página web www.marxoutofprint.org.uk):

> “Mi vida es un infierno desde que Groucho murió. No tengo dinero ni amigos… y lo peor de todo, nunca podré tener lo que más quiero en esta vida: un hijo.
> Estaba tan implicada con Groucho que cuando conocí al amor de mi vida y me propuso matrimonio tuve que rechazarlo. Groucho significaba para mí más que un padre y, sin mí, habría perdido las ganas de vivir”.

Fleming emplea el grueso de su artículo para contar una historia de la que no han aparecido más testigos que ella misma y respecto a cuya veracidad, como es lógico, hay bastantes dudas (Kanfer, 2000): afirma que tuvo que romper la relación sentimental que mantenía con un actor de Broadway llamado Marco porque no quería entristecer a un Groucho quebradizo y abandonado. El hipotético Marco llegó incluso a proponerle matrimonio y ella, sabiendo que hacía lo correcto, se vio obligada a decirle que no. Se lamenta Fleming:

> “Pasé la mayor parte de mis años fértiles trabajando para Groucho siete días a la semana durante siete años. Consumió totalmente mi vida y mis energías, y ahora es demasiado tarde para tener los hijos que siempre deseé”.

El relato pone en juego un repertorio de elementos clave con los que Fleming intenta reformular y llevar a su terreno las distintas versiones que los medios de comunicación han ido sacando a la luz. El proceso legal ya ha llegado a su fin y el fallo ha sido contrario a Erin, quien ahora se ve obligada judicialmente a devolver en metálico los bienes que el tribunal considera que obtuvo de Groucho ejerciendo influencia indebida. No se trata únicamente de patrimonios que merman o aumentan: más allá de sus en absoluto baladíes consecuencias financieras, el juicio apuntala una versión autorizada de los hechos que comprende un retrato del personaje de Erin. Como es lógico, lo que ella pretende es hacer ver al mundo la injusticia del veredicto; mientras éste no se considere acertado, es susceptible de revisión y ha lugar a un final feliz: la historia no se ha cerrado todavía. El paso del tiempo y el volumen de los relatos ajenos, sin embargo, sepultan su escueto testimonio de una página en una revista menor (hoy desaparecida) que ni siquiera circula en Estados Unidos, donde los acontecimientos y el proceso judicial subsiguiente tuvieron lugar. A pesar de los pesares, Erin aprovecha la tribuna que se le concede para desplegar los siguientes tópicos argumentales:

1) El **sacrificio propio**: la entrega absoluta con que desempeñó su trabajo durante unos años decisivos para el desarrollo personal supuso para ella la privación de vivencias que el resto de personas dan por supuestas. Se truncó su vida emocional y tuvo que renunciar a formar una familia. El énfasis puesto en el sacrificio personal en todo relato biográfico escrito en primera persona es el recurso más socorrido cuando se trata de plantear una historia de injusticia que se desea rectificar para llevar la narración a su verdadero término. Forman parte fundamental del planteamiento de dicha narración, establecen los hilos argumentales que posteriormente habrán de encontrar resolución para no dejar cabos sueltos. Es en estas reelaboraciones, ya sean verbales o escritas, donde damos a la vida forma de relato. Y nos ajustamos a

los requisitos estructurales que un relato tal exige, prescindiendo (del mismo modo que el revisor de un libro o el montador de una película) de aquellas escenas y secuencias que divagan con respecto al tema principal o que directamente contradicen el planteamiento que hemos avanzado. En ocasiones, modificamos el mismo orden cronológico de los acontecimientos para ajustar su sucesión a una forma dada en términos casi teleológicos por el final, sea éste efectivo o deseado.

El planteamiento del relato es, para Erin, la sacrificada devoción con la que renuncia a sí misma y a sus deseos más íntimos para dedicarse en cuerpo y alma al bienestar de Groucho. Para el hijo de éste, Arthur Marx (véase, una vez más, Marx, 2003 [1988]), el planteamiento es muy otro: Erin es una cazadora de fortunas con alarmante propensión a desnudarse (según los rumores que recoge en su libro, antes de conocer a Groucho Erin se dedicaba a plantarse desnuda en la puerta de sus vecinos famosos, con la excusa de pedir una cucharada de azúcar y otras minucias). Ambas narraciones conducen a un final similar (el que dictan los hechos en su pragmatismo: el tribunal condena a Erin a devolver al patrimonio de Groucho una cantidad de dinero que escapa a sus posibilidades) con implicaciones emocionales prácticamente opuestas y, en el caso de Erin, una consideración de provisionalidad que viene a ser la condición necesaria para asumir semejantes hechos.

2) La **ingratitud ajena**: los esfuerzos de Erin no sólo no son recompensados, sino que se le castiga cruelmente por ellos. Esto lo achaca en cierta medida al mismo Groucho (quien, precisamente porque la adora y necesita de sus cuidados, ejerce sobre ella un constante chantaje emocional que impide que Erin lo abandone) pero fundamentalmente a los hijos de éste, sobre todo Arthur y Melinda. Continuando con el símil dramático, aquí tendríamos el conflicto que pone en marcha la trama, los antagonistas cuya acción malintencionada debe ser combatida por la protagonista. Unos y otra son caracterizados por los actos y las intenciones que se les atribuyen: Erin sólo quiere ayudar desinteresadamente a Groucho, en tanto Arthur y Melinda buscan heredarlo en vida, declararlo incapaz para despojarlo de su fortuna.

Un final satisfactorio para Erin exigiría regresar a este principio y sacar a la luz oficialmente los papeles desempeñados por cada quien, imprimir al pasado la forma con que ella lo reconstruye en su narración. Insistimos sobre lo mismo: el final, el “tac” que sigue al “tic” (retomando el afortunado ejemplo de Kermode, 1999), cierra el ciclo y produce una señal ahí dónde sólo había caos y ruido.

3) El **desenlace injusto** que, como ya se ha dicho, deja lugar en su misma caracterización como injusticia a un ulterior capítulo final que concluya debidamente la historia. Los finales no sólo cierran el relato sino que además clausuran el proceso de definición de cada uno de los personajes implicados. Yo no ha lugar a nuevas acciones que aporten matices en ese sentido; como sentencia lapidaria la sabiduría popular, “el tiempo pone a cada uno en su sitio”.

3. 3. 3. Los finales irónicos y la utopía relativa de Mannheim

Obsérvese cómo los grandes finales irónicos de la narrativa popular, los que escenifican la consumación de una injusticia, se basan en una interpretación errónea del papel jugado por uno o varios de los personajes clave a lo largo de la historia. Uno de los más emblemáticos, el de la película *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968), nos muestra a un único superviviente que ha conseguido sobrellevar una larga noche de pesadilla combatiendo a los cadáveres andantes sólo para ser confundido con uno de ellos por una patrulla armada y morir abatido a tiros antes de poder pronunciar una palabra que lo identifique como humano. No se trata, evidentemente, de un final que, como el que escribe Erin, admita una coda justiciera: el cadáver del superviviente es arrojado a la hoguera con los de los resucitados, sin examen o inspección alguna que permita siquiera devolverle su humanidad a efectos simbólicos. La tragedicomedia se basa en el contraste entre nuestra perspectiva del personaje, al que hemos estado acompañando durante toda la noche, y la de la patrulla armada.

Significativamente, el éxito comercial de la cinta inauguró una corriente de "finales irónicos" en el cine de terror, con una cierta vocación de denuncia social que sintonizaba de forma explícita o implícita con las preocupaciones de la contracultura (el superviviente exterminado en este primer caso era un hombre de raza negra, lo cual dio lugar a un sinnúmero de apreciaciones críticas pese a que su mismo director afirmaba que en el proceso de selección del protagonista se limitaron a escoger al mejor actor que pudieron encontrar; léase Williams, 2003). Se mitificaba al *outsider incomprendido*, al forastero a quien siempre tocaba en suerte la peor parte en el reparto de roles (un año después, en 1969, se estrenaría *Easy Rider, buscando mi destino*, de Dennis Hopper, que concluye con un disparo igual de expeditivo y en este caso de patente intención política). Las fuerzas del orden (la policía, el ejército), entre las cuales se reclutaba a la nómina de personajes positivos de antaño, pasaban a ser sospechosas y su intervención reestablecía el orden en los mismos términos de injusticia, devolviendo al *outsider* su condición de marginado. El séptimo de caballería no venía en auxilio de los atribulados, sino a rematar a los que quedasen con vida para silenciar así su testimonio; es decir, su versión de la historia, la que la película nos ha permitido conocer. No obstante, no dejó de agregarse en más de una ocasión la coda justiciera a la que se aludía más arriba: valga como ejemplo paradigmático la coproducción italo-española *No profanar el sueño de los muertos* (Jorge Grau, 1974), deudora a todos los niveles del film original de George Romero, en la que el protagonista (marcado en este caso no como "negro", sino muy elocuentemente como "joven melenudo") regresa convertido en muerto viviente para vengarse del policía corrupto y autoritario que se ha dedicado durante todo el metraje a culparle de los crímenes cometidos por los zombis (es decir, a adjudicarle el rol que, en tanto "joven melenudo", le corresponde a ojos del status quo: el de criminal con inclinaciones satánicas). Desde *La noche de los muertos vivientes*, y en particular en los años 70, la gran mayoría de películas de terror que desean incorporar una carga de crítica social (por superficial o incoherente que ésta pueda ser, ése es otro cantar) reelaboran el mismo cierre trágico, sea de forma literal o rizando el rizo con una vuelta de tuerca a la

misantropía: *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976), *El hombre de mimbre* (Robin Hardy, 1973), *Bahía de sangre* (Mario Bava, 1972), *La profecía* (Richard Donner, 1976), *Piraña* (Joe Dante, 1978), *Aullidos* (Joe Dante, 1978), etc.

Viene al caso recordar la clásica (aunque no por ello menos discutida) distinción mannheimiana entre ideología y utopía relativa (Mannheim, 1936). Recuérdese que la ideología se orienta a la conservación del presente y promueve, en consecuencia, una visión positiva y optimista de la realidad social, en tanto la utopía, orientada hacia el futuro y el cambio, ha de pintar por necesidad una panorámica más oscura de lo existente (aquello que, a fin de cuentas, se desea cambiar por un orden social tenido por preferible). Todos estos relatos trágicos, desplegados como una acusación explícita al orden vigente, a la versión oficial de la historia, implican bajo su pesimismo manifiesto una cierta esperanza en el futuro, en virtud de su misma existencia en tanto narraciones: la versión del (anti)héroe trágico puede haber quedado enterrada bajo la lápida plúmbea del orden, pero sin embargo, y a pesar de los pesares, nos la acaban de contar. Por tanto, su historia ha conseguido escapar al silencio impuesto y así lo denuncia. En definitiva, lo mismo que pretende Erin Fleming a nivel individual en su artículo autobiográfico, que en un momento dado podría haber adquirido dimensiones políticas si lo hubiese enfocado como reivindicación feminista

En la misma línea, si bien con un discurso más explícitamente reflexivo, podemos recordar *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962) o *Héroe por accidente* (Stephen Frears, 1992); ésta última viene a ser una revisión, en clave de comedia negra, de los temas de la primera: cómo se escribe la historia haciendo uso de tópicos y estereotipos eufónicos o, parafraseando la cinta de John Ford, cómo cuando se debe optar entre publicar la realidad o la leyenda, se publica la leyenda. Si dicho "falseamiento" se considera debido y conveniente, nos movemos (aplicando de forma admitidamente laxa la terminología de Mannheim) dentro del terreno de la ideología, conservadora de lo existente. Si por el contrario queremos combatirlo poniéndolo en evidencia, pasamos a la utopía, opuesta a lo existente en favor de lo futurible.

3. 3. 4. Decisiones narrativas y adscripción genérica: de cómo se determina la carga emocional en la gestión de omisiones y en la distancia respecto al objeto

Cuando contamos cualquier historia, real o ficticia (por anticuada que pueda sonar esta distinción desde un punto de vista postmoderno), seleccionamos qué episodios y acontecimientos son relevantes y exigen mención. También cuáles están de más y por tanto son omitidos. Y todo relato, especialmente cuando es autobiográfico y tomamos parte en él, supone un acto de presentación de nuestro personaje. Incluso cuando pretendemos ejercer únicamente como narradores, al contar la historia quedan implícitos diferentes aspectos de nuestra persona (valores, actitudes, etc) que intentamos manipular en una u otra dirección. Quien, por ejemplo, cuenta como un desternillante episodio cómico lo que a ojos de los demás es una tragedia, se está desviando públicamente de la norma; en la interacción con su auditorio (ya

se trate de una situación formal o informal), a partir de la retroalimentación que éste emita, se dirimirá cuán intencionada es la desviación. Todo esto caracteriza ("retrata") al narrador y pasa a formar parte del aderezo de su personaje. Lo mismo puede decirse del caso inverso (alguien que cuenta entre lágrimas una anécdota que resulta irresistiblemente cómica a sus interlocutores, como puede ser el caso de los melodramas cinematográficos o televisivos involuntariamente risibles) y también del de quien se ciñe a la norma: ¿qué nivel de sinceridad percibirá su auditorio en la adhesión a dicha regla? ¿Por qué razón la sigue?

La carga emocional de la historia decide su **género**. Y, en gran medida, la carga emocional se deriva de la distancia que mantengamos con los acontecimientos narrados. Es, una vez más, la distinción aristotélica entre comedia y tragedia: si los protagonistas de ésta última inspiran lástima por su grandeza (es decir, porque "no merecen" lo que les ocurre), los de aquella mueven a la risa por su mediocridad (en otras palabras: "les está bien empleado" y por ello no tiene nada de malo reírse de su desventura). O como lo expresaba el humorista Mel Brooks con insuperable precisión: tragedia es cuando yo me hago un cortecito en el dedo, comedia es cuando tú te caes por una alcantarilla y te matas (citado en Larson, 1992). Algo así venía a decir el personaje de Alan Alda en *Delitos y faltas* (Woody Allen, 1989) con una fórmula matemática que generalmente parece arrojar buenos resultados: tragedia más paso del tiempo igual a comedia.

En definitiva, toda catástrofe es potencialmente graciosa mientras nos quede lejos, sea geográfica o cronológicamente, pero en particular en un sentido emocional: nos podemos reír con las desventuras de los personajes de la comedia en su definición aristotélica porque, para el caso, no son lo que nosotros *querríamos ser*. No despiertan nuestra admiración ni, por tanto, nuestra emulación (por lo menos, no conscientemente); son personajes que idealmente deberíamos reconocer, por su cercanía a algunas de nuestras experiencias sociales cotidianas, pero las más de las veces los reconocemos en *los otros*. Y si estamos ponderando la mayor o menor distancia del objeto humorístico con respecto a nosotros, ¿hay acaso algo más cercano que el personaje que construimos y representamos cada día, el que creemos elaborado por nosotros mismos, más allá de fortuitos rasgos genéticos que, salvo soluciones de cirugía estética, están fuera de nuestro control? El modelo de relato autobiográfico al que pertenece la narración de Erin Fleming persigue nuestra empatía por medio de la identificación con esa primera persona que cuenta su historia. Para ello ha de apelar a **valores** que todos compartimos, cuando menos, en el plano discursivo (sacrificio, entrega, abnegación, desinterés, altruismo, etc), y a la condena de vicios que todos reprobamos (también, al menos, en el plano discursivo: avaricia, envidia, rencor, arbitrariedad). Es decir, los mismos referentes que empleamos para dar sentido a nuestras acciones cuando nos vemos en la tesitura de explicarlas o sencillamente narrarlas a otras personas. De este modo, cada quien sintoniza su propio relato con el contexto social en que lo narra, regulando los recursos expresivos (y retóricos) que pueden dar a lo narrado un cariz emocional u otro, añadiendo gotas de comedia para dar mayor gravedad a la tragedia o

aplicando ocasionales pinceladas trágicas sobre las que resalta mejor el destino optimista al que se desea arribar.

¿Hay un límite para lo risible, particularmente cuando se trata de una narración autobiográfica? ¿Puede el autobiógrafo hacernos reír empleando su propia muerte como materia prima? Tras examinar las tesis freudianas sobre la risa y la tensión dinámica entre lo adulto y lo infantil que proporciona energía a su juego de tabúes, dos teóricos de la literatura humorística concluyen lo siguiente:

> "La risa está destinada desmitificar lo profundamente erróneo de tales estrategias [*las que desplegamos para mantener a raya la angustia que nos produce nuestra condición de mortales*] mediante la conciencia tan irrebatible como inaceptable de que la muerte es plazo universal de los vivientes y que no tiene remedio alguno. Podíase reír del vicio y también de la moral, del necio y también de la razón, no nos es difícil entender que se ríe del miedo y de la ilusión de inmortalidad que hay en el hombre, *pero nunca de la muerte*" (D'Angeli & Paduano, 2001: 26).

El relato de Erin Fleming, con sus ingredientes de esperpento y demencia "quijotesca" (es decir, de pérdida de contacto con la realidad a favor de una versión alternativa en la que significados, significantes e incluso cronologías se ajustan a una lógica propia) es susceptible de lectura humorística. No es, por supuesto, la que ella desea promover, pues en ese caso nuestra hipotética identificación con sus desdichas comportaría un matiz que restaría peso a su postura; en el mejor de los casos, podríamos sentir simpatía o compasión por ella, pero no llegaríamos a pensar que de hecho tiene razón, que lo que le ocurrió es una injusticia que habría que enmendar en sus mismos términos. Si nos ha de convencer, es fundamental que **nos la tomemos en serio**. Afirmaba Bergson (1911) que la risa es una anestesia temporal del corazón: el humor puede dar lugar a una distancia emocional, en ocasiones a una óptica abiertamente cruel, que limita en cierta medida las posibilidades de empatía. Suponiendo que contemplásemos a Erin Fleming desde dicha perspectiva, no nos reiríamos directamente de la desgracia (y por tanto de la muerte, como apuntan D'Angeli y Paduano, que es la parada final de su trayecto) sino de el modo de proceder del "personaje" Erin en tales circunstancias. Concretamente, si nos mantenemos dentro del paradigma bergsoniano, de la inadecuación mecánica de su adaptación al entorno.

En el momento en que la percibamos como autómata bergsoniano, su empeño persuasor ha fracasado. Será para nosotros, siguiendo en este caso a Freud, como una niña inconsciente de cuya insensatez nos reímos desde nuestra condición de adultos. No sólo seremos parcialmente incapaces de vernos en su situación, sino que no querremos hacerlo: todo lo contrario, buscaremos consciente o inconscientemente distanciarnos aún más de ella para mantener nuestro estatus adulto.

3. 3. 5. Géneros autobiográficos y presentación narrativa del personaje: Goffman en el escritorio

Todo autobiógrafo tiene a su disposición un repertorio de recursos argumentales con los que dar forma a su propia historia y así definir a su gusto (e hipotética conveniencia) el personaje que representa. Cada soporte de la narración cuenta con herramientas diferentes para la manipulación de impresiones que conduce a la definición de la situación y, con ella, del personaje. Quien acude a un programa de testimonios puede valerse de técnicas audiovisuales para dar peso a su versión de los hechos: desde las lágrimas fingidas de que alardeaba Ricardo III en su monólogo a la modulación del tono de voz y todo tipo de gestos y aspavientos. Tales posibilidades quedan fuera del alcance del escritor, pero este a su vez controla (idealmente) la totalidad del discurso y las impresiones emitidas. Como es lógico, dicha variedad de herramientas se corresponde con una variedad equivalente de habilidades: el brillante comunicador audiovisual puede revelarse como redactor torpe (y precisar, por tanto, de la ayuda de un "negro" o "ghostwriter" que dé forma a su relato en los términos en que éste desea formularlo; en tales casos, la primera "mentira" o impresión manipulada es la presentación del personaje como escritor).

Aventuro a continuación una clasificación de modelos de autobiografía, basada en la combinación de argumentos, carga emocional y la existencia o no de versiones alternativas con las que dicha autobiografía polemiza. Considerémoslos, para el caso, tipos ideales destilados, a efectos heurísticos, de una realidad multiforme que admite muchos más matices e híbridos:

1. El **relato dramático de injusticias que deben ser reparadas**. En este primer caso, no hay versiones alternativas. Nadie conoce los hechos en formulación alguna: la narración autobiográfica en cuestión es la primera que intenta llamar la atención sobre ellos, superando el silencio quizá impuesto hasta ahora. No hay humor deliberado, salvo para atacar, mediante el ridículo, a los personajes que se caracterizan como responsables de la injusticia; el autor busca la plena identificación del lector con su predicamento.

2. El **relato dramático de injusticias sobre las que existen versiones alternativas**. A menudo, dichas versiones forman parte de la concatenación de vejaciones que el autobiógrafo quiere denunciar. Sería, evidentemente, el caso del relato de Erin Fleming que se ha desmenuzado con detalle más arriba. Aunque buena parte de las versiones alternativas son posteriores a dicho relato (los libros de Arthur Marx, Steve Stoliar y Stefan Kanfer), Fleming pretende contrarrestar una que, entre el marasmo de perspectivas esbozadas por los medios de comunicación que cubren el caso, resulta especialmente monolítica: la que establece la sentencia judicial que pone fin (provisionalmente, quisiera Erin) al litigio. Curiosamente, las versiones de Arthur Marx, Stoliar y Kanfer también son dramáticas y presentan un final amargo; aunque en ellas se sugiere que no hay reparación posible más allá de la solución de compromiso a que llega el tribunal: nadie podrá devolverle la vida a Groucho ni compensarle por las desdichas sufridas en sus últimos años.

Otro ejemplo interesante lo podemos encontrar en la entrevista que sostiene el showman Javier Gurruchaga con su abogada, Cristina Almeida, a propósito de la supuesta trama de prostitución infantil en la que se vio envuelto (Gurruchaga, 1999). Aquí no se trata de contrarrestar una sentencia judicial (pues le fue favorable y quedó absuelto de los cargos imputados), sino la versión de la historia difundida intensivamente por los medios. De nuevo, no hay humor en el relato, lo cual es comprensible dada la gravedad de los delitos que se le atribuían y el grado de sensibilidad social que produjo el caso; todo lo más, se adjetiva como "esperpéntico" y "berlanguiano" un proceso (y su cobertura mediática) que se quiere caracterizar como profundamente injusto. Sin embargo, sí encontramos humor en el resto de capítulos del libro, una autobiografía impresionista construida a partir de diversas entrevistas (diálogos) con personajes relacionados directa o indirectamente con la vida de su autor... o la versión de ésta que él pretende construir. Ese humor, relativamente amable y benigno, que circunda el episodio crucial de injusticia nos pretende acercar al personaje central, estimular nuestra empatía y con ella nuestra identificación; de tal forma, el capítulo sobre el proceso adquiere mayor impacto emocional, luchando explícitamente contra todas las versiones de la historia que proliferaron en su día. Así, la injusticia que se desea enmendar no es tanto el hecho en sí como las versiones a que dio lugar, opuestas a la definición del personaje que Gurruchaga quiere promover.

3. El **relato dramático sobre injusticias que fueron superadas**. Son aquellas autobiografías que cuentan una historia de superación de obstáculos con final feliz (desde el punto de vista del narrador, lógicamente), poniendo énfasis en el aspecto emocionalmente más dramático de los hechos. En otras palabras, se trata de historias optimistas sin humor, que incluyen en su argumento la reparación de las injusticias en lugar de proyectarlas utópicamente sobre un futuro inconcreto. Por eso mismo, implican una valoración de justicia sobre la situación actual: todo se arregló finalmente y no queda nada por hacer. Otros implicados en los hechos pueden discrepar, y por ello cabe incluir el siguiente modelo.

4. El **relato dramático sobre injusticias superadas respecto al cual hay versiones alternativas**. Dichas versiones pueden estar motivadas por un relato perteneciente a la última categoría, o ser anteriores. En tal caso, a menudo la narración posterior deberá hacer frente a las acusaciones de injusticia que probablemente levanten las versiones alternativas sobre el desenlace de los hechos para argumentar que, en efecto, se ha llegado a una conclusión satisfactoria y no son necesarias más reparaciones.

5. El **relato dramático sobre el logro de metas vitales**. Es decir, una historia de éxito escrita desde una perspectiva seria y relativamente circunspecta. La autobiografía al uso del personaje célebre, que cuenta cómo llegó a alcanzar el estatus de que goza.

6. El **relato dramático sobre el logro de metas vitales respecto al cual hay versiones alternativas**. Estas versiones pueden ser debidas tanto a colaboradores del personaje principal que deseen llamar la atención sobre su contribución a dicho éxito (como puede ser el caso de los grupos de música pop que se disuelven; véase Cooper, Zimmerman & Zimmerman, 2007), como a biógrafos teóricamente imparciales. El autobiógrafo puede optar por diversas estrategias, ya sea enfrentándose directamente con las versiones que contradicen su versión o ignorándolas.

7. El **relato cómico de injusticias que deben ser reparadas**. El efecto distanciador del tratamiento humorístico explica que este tipo de relato se presente fundamentalmente en dos variedades: la involuntaria (es decir, cuando la narración es cómica a pesar del narrador, quien de hecho la toma en serio) o la directamente ficticia, como parodia del modelo dramático del mismo argumento, llevando las desventuras a la hipérbole caricaturesca y responsabilizando, por medio de una escritura irónica, al propio narrador de las desgracias que relata.

8. El **relato cómico de injusticias sobre las que existen versiones alternativas**. En este caso, lo más común es la autobiografía involuntariamente cómica leída en el contexto que establecen versiones opuestas que empujan la interpretación y la reacción emocional del lector en dicha dirección.

9. El **relato cómico sobre injusticias que fueron superadas**. Aquí se suma al argumento optimista un planteamiento deliberadamente luminoso, que puede reducir el impacto emocional de las injusticias que se narran pero por otro lado es susceptible de aumentar la empatía hacia el narrador, a quien se asocia con dicho optimismo lúdico.

10. El **relato cómico sobre injusticias que fueron superadas y sobre las que existen versiones alternativas**. Si tales versiones alternativas incluyen una impugnación de la situación que se alcanza tras el desarrollo de los hechos, el humor puede contribuir a desacreditarlas y a limar las aristas hipotéticamente rechazables de tal situación final.

11. El **relato cómico sobre el logro de metas vitales**. El caso ya discutido de Groucho Marx ofrece dos ejemplos perfectos de este modelo; uno “real” (*Groucho y yo*) y otro “ficticio” (*Memorias de un amante sarnoso*). Las comillas pretenden recordar en qué medida hay elementos ficticios en el relato “real” y elementos reales en el relato “ficticio”. En ambos ejemplos, el argumento optimista y el tratamiento lúdico remachan por partida doble un mismo mensaje (de cuya realidad tal vez pretenda convencerse el propio autobiógrafo): el narrador y personaje principal ha alcanzado una posición de plenitud y satisfacción que no se puede mejorar.

12. El **relato cómico sobre el logro de metas vitales respecto al cual hay versiones alternativas**. De nuevo, estas versiones alternativas

pueden provenir de biografías pretendidamente objetivas o de otros implicados en la historia que se cuenta.

De todos estos modelos de relato autobiográfico, los que más interés ofrecen al presente estudio son aquellos que pretenden construir una versión luminosa, haciendo uso abundante de la ironía autorreferencial, de unos hechos desdichados en marcado contraste con el resto de testimonios.

Encontramos un buen ejemplo en los relatos autobiográficos de la escritora norteamericana Shirley Jackson (1957, 1997), donde pinta una visión luminosa y de amable comicidad sobre su vida familiar. Tanto es así que cuando se publicaron originalmente, su autora recibió numerosas cartas de otras madres de familia que le pedían consejo para abordar sus propios problemas domésticos. Sin embargo, la realidad era muy otra (Oppenheimer, 1989): Jackson sufrió varias crisis nerviosas, se sentía desesperadamente infeliz y murió joven, víctima de dolencias agravadas por el malestar y los hábitos destructivos con que intentaba paliar compulsivamente su desdicha.

Significativamente, es el caso de casi todas las autobiografías que son contrastadas con investigaciones independientes. El autobiógrafo no sólo intenta manipular los hechos para producir una impresión favorable de sí, como artífice máximo de su propio éxito o ciudadano de intachables principios morales, sino que con frecuencia se esfuerza igualmente por transmitir una **impresión de felicidad** que puede contradecirse en grado sumo con la que arrojan las versiones alternativas. Es el caso de las historias de superación de obstáculos recurrentes, como el alcoholismo, en cuya conclusión se intenta ahuyentar toda posibilidad de recaída.

Tiziano Slavi, novelista y guionista de comics de notable humor negro, teoriza en una novela autobiográfica (Sclavi, 1998) sobre lo “transgresor” que puede resultar un final feliz, con boda incluida, en una época en la que se tiende por sistema a la tragedia automatizada. Como era de esperar, su novela es una ilustración de dicha teoría: termina con sus protagonistas (pues el autor se desdobla en varios alter egos) felizmente casado uno y victorioso otro sobre un alcoholismo que venía arrastrando desde la adolescencia. Es más, la novela incluye, integrado en la trama con descaro metanarrativo, una secuela inconclusa al libro más famoso de su autor, *Dellamorte Dellamore* (Sclavi, 1991), un relato nihilista y desesperanzado que dio lugar a una muy exitosa (en Italia) versión cinematográfica a cargo de Michele Soavi. Esta continuación, titulada *Dellamorte Dellavita*, se extiende a lo largo de una decena de páginas para quedar abruptamente interrumpida: su autor sufre de un bloqueo creativo que sólo se rompe cuando comprende que no queda nada que contar en esa dirección, y que la historia debe avanzar hacia un final feliz. Sin embargo, esa obstinación con las conclusiones esperanzadoras tiene un epílogo amargo: la novela autobiográfica de 1998, *Non è successo niente* (un título cargado de intención: “no ha pasado nada”, no ocurre nada, no hay nada que contar) vende muy por debajo de lo esperado (Bertusi, 2000) y Sclavi vuelve al bloqueo y, eventualmente, al alcoholismo. Todo esto lo narra él mismo, de nuevo dentro de las coordenadas genéricas de la ficción fantástica, en su última novela hasta la fecha, la única tras años de sequía creativa: *Il tornado di valle Scuropasso*

(Sclavi, 2006), donde volvemos a encontrar al escritor abandonado a sus demonios recurrentes.

Su ejemplo, al igual que tantos otros que podríamos invocar (entre ellos: Asimov, 1998, Bloch, 1993, Bruce, 1975, Cavett & Porterfield, 1974, Crowe, 2002, Chesterton, 1937, Fernán-Gómez, 1995, Graves, 1960 [1929]), Olivier, 1982, Revel, 2002, Shaffer, 2001, Simon, 1996, 2002, Stern, 1993, 1995), ilustra de qué modo el relato autobiográfico no sólo intenta producir unas impresiones específicas en el lector presentando al personaje en tales o cuales términos, sino que además ensaya una búsqueda de sentido para ese relato que se narra y, por ende, para esa vida que se ha vivido, aunque los hechos y valoraciones no se correspondan necesariamente con lo observado por testigos externos. De tal modo, puede edificarse una ficción (una mentira, si se prefiere) que ayuda a dar forma a los acontecimientos, a la historia, por medio de un final.

La autobiografía de G. K. Chesterton (1937), y su obra en general, suponen una muestra depurada de semejante proceso. Como revelan sus biógrafos (Wills, 2001 [1961], Ffinch, 1986), Chesterton fue un hombre obstinado en la búsqueda de la felicidad y en la huida de un desolador solipsismo juvenil. Puesto que no dio con argumentos racionales para rebatir las tesis solipsistas que le atormentaban, terminó por volcarse en la religión y la tradición; de ahí uno de los postulados más célebres de *Ortodoxia* (Chesterton, 1986), el que afirma que el loco no es quien ha perdido la razón, sino quien ha perdido todo menos la razón. Cuando escribía sobre ese lunático al que nadie podía disuadir de la creencia en una conspiración mundial contra él (pues incluso los gestos benévolos del prójimo pueden ser interpretados como parte de una estrategia para ganar su confianza), escribía sobre su propio tormento filosófico. Su constante insistencia en la felicidad provenía, en efecto, de las dudas y la desolación. Con característica agudeza, Borges (1976 [1952]) intuía que Chesterton era un hombre inclinado a escribir pesadillas que se obligaba a sí mismo a trocarlas en cuentos de hadas.

Sólo obtenemos un final feliz si dejamos de contar la historia en el momento adecuado: al clímax de satisfacción le sigue el anticlímax del aburrimiento, la rutina y, eventualmente, la muerte. Incluso el niño que es rescatado del fondo de un pozo morirá algún día, decrépito y consumido. Esa es la condena que pesa sobre todos los personajes que construimos, y ahí quedan marcados los márgenes entre los cuales cada narrador debe aventurar una propuesta de sentido. Desde tal punto de vista, la fe en la vida después de la muerte puede tenerse por creencia utópica que pospone el final satisfactorio hasta la llegada a una región fuera del tiempo.

Sin embargo, ¿de qué forma escribimos nuestra autobiografía, cómo damos sentido a nuestra existencia cuando la pintamos sobre el fondo de un Apocalipsis?

3. 4. El fin de los grandes relatos y el gran relato del fin

Concedamos, a efectos de nuestra investigación y por atenernos a los términos del pensamiento postmoderno, que prácticamente todo intento de explicación de lo existente, incluso las explicaciones científicas, toma en última instancia forma de narración, se fundamenta sobre la base de relatos más o menos míticos. Y tratándose de relatos, cuando hablamos de teoría postmoderna, el texto inevitable es el trabajo seminal de Lyotard , *La condición postmoderna* (1987). Como es sabido, dicho volumen es resultado de una investigación del autor sobre la cultura y la ciencia de su tiempo, y en sus primeras páginas establece que la tal condición postmoderna

> "designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX. Aquí se situarán esas transformaciones con relación a los relatos" (Op. Cit.: 9).

A partir de cierto punto, a partir de esa suerte de Apocalipsis epistemológico y cultural en que el proyecto ilustrado se viene abajo (a decir, insisto, de autores como Lyotard), la Historia universal llega a su fin y sólo quedan las pequeñas historias particulares con las migajas de sentido que sus protagonistas puedan rescatar del naufragio de la razón y demás formas de fe. Y ese Apocalipsis en el campo específico de la ciencia lo documentan (admitamos que discutiblemente) y teorizan, por poner dos ejemplos más que conocidos, Kuhn y Feyerabend: degeneramos de la contingencia espaciotemporal y, lo que es más humillante, social de los paradigmas al anarquismo metodológico que parece tomar como punto de partida una claudicación de la razón universal al capricho relativista.

El conocimiento científico, insiste Lyotard, se remite también a relatos que le sirven de marco de referencia. Si la razón es una forma de fe cual pueda serlo la religiosa, la ciencia, instrumentación de dicha razón, puede estar sostenida por un conjunto de fábulas. Continúa Lyotard (Op. Cit.: 9):

> "En origen, la ciencia está en conflicto con los relatos. Medidos por sus propios criterios, la mayor parte de los relatos se revelan fábulas. Pero, en tanto que la ciencia no se reduce a enunciar regularidades útiles y busca lo verdadero, debe legitimar sus reglas de juego. Es entonces cuando mantiene sobre su propio estatuto un discurso de legitimación, y se le llama filosofía".

Vale la pena señalar que el humorista Stewart (2002) explica de forma muy parecida los orígenes de la filosofía occidental, disciplina que desea aniquilar simbólicamente con su libro valiéndose de criterios de funcionalidad netamente postmodernos, con respecto a los cuales prácticamente todo lo escrito entre Platón y Kant es una absoluta pérdida de tiempo. Pero volviendo a Lyotard, éste define que en ciencia, la legitimación (1987: 23)

> "... es el proceso por el cual un 'legislador' que se ocupa del discurso científico está autorizado a prescribir las condiciones convenidas (en

general, condiciones de consistencia interna y de verificación experimental) para que un enunciado forme parte de ese discurso y pueda ser tenido en cuenta por la comunidad científica".

Obviamente, si, como defiende el autor, la condición postmoderna (que, recordemos, es el término que Lyotard propone para caracterizar la cultura de su tiempo, que no es tan lejano al nuestro), es el resultado de una serie de transformaciones relacionadas con la crisis de los relatos, lo que se produce en definitiva es una crisis de legitimidad. Se cae a pedazos la base que sostenía una serie de estructuras vitales para la cultura en su conjunto:

> "¿Dónde puede residir la legitimación después de los metarrelatos? El criterio de operatividad es tecnológico, no es pertinente para juzgar lo verdadero y lo justo. ¿El consenso obtenido por discusión, como piensa Habermas? Violenta la heterogeneidad de los juegos de lenguaje. Y la invención siempre se hace en el disentimiento. El saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable. No encuentra su razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía de los inventores. La cuestión abierta es ésta: ¿es practicable una legitimación del lazo social, una sociedad justa, según una paradoja análoga a la de la actividad científica?".

Repárese en la pareja de alternativas de legitimación que desestima: la funcionalidad y la acción comunicativa habermasiana. El problema es, en el fondo, moral, y Lyotard se niega incluso a la posibilidad de llegar a un acuerdo a partir de posiciones diferentes (véase lo que dice sobre el consenso obtenido por discusión). Lo que parece acusar el autor es que un consenso tal, producido entre partidos heterogéneos, implica la discusión sobre lo que no se debería discutir. En el pasado, no era preciso debatir ni negociar las que se tenían por verdades universales. Ahora ya no es así, y lo que está en cuestión es la propia naturaleza del vínculo social, pues "hay un hermanamiento entre el tipo de lenguaje que se llama ciencia y ese otro que se llama ética y política: uno y otro proceden de una misma perspectiva o si se prefiere de una misma 'elección', y ésta se llama Occidente" (Op. Cit.: 23). Nos quedamos sin argumentos últimos para justificar lo que creemos que debemos hacer salvo, como señalaba MacIntyre (1990, 2001 [1984]), nuestras preferencias personales que, en tanto razones, son inconmensurables a las de los demás. Nos dice Lyotard (1987: 118) que:

> "El consenso se ha convertido en un valor anticuado, y sospechoso. Lo que no ocurre con la justicia. Es preciso, por tanto, llegar a una idea y a una práctica de la justicia que no esté ligada a las de consenso. El reconocimiento del heteromorfismo de los juegos de lenguaje es un primer paso en esta dirección. Implica, evidentemente, la renuncia al terror, que supone e intenta llevar a cabo su isomorfismo".

En definitiva, ha muerto el mundo de nuestros padres, el universo moral del que surgió cual vástago rebelde la confusión ética postmoderna. Ya no contamos con las grandes explicaciones del pasado para servir de justificación

a lo que hacemos y cada vez (o eso creen observadores como Lyotard) hacemos cosas más diferentes. Obviamente, como ya se recogió en el segundo capítulo, una de las críticas más frecuentes al pensamiento postmoderno es la que acusa a sus representantes de pretender sustituir las grandes cosmovisiones totalizadoras del pasado por otras nuevas. El fin de los grandes relatos es, de suyo, otro gran relato, una relectura total de la historia de la cultura de Occidente que reinterpreta las visiones anteriores en función de un nuevo fin. Parece tener sentido, entonces, que estudiemos específicamente ese Apocalipsis de la cultura, incluso el mismo Apocalipsis como modelo de relato y, digamos que por deformación profesional, sus hipotéticas funciones sociales.

4. FUNCIONES SOCIOCULTURALES DEL FIN DEL MUNDO

"La gente es que no reconoce un apocalipsis
ni aunque se lo pongan delante, oye"
ANDRÉS SOPEÑA MONSALVE
Un nosequé de agradable en las flores de plástico

"Estamos en la postcivilización y no nos hemos dado cuenta"
LUIS RACIONERO
Ensayos sobre el Apocalipsis

"La situación paradójica, propia de todo cambio
de paradigma cultural, es difícil de vivir"
MICHEL MAFFESOLI
El instante eterno

Ya hemos visto cómo se estructura el acontecer de la vida social modulándolo como relatos y narraciones. Modelos, por supuesto, hay muchos (como es de esperar que haya ilustrado el capítulo anterior), y pueden variar además dependiendo del acontecer concreto a que se quiera dar forma. Ahora bien, si se trata de la Historia como un todo, y de la relación del momento histórico que vive su intérprete con todo lo que vino antes, uno de los modelos de relato más socorridos es el del fin del mundo. De hecho, podría decirse que es el modelo por excelencia y, en opinión de teóricos tan autorizados como Kermode (2000), de él han derivado las estructuras que conducen con el paso de los siglos a la novela de vanguardia moderna.

El fin otorga sentido a la historia, a todas las historias, y, en particular, al tiempo en que se encuentra quien percibe ese fin. Y de esa forma, a las vidas individuales de quienes se sienten testigos del Apocalipsis, personajes secundarios en la culminación de la historia. El Apocalipsis postmoderno comparte esa cualidad con las estructuras de sentido que quiere desautorizar.

4. 1. El Apocalipsis bíblico

Un breve repaso al nutrido censo de los muchos milenarismos que en el mundo han sido demuestra cuán prontos somos a ver el fin de los tiempos a la vuelta de la esquina. Curiosamente, sin embargo, el Apocalipsis en su sentido estricto, cual es el caso de las Revelaciones de San Juan, tiene que ver con "realidades que el hombre no puede alcanzar por sí mismo mediante experiencia ni reflexión, y que sólo puede conocer si le son reveladas" (Schick, 1985: 21). Y, evidentemente, no puede haber otra fuente de revelaciones que la divinidad.

¿Quién puede reclamar para sí la autoridad divina? Además de, obviamente, aquellas instituciones que basan su autoridad precisamente en el contacto con lo divino, buena parte de sus apóstatas, que impugnan la institución como falsa o corrupta y presumen de haber alcanzado el contacto genuino que su adversario se adjudica fraudulentamente. El secreto del fin del mundo es, sin duda, uno de los tesoros que se disputan aquellos que compiten entre sí por el monopolio de lo divino. Entre otras razones, porque el fin tiene un peso fundamental a la hora de definir la forma misma y el valor de los distintos elementos que forman el gran relato religioso.

Sobre la relevancia del fin para dar un cierre y, por tanto, una forma al todo, propone Kermode (2000) un ejemplo tan sencillo como efectivo. El autor nos habla del tic-tac del reloj, constituido por dos sonidos similares repetidos a intervalos regulares. En ese minirrelato, Tic es el génesis, Tac el Apocalipsis, y el intervalo entre ambos, toda la historia de la humanidad. De hecho, y como hemos señalado, los dos sonidos son similares, idénticos en realidad, pero no los interpretamos como tic-tic o tac-tac, sino como tic-tac, como principio y fin. Y tal como se ha demostrado experimentalmente, nos resulta prácticamente imposible contabilizar los intervalos entre Tac y Tic, entre Apocalipsis y el siguiente génesis. Son la nada, el fondo de caos sobre el que se dibuja el orden de la Forma, del relato, de la historia. Sin Tac, sin Apocalipsis, no habría tal cierre, no habría tal Forma, y todo sería caos.

Una primera y muy sencilla clasificación de los tipos de Apocalipsis los repartiría en dos modalidades: religiosos y seculares. De tipo religioso son prácticamente todos los anteriores al siglo XIX. Y de tipo secular, los que, basándose con mayor o menor rigor en planteamientos científicos, proyectan hacia el futuro tendencias percibidas en el presente. Aquí caben desde Malthus y sus continuadores hasta el espiritualismo laico de un cierto ecologismo catastrofista. Nos dice Bull:

> "Lo apocalíptico secular popular se alimenta de las mismas imágenes de holocausto nuclear, catástrofe ecológica, decadencia sexual y desplome social que inspiran al milenarismo religioso contemporáneo. Pero en contraste con la variedad religiosa, lo apocalíptico secular (…) no suele querer producir una transformación personal de índole espiritual" (1998b: 16).

Pese a ello, y aunque no deja de haber filosofías apocalípticas seculares que sí que persiguen esa transformación espiritual (véase, sin ir más lejos, el Apocalipsis sesantayochista de Racionero en el siguiente epígrafe), prácticamente todo Apocalipsis acaba dibujando un mapa moral y un reparto de buenos y malos en función del tipo de fin que plantee. Así, un Apocalipsis ecologista puede tal vez abstenerse de pretender determinadas transformaciones en la conciencia de sus oyentes, pero inevitablemente señala, en el reparto de personajes individuales y colectivos que toman parte en el drama, a aquellos que contribuyen o provocan directamente la destrucción.

El fin de los tiempos es la prueba última para los hombres y conduce, en el relato bíblico, al Juicio Final. Durante el imperio del Anticristo, sólo pueden comprar y vender los marcados con el número de la Bestia. No es difícil identificar los equivalentes en un escenario de Apocalipsis ecológico o de destrucción nuclear. Ahora bien, ¿se puede decir lo mismo de un Apocalipsis que no es físico, de un fin del mundo que tiene lugar esencialmente en el nivel de la cultura, cual es el caso del Apocalipsis postmoderno?

A propósito de la cultura postmoderna, afirma Scherpe lo siguiente:

> "El poder histórico, filosófico y teológico del Apocalipsis para evocar imágenes del fin, con objeto de dar a la vida más sentido, parece estar agotado" (1988 [1986]: 349).

Pero incluso un Apocalipsis como el postmoderno, en el que a pesar de cuanto haya de trágico en el fin de los sueños de la razón ilustrada éste no se entiende de forma particularmente negativa, marca sus "buenos" y "malos". Estos últimos podrían ser los que se obcecan en imponer creencias obsoletas, los que niegan la realidad del fin en lugar de dejarse llevar e interpretarlo en sus propios términos. La historia del fracaso de la razón para cumplir sus propias promesas puede ser, en definitiva, la historia de un fracaso, pero no deja de ser una historia. Y, por el mero hecho de ser una historia, sirve para dar sentido a la vida.

4. 2. Dos versiones rivales del Apocalipsis: Racionero (1973) y Parfrey (1987)

El Apocalipsis sociocultural puede verse modificado, si las circunstancias son propicias, en cuestión de pocos años. Examinamos a continuación el ejemplo de dos libros de ensayos, publicados con catorce años de diferencia. El primero, *Ensayos sobre el Apocalipsis*, compilado por el español Luis Racionero en 1973, notoriamente empapado del espíritu de mayo del 68. El segundo, *Apocalypse Culture,* recopilado por el norteamericano Adam Parfrey en 1987, y que podría catalogarse de forma no del todo simplista como una suerte de manifiesto de nihilismo ético postmoderno.

¿Cómo se define el Apocalipsis en ambos trabajos? Comenzamos con el fin del mundo sesentayochista, el milenio optimista de quienes conservan la fe en la razón y el progreso. Escribe Racionero:

> "Apocalipsis: muerte y resurrección. Viejas formas se descomponen y la danza de la muerte se transforma en la danza creadora de Shiva animando otra vez la furia vital del mundo. Toda cultura desciende al ocaso asfixiada por el incendio impresionante de sus grandes creaciones. Alborea un nuevo mundo que regenera los viejos cuerpos cansados de marchar sin rumbo" (1973: 11).

El Apocalipsis de Racionero es el fin que da paso a un nuevo principio, el amanecer de un mundo nuevo en el que se verán realizados los ideales humanistas que, de acuerdo con el autor, se habían visto ofuscados por la

mecánica social capitalista. El libro, por tanto, es la celebración de lo que se percibe como punto de inflexión de la historia universal. En uno de los artículos incluidos en el volumen se dice que "estamos viviendo en lo que llamo el segundo gran cambio de la condición humana. El primero fue de las sociedades precivilizadas a las civilizadas" (Boulding, 1973 [1962]: 89). No se trata, pues, de emplear la palabra "Apocalipsis" a la ligera.

En cuanto al libro de Parfrey, no es menos ambicioso en su diagnóstico de la historia y el mundo contemporáneo, pero hay una diferencia fundamental entre ambos. Aludiendo al impacto cultural del atentado al World Trade Center, el prologuista español del volumen observa que

> "… esas visiones dignas de un lienzo de George Martin o de William Blake tenían un toque irónico, escéptico incluso. Junto a ellas, coexistía un sentimiento de cinismo matizado, de convencimiento, no del todo ilógico, de que el Apocalipsis no había llegado… sino pasado. De que el Apocalipsis era "esto": el mundo en el que estamos viviendo, y no un futuro lejano o inmediato. Y de que la terrible tragedia de las Torres Gemelas, más que un signo de la llegada de la hora final, era el símbolo definitivo de que el Apocalipsis ya había llegado y hasta pasado. O, mejor dicho, de que el Apocalipsis es el pan nuestro de cada día" (Palacios, 2002: 12-13).

El Apocalipsis de Parfrey es algo así como la celebración resignada de la crisis del discurso ético que señalaba MacIntyre (2001 [1984]) en su trabajo más famoso. En gran medida, justo el tipo de nihilismo que Racionero entendía opuesto al renacer que continuaría a su Apocalipsis. Parfrey reúne ensayos que documentan el colapso de la moral tradicional que, de acuerdo con el mismo MacIntyre, la razón enciclopédica no ha sabido justificar. En el mundo de Parfrey automutilación, coprofagía o pedofilia son prácticas defendibles porque no existe un criterio último lo bastante sólido como para desautorizarlas definitivamente. Así, como apertura del ensayo titulado *Una charla sincera con un psicópata*, Parfrey sostiene lo siguiente:

> "Devoradores de heces y mucosidades, pederastas, ensuciapañales, gorditos, flacuchos, enanos, disléxicos, amputados... Nombra cualquier fetiche, hobby, deformidad, incapacidad, predisposición, y existe un grupo de interés especial para ayudarles a conseguir sus objetivos y para aconsejar a sus integrantes. No resulta una gran sorpresa, por tanto, que en la América de 1990 los asesinos de masas tengan su propio defensor" (Parfrey, 2002 [1987]a: 69).

MacIntyre diagnosticaba un colapso del lenguaje moral que conducía a la discusión ética al callejón sin salida del emotivismo. ¿Cómo reconstruir el universo común después de su fragmentación? Tanto Racionero como Parfrey señalan una crisis de los valores colectivos; en eso consisten sus respectivos Apocalipsis, en el colapso de la cultura occidental y en el fracaso de una cierta noción del progreso derivada del proyecto ilustrado que, entre otras cosas y de acuerdo con otro trabajo de MacIntyre (1990), intentó sin éxito dar un fundamento racional a la moral heredada de la tradición. Ahora bien, para

Parfrey no hay marcha atrás, no hay reconstrucción posible, y de hecho hace de su libro un muestrario de aquellas preferencias personales (ya hemos citado algunas: necrofilia, sadismo, etc...) que ponen de manifiesto la endeblez de las justificaciones emotivistas. Parfrey lleva al extremo la ética liberal: toda opción personal es válida. El que pinta es un mundo que se ha resignado a renunciar a la posibilidad de consenso.

Racionero, algunos años antes y en un contexto cultural muy concreto, el del tardofranquismo, mantiene lo contrario: la decadencia fruto de las propias contradicciones, el ocaso de las certezas del pasado traerá nuevas luces, criterios mucho más poderosos y sensatos. Ese renacer de la cultura occidental se basa en un hipotético progreso moral paralelo al progreso material y científico. A diferencia de autores como Mannheim o Ayala, quienes se preguntaban qué ocurriría con una civilización occidental en la que ambos desarrollos eran notablemente disparejos, Racionero defiende que:

> "… el Apocalipsis de Occidente no ha de conducir a la locura neurótica y desquiciada de Nietzsche ni al hastía desesperado y vacío de los existencialistas, sino que existe paralelamente a la evolución tecnológica y biológica una evolución de la psique humana que nos puede llevar a estados de consciencia (sic) tan distintos del actual como lo es el *homo sapiens* de un animal" (Racionero, 1973: 12).

Semejante evolución psíquica se ha producido de forma casi clandestina, subterránea. Sus frutos, no obstante, comienzan a hacerse ver en las revueltas juveniles y en el movimiento contracultural de los años 60. Se produce un enfrentamiento entre el antiguo orden y la cultura emergente; una suerte de conflicto generacional librado por facciones cuyos lenguajes son incomunicables entre sí, cuyos valores son inconmensurables entre sí. Dos cosmovisiones incompatibles cohabitan en un mismo momento histórico y una de ellas está llamada a desaparecer:

> "En las grandes ciudades del mundo aparecen gentes que utilizan una simbología extraña. El mundo metódico, uniforme y gris de la civilización industrial empieza a poblarse de signos incomprensibles (…). Incomprensibles para los ciudadanos inmersos en la cultura vigente; son los símbolos de una nueva tribu venida del futuro " (Racionero, 1973: 12-13).

Racionero, como MacIntyre, considera que la fragmentación del lenguaje moral y los valores tendrá una solución en el futuro próximo, aunque, por supuesto, los autores no coinciden en los particulares de dicha solución. Como sabemos, MacIntyre mira hacia atrás. Por su parte, Racionero mira hacia delante. Uno de los dos lenguajes en conflicto prevalecerá, el otro quedará relegado a los libros de Historia.

La cultura vigente hasta el momento tuvo sentido en las condiciones materiales de su génesis. Sin embargo, señala Racionero, una vez alcanzados sus objetivos, se colapsa por sus propias contradicciones:

> "En un mundo que se embarcó en la ideología del progreso material y donde la tecnología era primitiva y los recursos escasos, era lógico que se concediera máxima prioridad a la eficiencia y a la maximización de la producción" (Racionero, 1973: 13).

Los problemas objetivos que había que resolver, y la solución sociocultural que se puso en práctica, acabaron afectando a la propia psique humana, fundamentalmente, y siempre según Racionero, en dos aspectos:

> 1) La idea de que **no hay bastante para todos** o, en palabras del autor , "la paranoia colectiva en que está basada la sociedad actual". La institución de la propiedad privada produce y a un tiempo es reforzada por tal idea.
>
> 2) La idea de que **la valía de una persona se mide por la riqueza** que acumula, causante a su vez de un ambiente de competición y agresividad y, de nuevo, de una serie de consecuencias éticas a partir del sistema de valores que conforma. Determinados comportamientos desautorizados por las viejas creencias tendrán mayor o menor justificación de acuerdo con los fines que persigan. La búsqueda del lucro personal, evidentemente, será uno de los fines legítimos que da sentido, por poner un ejemplo a gran escala, a prácticas como la explotación infantil en países subdesarrollados, o la fabricación y venta de productos defectuosos y nocivos para los consumidores.

Estas creencias, que probablemente fueron funcionales en unas condiciones distintas a las presentes (o, más bien, a las que Racionero percibe en el momento en que prepara su trabajo), tienden a hacerse disfuncionales, a convertirse en obstáculos para el pleno desarrollo del potencial humano, entendido en una acepción no particularmente marxista pero tampoco especialmente alejada de esta: fetichismos diversos, incluido el de la mercancía, que apartan a la humanidad del paraíso terrenal laico. El Apocalipsis de Racionero es, en definitiva, un acontecimiento francamente positivo no sólo por lo que destruye sino también por lo que crea. Se trata de un fin del mundo con programa ético-político para el día después. Una escala de valores sustituye a otra, y un nuevo mundo al antiguo, donde los problemas derivados de sus contradicciones se mostraban cada vez más agudos, haciéndose insoslayables:

> "La prisa – violación del tiempo – y la valoración monetaria – violación del amor – han producido una sociedad normalmente insatisfecha, móvil y ansiosa y que se vuelve agresiva, individualista, violenta y neurótica en los momentos difíciles. No es de extrañar que los jóvenes empiecen a ocuparse de cómo hallar una alternativa viable a este estado de cosas" (Racionero, 1973: 14).

Aunque el objetivo sea pacífico, la transición de un mundo a otro no tiene por qué serlo. Mayo del 68 sigue siendo el referente constante del libro (que no por nada incluye algunas reflexiones de Cohn-Bendit sobre ese episodio histórico en particular). Observa el compilador que "la violencia es uno

de los grandes temas del arte y del pensamiento de nuestros días" (Racionero, 1973: 15). Regresando a uno de los grandes teóricos de la violencia, Georges Sorel, y a una notable monografía de Hannah Arendt, podemos aproximarnos al concepto entendiéndolo como toda acción opuesta al orden establecido, definida siempre en términos de dicho orden. Para Sorel (ya lo citábamos en el capítulo 3), el ejemplo privilegiado de acto violento colectivo es la huelga general, que básicamente supone una negativa a perpetuar, durante el periodo de tiempo que ocupa la huelga, el orden social.

Por supuesto, desde el "bando contrario", por así decirlo, se puede postular una definición opuesta. El milenio laico de Racionero se ve obstaculizado por la represión pertinaz del orden moribundo, que hace uso de armas variopintas para sofocar la rebelión inevitable. Así, más poderosa que la violencia física, que las porras policiales que caen sobre los manifestantes, es la violencia psíquica, que

> "… se ejerce a través de la información y la educación. Procede por medio de los valores y arquetipos que se proponen como ideales de vida, y se inculca por el método de estímulo y respuesta (premio o castigo) típicos de la psicología conductista vigente y su aplicación siniestra a la educación" (Racionero, 1973: 16-17).

Esa violencia psíquica, evidentemente, es la ejercida por las instituciones de socialización del tan traído y llevado orden vigente, y es más efectiva porque no actúa en el exterior, sino en el interior de los oprimidos. Es una violencia que opera desde dentro, y ha de suponerse violencia porque, en teoría, se opone a los impulsos más saludables de los sujetos. Es decir, en última instancia ha de entenderse que Racionero la cataloga como violencia porque hace mal, porque produce daño. Defiende el autor que la realización del paraíso terrenal pasa por la supresión de esos valores caducos y, en definitiva, la cultura que se fundamenta sobre ellos:

> "Para eliminar la explotación y la violencia es necesario descender al nivel psíquico y cambiar no sólo las relaciones de producción, sino también los valores, arquetipos y comportamientos inculcados desde niños en las mentes de las personas, tanto en los países democráticos como en los fascistas o los socialistas" (Racionero, 1973: 18).

Racionero, empapado de underground norteamericano y sesentayochismo francés, afirma categóricamente que la liberación "ya no puede ser sólo a nivel social, ha de ser también a nivel individual" (1973: 18-19). Pero el mismo underground norteamericano de los setenta y ochenta, en el que se inscribe el volumen de Parfrey, viene a desbaratar esos proyectos de felicidad colectiva a través de la individual. Porque cuando se persigue la liberación de los instintos individuales hay que hacer frente a realidades como las que Parfrey saca a la palestra. Véase, por ejemplo, este fragmento de la entrevista que mantiene con Peter Sotos, editor de una revista, *Pure*, consagrada al sadismo y la pedofilia:

> "- *¿Qué hay de admirable en el asesino desenfrenado y el carnicero?*

> No considero que todo el mundo que mata, viola o da palizas sea admirable. Me interesan aquellos que observan y comprenden sus instintos de forma completa y correcta y que deciden satisfacerlos y los respeto (...). Gilipollas como Charles Manson y Ed Gein me resultan espantosamente aburridos y risibles porque no tenían ni idea de lo que realmente querían (...). Se puede hacer una analogía con la buena música: cualquiera puede aporrear un instrumento y hacer ruido, pero hace falta un individuo hábil, inteligente e inspirado para hacer música" (Parfrey, 2002 [1987]b: 90-91).

En términos individuales, el razonamiento es irreprochable. Un asesino que identifica correctamente sus propios impulsos y de forma consciente y reflexiva busca la forma más eficaz de satisfacerlos vale perfectamente como reducción al absurdo de esa liberación a nivel individual que propugna Racionero. Abundando en los viejos temas del ideario de izquierda, propone recetas como ésta:

> "Para resolver la lucha de clases no basta denunciar que existe y explicar que los ricos quieren explotar a los pobres. Es preciso entender por qué una persona puede desear algo tan siniestro como el poder y por qué los ricos están dispuestos a recurrir a la violencia para seguir explotando a los pobres. La explicación económica se queda en la superficie del fenómeno" (Racionero, 1973: 19).

Es evidente que Racionero habla de una transformación de los individuos a partir de unos valores que son externos a los propios individuos, que no parten de ellos mismos. Uno de los problemas que su discurso pone en cuestión es, por así decirlo, el de la esencia de lo humano. Parfrey plantea la pregunta: ¿es defendible la violencia cuando no responde a principio alguno de utilidad, cuando aparece como instinto "natural" del individuo, que identifica esa pulsión y busca la forma más eficaz de satisfacerla? Racionero quiere entender por qué alguien desea "algo tan siniestro como el poder", y el poder sólo aparece como algo siniestro (o deseable) en cuanto se observe haciendo uso de una escala de valores u otra. El cambio en las relaciones de poder social, a su juicio, es condición necesaria pero no suficiente para la revolución. No basta con alterar la estructura social, es preciso alcanzar las mentes. La conciencia social no alienada, siguiendo el análisis de la Nueva Izquierda de entonces, hay que buscarla en los jóvenes estudiantes, en los intelectuales oprimidos por la violencia psíquica del sistema. Planteada así, la propuesta de Racionero puede interpretarse como discurso legitimador del programa sociopolítico de una determinada inteligentsia

Despejando conclusiones, Racionero afirma que el fenómeno decisivo "en todo el cambio de cultura que vivimos es el paso de un mundo de escasez a un mundo de abundancia" (1973: 25). Como ya hemos resumido antes, uno de los principales achaques que el autor diagnostica en la cultura occidental es la pervivencia de soluciones adaptadas a circunstancias que ya se superaron. Ahora bien, donde Racionero habla de escasez y abundancia principalmente materiales, podemos extender la noción a términos menos físicos y entender el cambio que el autor señala como la explosión de una abundancia de opciones

vitales. Volviendo a Nietzsche por enésima vez, seguimos atascados en la encrucijada ética que plantea la muerte de Dios. Así pues, ¿todo está permitido? Racionero afirma que no, que hay un nuevo código moral, más humano, más flexible y saludable, que va a sustituir al antiguo. Cuando llegamos a Parfrey las posibilidades se han ampliado aún más, y toda opción vital, incluida la agresión a las vidas de los demás, es cuando menos dialécticamente defendible, ha lugar a una apología que merece como poco ser escuchada. Y ese es el fin del mundo, esa es la cultura del Apocalipsis, la que se forma sobre los escombros de los viejos valores. Así de claro es Racionero:

> "La primera parte del libro es crítica, la segunda imaginativa. En la primera parte, *La Crisis*, abundan la denuncia, la renuncia, la indignación, la queja, el resentimiento. La segunda parte, *La Visión*, es un despliegue imaginativo apoyado en el futurismo, el progreso tecnológico, la abundancia, el misticismo, el amor y la Gran Tradición Underground de valores humanísticos para inventar nuevas formas de vida y de organización social" (1973: 21).

Después del caos viene el orden, las nuevas formas de organización social a que alude. En el caso de Parfrey, después del caos viene más caos, algo así como la "normalización de la crisis" que señala Holton (en Sztompka, 1995: 57). Racionero conserva la fe en una síntesis definitiva de tesis y antítesis:

> "Las agonías mortales de la cultura actual son a la vez dolores de nacimiento de la nueva civilización. Estamos entrando en la Edad de Acuario, al era de integración de dualidades, en la que sucederán dos procesos cruciales para la evolución de la noosfera: la postcivilización y la posthominización" (Racionero, 1973: 22).

Obsérvese, no obstante, lo que tienen de común ambos Apocalipsis:

1) Para empezar, ambos se definen **negativamente**, como destrucción (o confirmación de la destrucción) de la cultura del pasado.

2) Además, ambos parten de esa definición en términos de la cultura precedente (son la hecatombe de lo que hubo) para derivarla hacia un nuevo concepto, que en ambos casos hace especial hincapié en la idea de **liberación**. Incluso una visión del mundo tan poco luminosa como la de Parfrey concluye que es preferible conocer las tinieblas que seguir viviendo en el autoengaño. Racionero nos dice que "ese será el mundo en el estado superior de la posthominización: el paraíso reencontrado, aquí, ahora" (1973: 28). Y Parfrey, por el contrario, quiere que perdamos la inocencia. Pese a todo, ambos coinciden en celebrar el fin de lo que vino antes.

3) En los dos casos, mueren los **valores** del pasado, que dejan de ser válidos. Y dejan de ser válidos, entre otras cosas porque

4) Ahora **sabemos** lo que no sabíamos antes. Comte construyó su gran relato usando como eje el progreso del conocimiento, de las vagas creencias precientíficas al saber positivo y cuasiabsoluto. Para Racionero, ahora sabemos que no sabíamos lo que nos convenía. Y para Parfrey y los postmodernos, ahora sabemos que no sabemos nada y que no podemos saber mucho más que eso.

En uno y otro caso, el Apocalipsis tiene efectos "positivos": por un lado, ofrece un marco general de sentido a todos los relatos individuales (incluso aunque se trate del sentido que emana de la conciencia del sinsentido); y por otro, implica, en su aparente clausura milenarista, una continuidad de la empresa ilustrada de conocimiento y explicación del mundo. Aun en el caso del Apocalipsis nihilista de Parfrey... ¿por qué habría de interesarnos la destrucción de lo anterior si no seguimos recurriendo, en cierta medida al menos, a las categorías del pasado?

De la valoración de efectos "positivos" (habrá que insistir con las comillas, aunque sólo sea por producir una impresión formal de objetividad científica) a la identificación de **hipotéticas funciones sociales** no hay excesiva distancia. El pensamiento apocalíptico, de cuya variedad laica y moderadamente catastrofista son perfectos exponentes los dos volúmenes desmenuzados más arriba, cumple los siguientes cometidos:

1) Proporciona **una explicación total** a la historia (y si eso no es un gran relato, ¿qué lo es?). Todos los acontecimientos cobran sentido retrospectivamente. A partir de un final desde el que se interpreta todo lo que lo antecedió, cada fase pretérita se convierte en un peldaño que asciende a esa culminación. Probablemente sea innecesario señalar que dicha explicación total puede consistir, efectivamente, en la claudicación en la búsqueda de una explicación, ya sea total o parcial. De un modo u otro, ya sabemos qué cosa es la historia, qué forma tiene el mundo en que vivimos, incluso aunque esa forma sea el caos; en cuanto se reconoce como tal, deja de ser caos absoluto y comienza a ser caos controlado, visible, hasta cierto punto manejable.

2) Dicha explicación conlleva una **reducción de la incertidumbre**, pareja a la reducción de la complejidad sistémica. Ya no es preciso preguntarse qué ocurrirá después, ya no hay dudas sobre el futuro: todo lo relevante ha acontecido ya. La versión de Fukuyama del fin de la historia ejemplifica con nitidez dicho efecto: cuando se ha alcanzado la solución institucional que equilibra las tendencias contradictorias a isothymia y megalothymia (la democracia liberal occidental), las que a juicio del autor producían las tensiones responsables de la accidentada marcha de la historia, todo lo que nos queda por vivir son leves ajustes, conversiones paulatinas de las sociedades atrasadas al modelo correcto y una eternidad indefinida de plácido sosiego democrático, en cuyo seno todos los movimientos sísmicos son controlados y se reducen al conflicto partidista y la competición en el mercado. Al margen de lo que haya ocurrido después (algo que señala, no sin cierto deje jocoso, Huntington, 2005 [1996]), el fin de la historia de Fukuyama es el paradigma de los

finales felices. Y aun así, un final amargo (o, por qué no, irónico) cumple la misma función de reducción de la incertidumbre: aunque el último capítulo sea desagradable, ya no hay nada más que contar. Comparando de nuevo a Racionero con Parfrey, si el Apocalipsis de aquel es benigno y luminoso, anunciando un amanecer de la conciencia liberada, el de éste no es menos "tranquilizador", por cuanto una vez se ha revelado lo inevitable de los aspectos más siniestros y caóticos de la naturaleza humana (no hay código ético racionalmente sostenible que nos obligue a comportarnos siguiendo la moral de nuestros padres, como afirmaría MacIntyre de los esfuerzos de Kant) sabemos que no podemos descender a nada peor y tenemos la opción de abandonarnos a esos instintos irreductibles. La historia que pinta Parfrey (en lo cual coincide bastante con los postmodernos) tiene forma de montículo: nos esforzamos, a lo largo de los siglos, por construir una cultura y una moral universalmente válidas, en cuyo meticuloso desarrollo descubrimos que no pueden tenerse en pie por sí mismas, que no soportan sus propios criterios de validez. Ergo, no tenemos por qué esforzarnos por cumplir con esos requisitos: prácticamente todo vale. Es más, considerando que tendemos a reinterpretar nuestros actos en virtud al final correspondiente (del mismo modo que releemos nuestra biografía a la luz de nuestra última "conversión", como pone de manifiesto la sociología fenomenológica), acabamos otorgándole, por su propia "inevitabilidad", un matiz positivo o, cuando menos, resignado: las cosas tenían que ser así y lo que hicimos sirvió, aunque entonces no lo supiéramos, para llegar a la meta a la que estábamos destinados.

3) Establece **un contexto general** en el que cabe cada personaje con sus acciones correspondientes. Así, contamos con un "guión" colectivo en el que inscribir nuestra historia individual. De él podemos tomar elementos con los que construir o aderezar el personaje que presentamos en las interacciones cotidianas, justificando nuestras decisiones en los términos del marco significativo que conforma. Es más, da lugar a un número potencialmente finito de reacciones que a su vez constituyen una tipología de caracteres, expuestos a nuestra elección. Nuevamente, el Apocalipsis reduce la complejidad de lo real, incluso cuando nos resistimos a él, pues dicha actitud nos define tanto a ojos de los demás actores como a los nuestros. Los "apocalípticos" e "integrados" en la cultura de masas de que hablaba Eco se definen, en cierto sentido, en los términos de su contrario: los "apocalípticos" lo son porque, a ojos de los "integrados", claman contra una catástrofe que no es tal; los "integrados", a su vez, son vistos como tales porque se adaptan a la corriente de vulgarización de la cultura. Cada quien se tiene por normal (o, como ya señalara Locke cuando hablaba de la percepción subjetiva que tiene el individuo de su dotación de sentido común, por situado en en el lado de la controversia que representa lo razonable), y cuenta con una categoría para identificar al otro en el contexto del relato: los que profetizan un Apocalipsis que no es tal, y los que se dejan llevar por una corriente de banalización que ni siquiera perciben en semejantes términos.

El tránsito al milenio, sea éste dorado o sombrío, siempre divide a quienes acceden a él de quienes se aferran a un pasado moribundo. En el Apocalipsis de Parfrey, los jóvenes libres del 68, los nuevos humanos renacidos en la conciencia del futuro, ven a sus mayores como reliquias de una moral difunta que sólo trae dolor y represión. A su vez, los que se resisten a subirse al carro del mundo que, supuestamente, ha de venir, perciben a sus profetas como alucinados, en el mejor de los casos idealistas que todavía no saben "cómo es la vida en realidad": están intoxicados por su propia exhuberancia juvenil, y la generalizan inconsciente e insensatamente a la cultura entera.
Podría argüirse que, históricamente, ha sido más frecuente que tuvieran razón los que se negaban a ver el Apocalipsis y no quienes lo anunciaban a voz en grito. También es cierto que buena parte de esos fines del mundo, una vez difuminados, han dejado un poso característico en la cultura que los vio nacer y, por tanto, han producido un cambio identificable. Pero, en última instancia, no se trata de administrar aciertos y errores: al margen de su mayor o menor adecuación a la realidad, el Apocalipsis hace que el mundo nos resulte más manejable, más fácilmente abarcable, aunque sea a costa de soñar con su destrucción. Define territorios y fronteras, identifica amigos y enemigos, conduce a alianzas y precipita desencuentros. Por ello, no es banal la eterna discusión sobre el término "postmodernidad", pues en dicha pugna toman parte las propuestas de unas corrientes y otras: ¿damos por terminada la modernidad o concedemos que está desenvolviéndose una fase que podríamos llamar tardía? Se reduce la controversia, en suma, a decidir con qué versión del gran relato nos quedamos: la de quienes "ya sabían que esto no iba ninguna parte" o la de los que entienden que seguimos avanzando sobre los mismos fundamentos de la modernidad.
Se imponga la versión que se imponga, podremos levantar un organigrama inteligible de personajes y acciones orientadas con respecto a ese hipotético final.

4) Como ya se dijo más atrás, el Apocalipsis **da forma** a la historia. No es únicamente que la explique, que reduzca la incertidumbre propia del devenir impredecible o que establezca un contexto general, sino que *informa* el tiempo, estructura los acontecimientos, extrae orden del caos y hace inteligible el ruido.
En el relato que pinta Racionero, la civilización occidental se ha dedicado durante siglos a edificar una cultura basada en fundamentos erróneos que sólo ahora (o más bien entonces, por aquellos años) una nueva generación libre de servidumbres intelectuales y éticas está comenzando a demoler para alumbrar sobre sus escombros una Arcadia milenarista. Hasta ahora hemos tenido esclavitud. En el horizonte, se nos insinúa la libertad prometida.
En la versión de Parfrey, la civilización occidental se ha dedicado durante siglos a edificar una cultura basada en fundamentos erróneos que están empezando a venirse abajo por su propio peso, por su falta de coherencia interna. Si antes vivíamos en un espejismo de orden, su imagen se está resquebrajando y por entre las grietas vislumbramos el caos fundamental que siempre hubo debajo. Aun así, este regreso al

> sinsentido primigenio sigue teniendo forma, estructura, y sólo por eso es un tanto menos caótico de lo que pretende ser. La claudicación al absurdo no deja de ser una forma de determinación de sentido: no puede haber una rendición "pura" al abismo porque siempre habrá un mínimo grado de consciencia. Por tanto, en la medida en que la consciencia apocalíptica de Parfrey supone una mayor adecuación a la realidad que la pretérita empresa ilustrada de fundamentación racional de la ética (entiéndase: una mayor adecuación a la realidad en los términos de la tesis de Parfrey, que sigue siendo otro instrumento de aproximación a la realidad, con todos los problemas epistemológicos que se le quieran identificar), implica un paso adelante en la búsqueda de sentido. Intentando despejar con claridad la paradoja: la obstinación por el orden es más caótica que la aceptación del caos por cuanto aquella no admite la realidad última e irremediable del caos y por tanto colabora con éste de forma espontánea e inconsciente. Los ilustrados trabajan, sin saberlo, a beneficio de los postmodernos, quienes, tomándose muchas menos molestias metodológicas, presumen de una visión superior, más precisa, de la indescifrable historia. La duda metódica cartesiana, todas las cautelas con que Kant procura asegurar su sistema, esa metafísica que se presenta como horizonte inalcanzable de una razón que nunca podrá llegar a desentrañar la realidad nouménica, desprovista como está de categorías con que aprehenderla… suponen, cada cual a su manera, pasos hacia el colapso "definitivo" de la razón que se tienen por avances que inciden positivamente en su progreso y consagración.

Todo esto nos conduce a una conclusión que probablemente sonará contradictoria: nada como un buen Apocalipsis para asentar bien asentada la normalidad. Es cierto que aquí no nos hemos ocupado más que de las hipotéticas funciones de los relatos apocalípticos, dejando a un lado sus probables disfunciones, y por tanto, queda descubierto el flanco (¡otro más!) para la crítica: ¿es ésta, quizá, una perspectiva demasiado funcionalista, que se limita a subrayar los aspectos que conducen a la integración y la estabilidad y pasa por alto el resto? Pudiera ser, pero bien es cierto que, cuando de Apocalipsis se trata, lo que resulta más evidente son sus efectos disfuncionales, los explícitos y manifiestos: al cabo, se supone que estamos esperando a los bárbaros, y quedaría en duda su condición de tales si contásemos con ellos para aplicar parches a las costuras más castigadas de nuestro tejido social.

El pensamiento apocalíptico, sobre todo cuando se pone a la venta en el mercado, conduce eventualmente (de hecho, en ocasiones desde su misma concepción) a la integración y la estabilidad. Ello se debe, en parte, a la sobresaliente capacidad de la sociedad de consumo para integrar en su seno y comercializar de acuerdo con sus reglas de juego todo tipo de oferta cultural, incluyendo evidentemente la crítica más furibunda de la sociedad de consumo. Como los humoristas han puesto de manifiesto en incontables ocasiones (valga como ejemplo O'Rourke, 1987), la crítica del consumismo es una idea manifiestamente consumible (y en cuanto al consumo de ideas y lo que ello significa, obligado es citar a Baudrillard, 1969): no hay programa sociopolítico al

que no se pueda dar forma de oferta de consumo, por contradictorio que esto pueda parecer. La literatura anticonsumista puede alcanzar los primeros puestos en las listas de ventas. Otro tanto ocurre con las películas y, en particular, la música pop: no escasean precisamente las bandas consagradas a la crítica furibunda del capitalismo que, por necesidad, se pone al alcance de sus seguidores a través de los cauces habituales del sistema capitalista y se produce en los mismos términos. César Montaña (conocido bajo el pseudónimo "César Strawberry"), cantante y letrista del grupo español *Def Con Dos*, afirmaba lo siguiente en la entrevista personal que me concedió el 14 de mayo de 2003:

> "Con Def Con Dos acabé harto de la farsa patria del rock reivindicativo y demás estafas a la carta. Todo ese circo es un timo en estado puro y te lo dice alguien que ha participado de la tarta. Los grupos solo buscan poder ganar su dinerito y comprarse un coche y un piso como todo quisque. Los mensajes revolucionarios son otro producto de consumo que nos ofrecen las multinacionales del ocio. Un claro ejemplo lo tenemos en grupos-estafa tan emblemáticos como Rage Against The Machine. Una de las razones para dejar Def fue que yo ya estaba harto de estar metido en ése rollo".

Me interesaba entrevistar a Montaña por el peso que había tenido en sus canciones, particularmente en los primeros años del grupo, un humor negro emparentado con el dogmatismo estilístico de las vanguardias de principios del siglo XX (no en vano Montaña, letrista del grupo como ya se ha dicho, es licenciado en Bellas Artes y comenzó las actividades del grupo antes a un nivel "ideológico" que propiamente musical, redactando manifiestos y comunicados hilarantes). Ese humor negro, empero, dio lugar a curiosas confusiones: buena parte del público tomó al grupo por una formación de extrema derecha. Así, el mensaje fue derivando del humor absurdo a consignas más fácilmente identificables en lo ideológico. Decía Montaña que:

> "… se intentó politizar a Def Con Dos porque la mayoría de la gente es tan cortita que era incapaz de comprender nuestra propuesta surrealista sin un dogma claramente comprensible de por medio. También es cierto que yo, cuando vi la ocasión, no dudé en ofrecer mi visión del mundo sin cortarme un pelo y cualquier toma de posición respecto al mundo es cierto que puede considerarse política. Aquello funcionó bien y me acomodé en cierto modo a ello, quizá demasiado, pero nunca faltaron temas de corte surrealista como *Quemé el Liceo* o *Dile que no*. De todos modos yo creo que muy pocos entendieron lo que significaba Def en realidad. Cuando me venían chavales diciendo que sus grupos preferidos eran Def Con Dos y Extremoduro me quedaba desconcertado... joder, ¿que tendrá que ver una cosa con la otra?".

Diríase un buen ejemplo de cómo una idea, puesta en circulación a través del mercado, termina degradada y neutralizada a ojos de su promotor. En primer lugar, el humor nihilista cede protagonismo a un enfoque político identificado, lo que permite empaquetar el producto dentro de un nicho comercial preexistente, y a continuación se abunda en dichas consignas, con lo

que se aseguran unas ciertas cifras de ventas y el acceso a determinados cauces de promoción (como puedan ser festivales de rock "crítico", etc). Más adelante examinaré con cierto detenimiento la letra de la canción, *Dogmatofobia*, con la que Montaña ponía punto final a la trayectoria de su banda; es una muestra de humor autoirónico que viene al caso estudiar. Quede dicho, por ahora, que en 2005, en la mejor tradición postmoderna, el grupo disuelto volvió a los escenarios justificándose en el derecho a contradecirse. Parafraseando a Foucault por enésima vez, "que nos dejen en paz a la hora de escribir".

Enumeradas las hipotéticas funciones sociales del pensamiento apocalíptico y su teórico efecto estabilizador, corresponde ahora analizar en la medida de lo posible el fin del mundo que han propuesto los teóricos de la postmodernidad.

4. 3. El Apocalipsis postmoderno

La siguiente observación, que resume una de las ideas principales de un artículo titulado *Dramatización y des-dramatización de "el Fin": la conciencia apocalíptica de la modernidad y la postmodernidad*, puede parecer contradictoria con lo que llevamos dicho ahora sobre el fin del mundo y sus bondades. La invocamos unas páginas atrás y la recuperamos aquí:

> "El poder histórico, filosófico y teológico del Apocalipsis para evocar imágenes del fin, con objeto de dar a la vida más sentido, parece estar agotado" (Scherpe, 1988 [1986]: 349).

Esto, naturalmente, es discutible, pero podemos comenzar por preguntarnos a qué Apocalipsis se refiere Scherpe. Porque el fin del mundo que se postula desde la postmodernidad puede diferir hasta tal punto de anteriores visiones apocalípticas que no se llegue a tener por tal sino por su contrario absoluto. ¿No se supone que la postmodernidad es la época en que fenecen los grandes relatos? Pero al mismo tiempo, y como se ha subrayado ya hasta la náusea, ¿no implica esa misma defunción otro gran relato, otra narración totalizadora sobre nuestra cultura, sus objetivos y el desarrollo de su proyecto? Semejante observación, que se sostiene como crítica al pensamiento postmoderno (así la recoge, sin ir más lejos, Ritzer, 1997), no lo es de suyo, ni señala necesariamente un demérito en lo escrito por autores como Lyotard. Significa, después de todo, que el Apocalipsis postmoderno puede ser un tipo particular de relato milenarista, en cuyas manifiestas contradicciones tal vez resida su especificidad.

Por tanto, examinémoslo.

Si la época postmoderna supone una ruptura con lo anterior, una nueva etapa, ¿qué viene después? ¿Es la última transformación de Occidente o quedan más mutaciones por ver en el futuro? La postmodernidad ¿es una etapa transitoria, una crisis episódica? ¿Es el fin de todos los fines o sólo uno más en la serie hasta ahora ininterrumpida de *cliffhangers* y "continuarás"?

A este respecto, los autores postmodernos son francamente apocalípticos. Lo que se ha perdido ya no es recuperable. Nos engañamos al respecto durante un tiempo, pero la ilusión se ha venido abajo. Podemos plantearnos, con Lyon (1996: 41), que:

> "Lo postmoderno puede referirse al agotamiento de la modernidad, pero ¿nos induce esto a componer necrologías o a intentar una revaluación de la modernidad? El logocentrismo ¿está muerto o latente? ¿Caeríamos en la trampa de la lógica lineal moderna si imaginamos que el camino de la providencia al progreso y, de ahí, al nihilismo, es de un solo sentido?".

En tal repertorio de interrogantes Lyotard pone de manifiesto las contradicciones inherentes a su visión de la cultura postmoderna y, no sin cierta sutileza, pone de manifiesto que es consciente de ellas. Con lo cual, para no salirnos de la tónica habitual de ironía autorreflexiva, lleva a cabo el equivalente científico-literario del comentario jocoso que puede proferir un viandante que acaba de tropezar con un obstáculo cualquiera para hacer saber a quienes le observan (según nos dicen los etnometodólogos) que su consciencia sigue al mando de esa compleja maquinaria que es su cuerpo.

Formulada la pregunta, la respuesta de, pongamos por caso, Foucault (1970: 355), será la siguiente: "puede muy bien ocurrir que hayáis matado a Dios bajo el peso de todo lo que habéis dicho; pero no penséis que podréis hacer, de todo lo que decís, un hombre que viva más que él". Muertas las grandes certezas, no se pueden resucitar, ni sustituir por otras más sólidas que las anteriores. No hay construcción posible tras la demolición postmoderna: no hay donde asentar los cimientos de otro sistema. Sin esquemas totalizantes, sin grandes relatos unificadores en los que insertar las unidades aisladas para construir un sentido, sólo hay explosión de lo particular. Escribe Baudrillard (1993: 10-11):

> "... cada acontecimiento, a través de su impulso de difusión y de circulación total, es liberado únicamente respecto a sí mismo: cada hecho se vuelve atómico, nuclear, y prosigue su trayectoria en el vacío. Para ser difundido hasta el infinito, tiene que estar fragmentado como una partícula. De este modo, puede alcanzar una velocidad de no retorno, que lo aleja definitivamente de la historia".

Cuando la historia pierde su forma, el tiempo cronológico se vacía de sentido y no queda más que un acontecer caótico, absurdo, inserto en la especie de eternidad gris en la que reside todo lo ininteligible. Los hechos no son episodios consecutivos de un relato con principio, desarrollo y fin, sino átomos desestructurados que no conforman ningún cuerpo reconocible.

El postmodernismo, como hemos referido más arriba, tiene antecedentes en la crítica literaria. En ella se origina esa incertidumbre nacida de la multiplicidad de interpretaciones, del heteromorfismo de juegos de lenguaje (que, evidentemente, en la acepción que emplea Lyotard no se limita

ni mucho menos al ámbito literario) que parece abocar a un relativismo sin salida.

Una aportación pionera en tal sentido puede ser la de William Empson, con un ensayo indudablemente influyente titulado *Seven types of ambiguity* (1995 [1930]). Su inspiración confesa es el trabajo de Robert Graves y Laura Riding, particularmente la reinterpretación de algunos sonetos shakespearianos en los que encuentran múltiples posibilidades de lectura. Con Graves, Riding y Empson se acaba el sentido único en la crítica literaria, y a partir de tal avance es posible, según Bate (2000), comprender, por ejemplo, las aparentes incoherencias de otras obras de Shakespeare (especialmente *Medida por medida*) y de la literatura que está empezando a escribirse en el siglo XX (valgan de muestra las oscuridades de T. S. Eliot).

Pero la multiplicidad de interpretaciones no tiene por qué suponer un relativismo absoluto. Aunque se desmoronen las bases más inmediatas, hay fundamentos últimos que se mantienen. Escribe Bate (2000: 393):

> "... la disolución de las categorías absolutas que caracteriza el proceder de la crítica literaria de finales del siglo XX como la deconstrucción es una extensión falaz de la ambigüedad del séptimo tipo. Como Empson observó en una de las reseñas escritas en 1930, la relatividad es una teoría con un nombre inadecuado porque no dice que todo sea relativo, 'sino que se había descubierto una cosa nueva (no el espacio, sino la velocidad de la luz) que podía ser considerada absoluta'. El problema con la deconstrucción es que no tiene un equivalente para la velocidad de la luz. No es una teoría sin letras; es una teoría sin números. Luego ¿cuál es el equivalente teóricoliterario de la velocidad de la luz? Propongo que es el genio de Shakespeare. (...) ... nuestra idea de 'genio' proviene de la concepción de Shakespeare que tuvo el siglo XVIII. Shakespeare no es un ejemplo del genio: él es la premisa para la noción de genio".

Así pues, hay certezas, si bien son certezas fundamentadas en factores relativamente fortuitos, surgidas de un contexto sociohistórico harto más cambiante y azaroso que el inmutable mundo de las ideas platónico. Shakespeare, aventura Bate, es el modelo de genio porque reunía los requisitos para servir como tal modelo, pero no era el único. A juicio del autor, el genio universal pudo haber sido Lope de Vega, pero lo que acaba decidiendo la primacía de Shakespeare es, pura y simplemente, la asociación de Shakespeare a una idea de nación en un momento de creciente poderío militar inglés. De semejante desarrollo histórico emerge el equivalente (siempre en términos de Bate) a la velocidad de la luz para la teoría literaria. Ahora bien, el hecho de que el referente se fije en tan caprichosa coyuntura, ¿le resta validez como tal?

Y admitiendo que haya certezas en lo literario, ¿puede haberlas en lo sociohistórico? Otro crítico literario, Frank Kermode (1998: 305), escribiendo sobre la teoría social postmoderna, afirma que:

> "El abandono de los *grand récits* (...) constituye otro ejemplo de anuncio de una nueva época, de la muerte de una antigua y el principio de una nueva. Dicho de otra manera, cuando hemos logrado lo que Lyotard llama la 'incredulidad hacia las metanarrativas', sin duda hemos inaugurado una nueva época. Si, además, negamos toda historia dirigida hacia un fin, hemos eliminado apocalípticamente el pensamiento apocalíptico".

Ahí podría localizarse la gran contradicción que caracteriza y define al pensamiento postmoderno como pensamiento apocalíptico; se trataría de un gran relato que pretende eliminar a todos los que le precedieron certificando su defunción. Si Scherpe está en lo cierto y los Apocalipsis al uso han perdido su poder explicativo y de construcción de sentido, quizá un Apocalipsis de los Apocalipsis, un fin de los fines, pueda desempeñar satisfactoriamente dicha función. ¿Puede haber acaso un fin más definitivo, valga la enésima redundancia, que el que pone fin a todos los finales y a todas las historias?

Lo que Kermode plantea es que el postmodernismo puede no ser más que la encarnación contemporánea de una constante en la historia cultural de la humanidad. Continúa (Op. Cit.: 307):

> "A lo largo de toda la historia, quienes han marcado las épocas – edades de oro, de plata, de bronce, de hierro – han sabido lo que es vivir en un tiempo de crisis. Si esta sensación se ha intensificado (...) es algo que no sé de cierto. Pero la sensación existe, y una falla del escepticismo puede agudizarla para todos nosotros, conforme el siglo y el milenio se acercan a su fin. A la postre, parece que es de nuestras propias vidas de las que estamos aguardando y sintiendo el fin".

Kermode (2000) postula la necesidad de la idea de fin para dar sentido a la cronicidad, que es la sucesión de hechos entre los cuales no hay relación, pauta o progresión inteligible. Como escribe Foucault (1970: 3) "la atención de los historiadores se ha fijado preferentemente en los grandes periodos, como si, por debajo de las peripecias políticas y sus episodios, se pudieran sacar a la luz los equilibrios estables y difíciles de alterar, los procesos irreversibles, las regulaciones constantes...". Para dar respuesta a la necesidad de sentido, puede que baste la propia idea de *nonsense* universal.

O quizá sea la única posibilidad disponible, especialmente si se quiere apuntalar un discurso invulnerable a la réplica racionalista, a los criterios de validez de la ciencia social. Ya ha quedado más que dicho: los críticos del pensamiento postmoderno señalan con frecuencia su recurso a la construcción de grandes relatos similares a los que declara difuntos. Ahora bien, toda crítica sobre tal contradicción sólo consigue, al final, reforzar los postulados postmodernos, pues el mismo fracaso de sus construcciones teóricas confirmaría el acierto de sus presupuestos básicos, al aportar un ejemplo más de discurso fallido de ciencia social. Si la teoría postmoderna pone en evidencia su carácter incoherente contamos con otra prueba de que toda teoría es por necesidad incoherente. Cuando atacas mi gran relato postmoderno por

su condición de gran relato, estás aceptando mi premisa del fin de los grandes relatos.

Puede ser que el abandono de los grandes relatos sea el único gran relato que admite una cultura en incertidumbre, de igual manera que el abandono de una moral universal parece ser (hasta MacIntyre) el único imperativo de moral universal que admite una ética en incertidumbre. Desde tal punto de vista, la postmodernidad podría ser una tentativa, más o menos desesperada, de conservar un elemento esencial de la modernidad. O como se ha sugerido más arriba, una narración apocalíptica que contempla como función hasta cierto punto latente el mantenimiento de aquellos elementos de nuestra cultura que se consideran "bajo amenaza" por medio de la inoculación de una suerte de vacuna, un "fin del mundo" controlable y controlado, comercializado en lanzamientos académicos y editoriales que hipotéticamente recogen y destilan una noción difusa de la cultura general para volverla a irradiar en una versión procesada.

Ahora, debemos identificar el lugar que ocupa el humor en semejante orden de cosas, el estatuto que se le reconoce en una sociedad que supone haber pasado de la diferenciación moderna a la desdiferenciación postmoderna, y averiguar si acaso el vitriolo corrosivo que se le suele atribuir disimula también una función latente de conservación.

4. 4. Humor en el filo del milenio

¿Se hace eco el humor de todas estas inquietudes que supuestamente resuenan en la cultura? En tanto participa del contexto social del que emana, hay que pensar que probablemente es el caso. Examino en primer lugar algunos ejemplos de humor específicamente apocalíptico; después considero las implicaciones y fundamentos intelectuales del humor absurdo y el humor negro (que se relacionan con las respectivas quiebras, por hipotéticas que estas sean, de la razón pura y la razón práctica) y termino avanzando algunos rasgos del humor postmoderno a la luz de lo que se ha visto hasta ahora.

4. 4. 1. El Apocalipsis, comedia de enredo

Hay pocos ejemplos de humor apocalíptico tan conocidos y logrados como la película de Stanley Kubrick *Teléfono rojo, ¿volamos hacia Moscú?* (1964). En ella se plantea una preocupación candente en su tiempo, la perspectiva de un enfrentamiento nuclear a escala global que eliminase casi por completo a la especie humana, desde un punto de vista que, en efecto, bordea las coordenadas genéricas de la comedia de enredo: equívocos y malentendidos, llamadas telefónicas inoportunas, mujeres en bikini que aparecen en lugares inadecuados, etc. De hecho, el guión concluía la historia con una gran batalla de tartas en la "sala de guerra" del Pentágono (en realidad, la sala es ficticia por verosímil que pueda resultar), que se llegó a rodar en una sola toma por motivos presupuestarios; no se pudo incluir en la versión definitiva de la cinta porque los actores se reían a carcajadas mientras filmaban la secuencia.

Sin embargo, la película nace de la genuina inquietud de su director, Kubrick, por lo que parecía un inminente conflicto nuclear. La crisis de los misiles de Cuba había tenido lugar muy recientemente, en octubre de 1962 (de hecho, la película se estrenó en 1964 pero estaba lista para ser lanzada en noviembre de 1963; no obstante, se pospuso el estreno a causa del magnicidio del presidente Kennedy). El realizador planea, en un primer momento, filmar una película dramática sobre el tema; adquiere para ello los derechos de una novela de Peter George, *Red Alert*, y comienza a trabajar en el guión. Después, sin embargo, abrumado por el carácter delirante, desmesurado, de la realidad que va a dramatizar, opta por cambiar el enfoque: hará una comedia negra en la que pondrá de relieve tales aspectos delirantes de una circunstancia de la que hasta ahora sólo se toma en consideración su más prominente cara dramática. Contrata al escritor Terry Southern, que revisa el diálogo para cargar las tintas en la sátira. Así, el impulso creador que arranca de la angustia desemboca en un artefacto cómico que afronta con una risa nerviosa los hechos inquietantes que le sirven de materia prima.

A partir de la obra de Kubrick, la hecatombe atómica y el hongo nuclear que la identifica icónicamente se convierten en *punchlines* recurrentes para el humor negro. La intención cómica de *Teléfono rojo* no evitó que su director pleitease con los productores de otra película de temática similar pero de marcado enfoque melodramático, *Fail-Safe* (Sidney Lumet, 1964), a quienes Kubrick acusó de plagiar la novela que supuestamente adaptaba su filme; de hecho, únicamente pretendía demorar el estreno de su competidora para evitar que le perjudicase en taquilla, y consiguió su objetivo. *Teléfono rojo* debía ser, a juicio de su máximo artífice, la película de referencia de la guerra fría. Posteriormente, y como ya se ha dicho, su influencia se dejó notar en muchas otras obras de humor negro.

Se percibe el eco de Kubrick en películas como *1997: Rescate en Nueva York* (John Carpenter, 1981) y *2013: Rescate en Los Ángeles* (John Carpenter, 1996), y así lo admite explícitamente su realizador. Ambas se plantean como tramas de acción y aventura protagonizadas por un antihéroe que debe evitar, forzado por las autoridades, una catástrofe de dimensiones apocalípticas: una guerra nuclear total, en el caso de la primera, y la inhabilitación de toda fuente de energía conocida sobre la faz de la tierra, en el caso de la segunda. En los dos casos, la historia concluye con el antihéroe en cuestión provocando deliberadamente dicha catástrofe, como venganza por los abusos y humillaciones a que se ha visto sometido para obligarle a cumplir su misión.

El tono quiere ser satírico, grotesco: el presidente de los Estados Unidos aparece como cobarde vengativo en un caso y como fanático religioso manipulador en el otro (un retrato harto más cruel que el que se ofrece en *Teléfono rojo*, donde el actor británico Peter Sellers lo caracteriza con cierta benevolencia y resulta ser uno de los pocos personajes mínimamente sensatos de la comedia); la policía, el ejército y las fuerzas de seguridad, como cuerpos próximos al fascismo; los rebeldes y opositores políticos de izquierda, como fanáticos terroristas tanto o más temibles que la autoridad a la que quieren derrocar (significativamente, el antagonista principal en *2013: Rescate en Los Ángeles* es una caricatura deliberada del Che Guevara). La solución

apocalíptica es lo más parecido a un final feliz que puede concebirse en semejante universo moral y su protagonista, un antiguo héroe de guerra reconvertido en atracador de bancos y mercenario, lo más parecido a un modelo de conducta. Más allá de eso, sólo hay estupidez idealista y guerra de todos contra todos en diversos grados de camuflaje. La catástrofe prometida cierra un ciclo corrupto de degeneración e, hipotéticamente, abre otro respecto al cual cabe la esperanza. Tampoco parece casual que el protagonista de *2013: Rescate en Los Ángeles* observe en varias escenas de la película que "cuanto más cambian las cosas más siguen igual". En tal afirmación queda implícita una concepción cíclica de la historia, que sólo puede superarse forzando su final.

Un ejemplo más antes de proceder al análisis abstracto del subgénero y sus implicaciones: *El regreso de los muertos vivientes* (Dan O'Bannon, 1985). Se trata, como ocurría con *Teléfono rojo*, de una ficción que se planteó inicialmente dentro de unos parámetros genéricos no particularmente humorísticos para derivar, en su ejecución posterior, a la comedia negra. Su punto de partida es una novela de John Russo titulada *Return of the living dead*. Su autor fue coguionista de *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968) y propuso en dicha novela una continuación de la historia muy diferente a la realizada por el director (*Dawn of the dead*, 1978), quien curiosamente se había decantado por la sátira de costumbres (en paticular, del consumismo) y la comedia negra. La novela de Russo era una secuela más convencional, apegada a los lugares comunes del gótico contemporáneo; en un primer momento, se pensó en Russo para dirigir la adaptación cinematográfica. Después el proyecto pasó por las manos de Tobe Hooper (otro especialista en el género terrorífico, autor de cintas como *La matanza de Texas* o *Poltergeist*) y finalmente se convirtió en el primer trabajo como director de Dan O'Bannon, a su vez guionista de *Alien* (Ridley Scott, 1979).

O'Bannon conservó buena parte de los elementos de la historia original pero se basó en la generosa dosis de tópicos que incluía para dar forma a una parodia del género no exenta de reflexión metanarrativa. Así, la premisa que pone en marcha la trama es la siguiente: *La noche de los muertos vivientes* no era una obra de ficción sino una recreación de hechos reales en la que se modificaron nombres, lugares y fechas siguiendo instrucciones del gobierno y el ejército. La primera epidemia de muertos andantes se produjo a causa de la filtración de un producto tóxico, sintetizado con fines militares. Unos cuantos lustros después, los contenedores de seguridad donde se almacenaron los cadáveres infectados han terminado, a resultas de un error administrativo, en el almacén de una empresa proveedora de material para funerarias. Un empleado veterano que pretende impresionar a un novato da un manotazo a uno de los contenedores, para demostrar lo sólidos que son ("los fabrica el ejército de los Estados Unidos"), y provoca un nuevo escape del gas tóxico. Sigue la crisis correspondiente, para la cual sólo se vislumbra una posible solución: en los contenedores aparece un número de teléfono al cual se debe llamar en caso de necesidad. Cuando por fin los personajes consiguen hacer la llamada, el ejército pone en marcha su plan de emergencia, que consiste en lanzar sus misiles nucleares contra la zona afectada, fulminando a muertos y vivos por igual (entre ellos, como es lógico, a los que dieron la voz de alarma llamando al

número telefónico indicado). Otra vez, como en *Teléfono rojo*, el hongo nuclear como *punchline*.

Los lugares comunes del género, los puntos flacos del guión (lo que los anglosajones llaman *plotholes*, agujeros de la trama) en que se suele incurrir para forzar acontecimientos posteriores (¿se puede filmar una historia de terror en la que los personajes hagan gala de buen juicio y se abstengan de penetrar en la mansión tenebrosa?) se convierten, en la parodia de O'Bannon, en dardos satíricos dirigidos tanto al género como a los espectadores y la realidad en que están inmersos. La incompetencia administrativa deja de ser una simple excusa para justificar un relato poco verosímil y resulta ser, en su hipérbole cómica, uno de los aspectos más cercanos a la realidad en una película cuyo género se define por oposición al realismo. Los personajes están dibujados con trazo grueso: todos son estúpidos o malvados, o para el caso aúnan ambas cualidades. Los militares, por su parte, proceden a administrar su solución para la crisis con mortal seriedad, como si en efecto estuvieran cumpliendo con el papel de séptimo de caballería que viene al rescate en el último momento, cual solía ocurrir en el grueso de películas norteamericanas de terror y ciencia ficción de los años 50. Todo esto cambió con *Teléfono rojo* y, en efecto, *La noche de los muertos vivientes*: a partir de entonces, las fuerzas del orden comenzaron a aparecer como represoras del disidente (es decir, de quien puede aportar una versión del relato distinta de la oficial) y, en definitiva, como garantes de dicho orden antes que de la supervivencia o el bienestar real de quienes se encuentran bajo él. No es incoherente con el desarrollo de la contracultura en aquellos años, un movimiento al que los autores de tales obras (Terry Southern, guionista de *Teléfono rojo*, o George A. Romero, director de *La noche de los muertos vivientes*) se sentían muy afines.

¿Cuál es el mensaje que subyace bajo estas visiones festivas del Apocalipsis? Nacen, como ya se ha señalado, de inquietudes reales y "serias", de la angustia de sus responsables por el desarrollo de los acontecimientos. Sin embargo, al cabo parecen celebrar la catástrofe, regocijarse en su inminencia.

Es preciso traer a colación, por enésima vez, la concepción aristotélica de la comedia. En sus claves podemos encontrar el fondo ejemplar, la moraleja de estas ficciones. Hay dos posibles "mensajes" positivos en dichos relatos, y en ambos casos se tiende al equilibrio y al restablecimiento del orden a través de la exageración humorística:

> 1) **Si así ocurre, bien está**. En otras palabras, en realidad nos merecemos la catástrofe: la hemos provocado nosotros mismos, acatando un orden social desquiciado, reforzándolo, formando parte de él. Se trata de una justificación retrospectiva (que se basa, a su vez, en una proyección prospectiva ficticia) finalista: lo que ocurrió tenía que ocurrir, y lo que ocurrirá es derivación lógica de lo que tenía que ocurrir. Los antecedentes justifican el final, en términos tanto prácticos como morales, y el final justifica los acontecimientos que lo provocaron. Ahí radica el sentido del trazo grueso con que se pinta a los personajes: son caricaturas, seres que no merecen nuestra compasión (seguimos a

Aristóteles) pues en tal caso el relato devendría tragedia. Sus defectos de carácter (cobardía, servilismo, personalidad autoritaria, inhumanidad, etc) explican las reacciones que muestran en los momentos decisivos de la historia, sellando su perdición.

2) **Si no queremos que ocurra, debemos cambiar**. El relato apocalíptico como fábula ejemplarizante que deja, ocasionalmente, un margen para la esperanza. No es incompatible con el punto anterior: así, la "justicia" del desenlace queda cubierta sea éste el que sea; tanto si se produce la catástrofe como si la evitamos, el resultado será el debido y, en última instancia queda en nuestras manos. De tal forma, la ficción que se origina en el desasosiego acaba siendo tranquilizadora: la hecatombe está bajo nuestro control. Aún no es demasiado tarde, de nosotros depende.

El humor apocalíptico se puede entender, entonces, como fábula moralizante a nivel específicamente sociopolítico, en contraste con la sólita orientación individual. Cabe, por supuesto, un enfoque enteramente nihilista que, como en el infierno dantesco, abandone toda esperanza pero incluso en tal caso se estaría proporcionando una explicación a los acontecimientos, dando una forma al caos.

4. 4. 2. Humor absurdo, humor negro: la quiebra de las razones pura y práctica

El Apocalipsis postmoderno consistía, recordemos, en el fin de los grandes relatos; esto es, en la aniquilación apocalíptica del pensamiento apocalíptico, en particular por el declive en la legitimidad asociada al instrumento con el que se suponía que nuestra cultura iba a establecer definitivamente su dominio sobre lo real: la razón.

El humor postmoderno ha de reflejar, por fuerza, tales defenestraciones; si razón pura y razón práctica han caído, si la epistemología y la ética han visto como los cimientos sobre los que se fundaban iban perdiendo solidez, ¿qué forma adopta la comedia que da cuenta del proceso?

Evaristo Acevedo, un humorista muy popular en la España de los años 50 y 60, planteó las siguientes bases para un tratado teórico con el que pretendía, entre otros objetivos, combatir la visión ternurista y amable del humor que ofrecían prácticamente todos los autores que habían intentado definirlo. Ese tipo de humor se asociaba especialmente a la primera etapa de *La Codorniz*, cabecera clásica dirigida entonces por Miguel Mihura y que pasó en 1944 a manos de Álvaro Delaiglesia, quien paulatinamente la fue encaminando a derroteros de mayor intención crítica, siempre en la medida que lo permitía la censura. El propio Acevedo colaboró en esa segunda etapa de *La Codorniz*, encargándose de dos secciones, *La cárcel de papel* y *La comisaría de papel*, muy exitosas en su día y que ejemplifican los tímidos avances satíricos de la revista en aquellos años. Escribe Acevedo:

"El humor, que cada vez va cobrando mayor importancia como género literario, presenta una curiosa característica: el desfase entre la teoría y

> la práctica. De acuerdo con la teoría, el humorista debe prescindir de la sátira, rehuir la crítica, evitar la mordacidad, ser tierno y comprensivo. Pero el estudio de la obra de los principales humoristas europeos, demuestra que emplean la sátira, ejercen la crítica, no rehuyen la mordacidad y sólo son "tiernos" y "comprensivos", de acuerdo con el particular criterio que cada humorista tiene de la ternura y la comprensión. Entre la teoría – "humor puro" – y la realidad – "humor práctico" – existe un inmenso abismo" (Acevedo, 1966: 5).

Desarrollando, y reduciendo al absurdo, ese concepto de humor puro contra el que quiere oponerse (contradiciendo, por tanto, a buena parte de los ensayistas que le anteceden y, en particular, a los ensayistas españoles), afirma lo siguiente:

> "El "humor puro" es, ante todo, ternura y comprensión. Lágrimas y sonrisas. Bondad y paternalismo. El humorista tiene que ser cual amable patriarca que contempla a la sociedad como un abuelo que ve jugar a sus nietos junto al fuego, en las largas noches de invierno, y que lo mismo acaricia la cabecita morena de un magistrado, que la cabecita rubia de un gobernador civil o la resplandeciente y sonrosada calva de un banquero. Besitos para todos. No importa que el magistrado sea venal, el gobernador civil incompetente o el banquero amasador de fortunas por procedimientos ilícitos. El "humor puro" – sin uñas, sin dientes, sin posibilidad de rugir para que nadie se asuste – tiene que obedecer las órdenes de Londres – Moscú de la burguesía – y seguir fielmente, sin desviaciones ideológicas de ningún género, las consignas del padrecito Dickens, Lenin sin perilla del humor inglés" (Acevedo, 1966: 53).

Acevedo defiende la causa del humor satírico, la crítica de usos y costumbres que él mismo practicaba en sus colaboraciones para *La Codorniz*, en la más nítida tradición ilustrada: *La cárcel* y *La comisaría de papel* castigaban con el escarnio público a los infractores. Por supuesto, para que dicho escarnio sea posible, es preciso que exista un código moral de referencia respecto al cual puedan caracterizarse las infracciones. En otras palabras, la sátira moderna sólo tiene pleno sentido en tanto la razón práctica se mantenga en pie; o, desde una perspectiva de sociología del conocimiento (y aun a riesgo de dar lugar a la acusación de relativismo), en tanto sea percibida en tales términos por el público a que se dirige la sátira. Para que una conducta dada pueda ser castigada con el ridículo debe existir un criterio último que indique cuál es la conducta apropiada. Acevedo cuenta con dicho criterio: habla de magistrados venales, de gobernadores incompetentes y de banqueros corruptos a los que se debe fustigar. Debe tenerse muy en cuenta el contexto en que escribe su alegato: la España de mediados de los 60, con un panorama cultural-humorístico que hasta 1944 había estado dominado por *La Codorniz* de Mihura; es decir, el humor blanco y vocacionalmente inofensivo. Acevedo reivindica una sátira moderna que, a causa de la represión franquista, ha estado prácticamente ausente del mapa durante décadas.

Explica también la emergencia del humor negro en aquellos años (representado por autores como Chumy Chúmez, Miguel Gila, Francisco Regueiro o Rafael Azcona) como réplica extremista al predominio obligatorio del humor blanco:

> "Ese sentimentalismo barato, que los teóricos obcecados consideran imprescindible para conseguir el afeminado humor de la "sonrisa mezclada con la lágrima", acaba repugnando a la mentalidad contemporánea, que descubre la falsedad de semejante postura. Y surge, en la segunda mitad del siglo XX, la inevitable reacción: el "humor negro"" (Acevedo, 1966: 272).

No obstante, sentencia Acevedo, ese reverso radical del humor blanco también tiene los días contados, pues padece de la misma dolencia que éste: carece de un referente moral sólido. Tan absurdo es comprender y perdonar a todos, incluyendo a los criminales y los corruptos, como mofarse y fustigar a todos, incluyendo a los moribundos y los enfermos. Así lo argumenta el autor:

> "Reacción contra el sentimiento convertido en tópico – "sentimentalismo" – el "humor negro" acabará consumiéndose a sí mismo, convertido en tópico, también. Circunscribir el humor a lo macabro y repugnante, es limitar la visión amplia que el escritor debe tener ante la vida (...). La falsedad artística de tal postura al reducir los diversos colores de la vida a uno solo – el negro – es evidente. Y su falsedad ética, su carencia de humana filosofía, más evidente aún. El humorista puede – y debe – satirizar aquellos defectos capaces de ser corregidos a través de la burla por depender del libre albedrío y ser susceptibles de enmienda (...). Para los defectos psicológico-morales la sátira no debe tener límites. Es preciso respetar, sin embargo, los defectos físicos, las imperfecciones orgánicas cuya corrección no depende de la voluntad del individuo. Buscar situaciones y motivos de risa tomando como objeto al impedido, al ciego, al epiléptico, al cojo, al manco, es reprobable, no ya en nombre de posibles sentimientos de humana compasión, sino por la carencia de finalidad humorística que esa postura tiene. ¿Acaso el impedido, el ciego, el epiléptico, el cojo, el manco, van a corregir sus deficiencias orgánicas por miedo a la burla?" (Acevedo, 1966: 274-275).

Acevedo, como vemos, escribe desde una perspectiva del humor que rechaza excesos y defectos sentimentales. El responsable de *La cárcel* y *La comisaría de papel* (y cabe pensar que, por ello, carcelero y comisario) vive un momento histórico en el que se va creando, poco a poco y en conflicto dinámico con la censura, un espacio para el humor crítico, el humor a la contra, la sátira de actualidad y no, como era el caso de Mihura, la sátira retrospectiva (léase, por ejemplo, *¡Sublime decisión!*) o dirigida precisamente contra los disidentes (el muy criticado retrato de los exiliados en *Ninette y un señor de Murcia*; Mihura, 1974).

La sátira da por supuesto que existe un **criterio claro de referencia**. Para Acevedo, no tiene sentido hacer humor de la minusvalía o la amputación pues los afectados no pueden cambiar sus circunstancias; hay que atacar a

quienes son responsables, a quienes yerran a sabiendas. Ese criterio de referencia lo proporcionan, como no podía ser menos, la razón y la ética.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando perdemos, aunque sea parcialmente, nuestra fe en la razón y la ética?

Imaginemos un *Quijote* postmoderno, un anti*Quijote* que reivindique lo acertado de la visión del loco, su validez, su condición intercambiable con la perspectiva cuerda. Se han escrito tales *Quijotes*: películas como *El rey pescador* (Terry Gilliam, 1991) o *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995) intentan aproximarnos al razonamiento del demente. Escribía Savater (1995 [1985]):

> "...la mayoría de los que se cruzan con Don Quijote no pretenden acabar con su locura, sino disfrutarla alegremente; fomentan su manía porque no supone peligro alguno para la comunidad establecida e incluso sirve para reforzarla por vía de absurdo".

Deja de ser así en cuanto el marco de referencia deja de estar claro, en el momento en que corremos el peligro de escuchar realmente al loco y tomar en consideración su punto de vista. El humor absurdo de un Carroll (1996), lógico y matemático, nace de las paradojas insalvables del método.

Y, por otra parte, el humor negro, que para Acevedo es reacción al humor sentimentalista que dominaba el panorama español post-codorniciesco, implica esa "carencia de humana filosofía" que el autor señalaba. Salvo en aquellos casos, tampoco demasiado infrecuentes, en que se emplea como vehículo de denuncia (¿entendemos, por ejemplo, *El verdugo* como un alegato contra la pena de muerte? ¿Quiere ser *Plácido* una impugnación de la hipocresía pietista de las clases acomodadas?), el humor negro más amoral parte precisamente de esa sospecha sobre la *fundamentación metafísica de las costumbres*.

No es preciso que los autores de uno y otro tipo de humor (absurdo y negro) suscriban esa pérdida de fe: basta con que la señalen, aunque de hecho la lamenten y puedan añorar esa racionalidad sólida que antaño servía como referencia (se puede sospechar, en efecto, que a menudo sea tal el caso).

La desazón contagia a los mismos teóricos, encargados de ordenar y clasificar los discursos que a su vez intentan, si no ordenar y clasificar la realidad, al menos dar cuenta de ella. Sintetizando la postura de Wayne C. Booth, autor de una clásica *Retórica de la ironía* a la que aludiremos más adelante, Ballart escribe:

> "Si la literatura es comunicación, transacción de valores morales, la única ironía aceptable, por consiguiente, es aquella que va al encuentro del lector sin que se produzcan vacilaciones o incertezas" (Ballart, 1994: 175).

Así lo ve Booth, quien abomina del nihilismo postmoderno y de todas aquellas técnicas literarias que dejan el relato en manos de lo que él denomina un narrador "no fiable". Es decir: tanto la historia como las observaciones y acontecimientos irónicos que ésta contenga deben contar con un marco de referencia claro que permita interpretar inequívocamente el "mensaje", aquello que se quiere comunicar. Cuando se pierde dicho marco, o cuando la propia historia se articula en torno al resquebrajamiento del marco en cuestión, aparece la incertidumbre, la polisemia, el temible relativismo. Booth afirma que la ironía sólo debe tener un sentido, el opuesto al literal. Sigue parafraseando Ballart: "dar a una ironía cualquier lectura alternativa que difiera del sentido único que ésta pretende sugerir equivale, lisa y llanamente, a malinterpretarla" (Op. Cit.: 177). La ironía pone sobre la mesa un hecho problemático para el lector, el crítico y el teórico: la mendacidad, consciente o inconsciente, del narrador. Es decir, pone en cuestión aquello por lo que Booth aboga con pasión: su fiabilidad. El teórico intenta acotar el caos, la incertidumbre polisémica, construyendo un modelo aceptable de discurso irónico; aquel que, como ocurría con Don Quijote a ojos de Savater, no pone en peligro el orden sino que incluso lo refuerza.

4. 4. 3. Humor postmoderno: una primera aproximación

Tomando en consideración todo lo escrito hasta ahora y avanzando una primera caracterización, el humor postmoderno podría presentar los siguientes rasgos, derivados de su inscripción en un entorno sociocultural tan peculiar como el que se quiere catalogar con tal adjetivo:

1) **Ausencia de un marco valorativo de referencia claro**. Esto se entiende así tanto a efectos de razón "pura" como de razón "práctica". El marco de interpretación deviene inestable, para desesperación de teóricos como Booth (véase el subepígrafe precedente) y la sátira, cuando se da, es indiscriminada: no hay posición libre de crítica, incluyendo la del propio satírico, que a menudo incorpora en su discurso observaciones autoirónicas. En ocasiones, se puede emplear como marco de referencia esa misma ausencia de un marco; en ella se establecería el telón de fondo sobre el que se dibuja el discurso humorístico. Así podríamos entender sátiras negras como *Madre noche*, de Kurt Vonnegut (2000 [1961]), cuyo protagonista es un norteamericano que retransmite propaganda nazi durante la II Guerra Mundial, pero de hecho se dedica al contraespionaje para los aliados, multiplicando el juego de espejos hasta tales extremos que el propio personaje acaba confundido, tras perder todo horizonte moral. Otros ejemplos salientes: Azcona (1960, 1991), Handler (2002), Jackson (1995; es de especial interés todo lo que se refiere a la tumultuosa respuesta a la publicación de su relato *La lotería* en *The New Yorker*), Martin (1998), Sclavi (1991, 1997), Shaffer (1972, 1983), Snicket (2002) o Wilson (1971, 1996).

2) **Relativismo**, que supone un desarrollo lógico del punto anterior. En ausencia de un marco valorativo sólido y acreedor de un suficiente consenso, no hay moraleja que ofrecer que no suponga, en el mejor de los casos, que toda parte implicada en un conflicto tiene una parte de

razón. Ya hemos señalado una obra muy cercana al relativismo moral, *Madre noche*, con respecto a un tema que, sin embargo, suscita un consenso prácticamente generalizado. El humor podría dedicarse a minar certezas emergentes; como el pensamiento postmoderno, cuenta con la opción de adoptar una crítica constante sin que su propia posición sea atacable, precisamente porque parte de una premisa: toda opción es atacable.

3) **Reconstrucción narrativa de la historia**. El pensamiento postmoderno, exponía Kermode (1998), supone la eliminación del pensamiento apocalíptico por medios apocalípticos. Es decir, otra forma de conceptualización narrativa de la historia, otro gran relato que intenta sustituir a aquellos cuyo certificado de defunción ha extendido. El humor postmoderno participaría, teóricamente, de dicha empresa, mofándose de los grandes relatos moribundos y, por tanto, reforzando el gran relato postmoderno; el que presenta la historia de la cultura occidental como un proceso que culmina con el desmoronamiento de todos esos grandes relatos con los que queríamos dar forma y orden a la inaprensible realidad.

4) Por tanto, se daría una **mofa** explícita **de los grandes relatos**, que pueden ser parodiados como residuos de un tiempo que quedó atrás. El humor postmoderno puede burlarse no sólo de la religión y del beato hipócrita (cual sería el caso del humor ilustrado: recuérdense ejemplos tan conocidos como el *Tartufo* de Moliere), sino también de la razón y la ciencia, del sabio y del filántropo humanista. La contracultura de los 60 empieza a desconfiar de las autoridades (militares, policías, científicos, psiquiatras: *Alguien voló sobre el nido del cuco*, *El almuerzo desnudo*, *Easy Rider*, etc), conservando no obstante una orientación *moderna*, de sátira con referentes visibles, que intenta desenmascarar a los falsos apóstoles de la razón y la libertad para así poder derrocarlos y dar lugar a una nueva era en la que genuinamente reinen dichos valores. El humor postmoderno, a su vez, desconfía igualmente de los apóstoles de la contracultura y sus modelos de conducta, y los encuentra tan susceptibles de sátira como a sus oponentes. El hippie pacifista y antisistema pasó a engrosar, ya hace bastante tiempo, la nómina de estereotipos cómicos.

5) En consonancia con lo anterior, debería observarse una **burla ideológica indiferenciada**, por cuanto hay en las ideologías de racionalización narrativa del mundo y la historia. El humor postmoderno no tendría que ser necesariamente de izquierdas o de derechas. Y aun cuando los autores defiendan una ideología concreta, cabe esperar un marcado y explícito escepticismo hacia el grueso de la clase política. Es el caso de P. J. O'Rourke, humorista norteamericano especializado en sátira política y libertariano militante, que basa su defensa del Partido Republicano en una visión de las ideologías de vehemente escepticismo (O'Rourke, 1987, 1988, 1991, 1992, 1994).

6) Continuando con el relativismo, ha lugar igualmente para una **reivindicación de lo premoderno**, dando carta de naturaleza a soluciones y perspectivas que se consideraban superadas por la primacía de la razón. Cuando ya no se cree del todo en nada vuelven a emerger otras formas de fe que se observan, si no en pie de igualdad, con mayor benevolencia. El humor postmoderno puede defender el punto de vista del loco frente al cuerdo (hay un par de ejemplos en el subepígrafe anterior) y también el del mago frente al científico. Retomando el ejemplo de *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995), la ambigüedad todoroviana con que enfoca los sucesos fantásticos narrados (una invocación al diablo bajo los efectos de drogas alucinógenas) de lugar a una indeterminación de lo real (desde luego, en términos de la ficción propuesta), lo que iguala las dos versiones plausibles: mágico-religiosa y racionalista.

7) Y por fin, la **burla autoirónica** que se sigue lógicamente del relativismo y del descrédito de toda postura concebible. Esto supone asumir la réplica que siempre se ha dado al relativismo: si toda proposición es relativa, también lo es la que afirma que toda proposición es relativa. En la burla autoirónica, el humorista se adelanta a la crítica y la pone al servicio de su discurso: en efecto, todo es atacable, y el hecho de que se pueda atacar la postura del propio humorista confirma semejante premisa.

Hasta aquí el esbozo que sugiere el análisis del pensamiento postmoderno como corriente apocalíptica. En el siguiente capítulo se desarrollan los puntos anteriores dentro de una panorámica más amplia del humor como modalidad de discurso.

5. HUMOR, REALIDAD Y CONOCIMIENTO

"Theorizing about humour is kept to a minimum because for one thing the reader knows more about comedy than I do. That is to say, every reader knows precisely what he, or she, finds funny, which is more than any author can know about the reader"
FRANK MUIR
The Oxford Book of Humorous Prose

"For I saw that finny goblin
hidden in the abyss untrod;
and I knew there could be laughter
on the secret face of God"
G. K. CHESTERTON
The Fish

5. 1. Definiciones: elementos comunes

Como ya se ha señalado, poca literatura sociológica hay escrita a propósito del humor (véase, no obstante, la síntesis de enfoques que ofrece Fine, 1983). La mayor parte de trabajos académicos disponibles toman como enfoque la crítica literaria y se deben a estudiosos de dicha disciplina. Aunque las definiciones son variadas en su formulación, presentan por lo general ciertos elementos comunes de los que podría despejarse una visión de conjunto.

Probablemente haya que tomar por significativo que lo más común en las definiciones del humor sea su *ausencia*, incluso en obras enciclopédicas, ya sea de orientación general, o especializadas en literatura o ciencias sociales. Se prescinde de ellas y se pasa inmediatamente a hacer sumario de teorías y corrientes de interpretación.

Esto puede responder a varios motivos: por un lado, la cautela habitual en algunos teóricos que consideran que el humor no debe ser definido so pena de incurrir uno mismo en lo risible, justamente por carencia de sentido del humor. Davis (1993) reflexiona con cierta extensión sobre la dudosa naturaleza de la investigación científica sobre el humor, que despierta recelos tanto entre los propios científicos como entre los humoristas (algunos de los cuales desean activamente que el humor no pueda ser definido ni diseccionado, por temor a que pierda su "potencia").

Por otro, es evidente que cuando no nos tomamos la molestia de definir un concepto, lo estamos *damos por supuesto*, lo tenemos por perfecta y universalmente conocido: cualquier explicación sería redundante y accesoria. Esto es, en sí mismo, significativo, pues indica hasta qué punto el humor forma parte del mundo del sentido común. Y es importante el adjetivo "común", por cuanto tiene de el humor de fenómeno social (atributo éste que, en efecto, se viene señalando desde siempre en las diversas exploraciones teóricas sobre el tema). Léase de nuevo la cita de Frank Muir que encabeza este capítulo: forma parte del prólogo a una antología enciclopédica de prosa humorística. Su responsable, el encargado de seleccionar las piezas que la componen, renuncia explícitamente a ensayar acercamientos teóricos al género literario que motiva el libro, aunque evidentemente debe tener algún criterio último, no necesariamente coherente, con el que conduce su labor de antologista. Por supuesto, hay una definición implícita en su renuncia: dado que, como afirma, el propio lector sabe mejor que nadie qué es lo que encuentra gracioso, ha de suponerse que él mismo ha seleccionado los contenidos del libro atendiendo al **efecto** que le producía la lectura. Eso le llevaría a ubicar el humor en el plano de lo *subjetivo* y, por tanto, difícilmente teorizable en términos generales y objetivos.

No es, ni mucho menos, el único que entiende el humor en tales términos. Ross, autora de un librito notablemente sintético (1998), define también el humor por la respuesta que obtiene. Es decir, el humor es aquello que hace reír o sonreír. O que, incluso sin llegar a producir semejantes manifestaciones físicas, obtiene un efecto característico en el receptor. ¿Y cómo podríamos llamar a ese efecto? ¿Efecto cómico? ¿Efecto humorístico, para mayor circularidad tautológica?

Sea como fuere, hay en definitiva una corriente de definiciones que conceptualizan el humor como un **estímulo** que produce (o tiende a producir) una respuesta característica. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿dónde está el humor, en el propio estímulo o en la respuesta a que da lugar? Como observa Fine, "los chistes se convierten en chistes a raíz de la respuesta social que generan" (1983: 176). Desde tal punto de vista, el humor sin efecto dejaría de ser humor. Pero, ¿acaso no cabe hablar de humor *inefectivo*, de humor sin respuesta, que aun así sigue siendo humor?

A primera vista, parece bastante similar la perspectiva que adoptan los compiladores de *Una historia cultural del humor*, Bremmer y Roodenburg (1997), que comienzan preguntándose:

> "¿Qué es el humor? Lo usamos en el título del libro como la noción más genérica y neutra que puede cubrir toda una variedad de conductas (...) ... concebimos el humor como cualquier mensaje – transmitido mediante la acción, el habla, la escritura o la música – cuyo propósito es obtener la risa o la sonrisa" (Bremmer & Roodenburg, 1997: 1).

No obstante, pese a las similitudes, hay una diferencia clave: uno habla de **efecto**, y el otro de **intención**. Desde el punto de vista de Bremmer y Roodenburg, el humor fallido es, a pesar de los pesares, humor. El énfasis en

la intención permitiría estudiar, por ejemplo, el humor de mal gusto, que atenta contra el sentido del decoro o el pudor de la comunidad y por tanto obtiene por respuesta el rechazo. Es interesante señalar que dicho rechazo se modula dependiendo de las circunstancias sociales: un mismo receptor puede reaccionar de distintos modos dependiendo del "público" de que forme parte. El humor de mal gusto tiene también sus reglas de etiqueta y unos espacios habilitados para desplegarse. Piénsese, sin ir más lejos, en el caso del censor que se ríe en privado con las obras que en público debe deplorar. Ese forcejeo de algunas formas de humor con la respetabilidad y al definición vigente del buen gusto queda ilustrado en las desventuras judiciales de humoristas controvertidos como Lenny Bruce (minuciosamente reconstruidas en Collins & Skover, 2002 y reelaboradas en primera persona, parcialmente, en Bruce, 1975). Si definimos el humor por su efecto, dejamos de considerar "estímulos" que, aunque no obtengan el efecto requerido en las circunstancias que estudiamos, pueden tenerlo en otras. Y a la inversa, aquellos estímulos que lo obtienen en dichas circunstancias pueden no producirlo en otras.

Pero la definición de Bremmer y Boodenburg tiene, a su vez, un inconveniente propio: si definimos el humor por la intención del emisor, ¿quiere decir eso que no hay humor *involuntario*? Sin embargo, la forma más básica de humor se basa precisamente en su carácter involuntario: el arquetípico resbalón con la cáscara de plátano, que cuando funciona como ficción es porque, lógicamente, presenta como involuntario el susodicho resbalón dentro de los parámetros del relato ficiticio.

Todo esto nos remite una vez más al mismo interrogante: ¿dónde se sitúa el humor, en el emisor del estímulo o en quien lo recibe, en el humorista, voluntario o involuntario, o en el espectador, divertido o repugnado?

Escribía Casares:

> "... podemos utilizar el vocablo "humor" para designar el sentimiento subjetivo, y reservar para sus manifestaciones objetivas el nombre de "humorismo". El "humor", pues, será para nosotros una disposición de ánimo, algo que no trasciende del sujeto que contempla lo cómico, y llamaremos "humorismo" a la expresión externa del humor, mediante la palabra, el dibujo, la talla, etc" (1961: 22).

En tal caso, el humor residiría en la respuesta, **manifiesta o no**, de cada quien a estímulos diversos, **de intención no necesariamente humorística**, mientras el humorismo sería precisamente la manifestación externa del humor, la elaboración artística de ese sentimiento subjetivo, del mismo modo que se pueden expresar y "objetivar" creativamente el amor y otras emociones subjetivas. No es incoherente con la perspectiva de Lilly, quien ya definía al humorista como "un artista que nos ofrece *juguetonamente* su intuición del mundo y la vida humana" (1895: 3; la cursiva es mía). Lo significativo de esta definición es, por supuesto, ese "juguetonamente" ("playfully" en el original), pues cabe suponer que todo artista nos ofrece su intuición del mundo y la vida humana: lo que distingue al humorista es el propósito de juego. Y el juego, como sabe cualquier niño que pretexta que estaba jugando cuando es

regañado por molestar o hacer daño a otros, se define por oposición a lo *serio*. El humor sería, entonces, aquello que no pretende ser tomado en serio y que precisamente por ello cuenta con licencia especial para permitirse ciertas libertades con el orden social y político: recuérdense los carnavales del medievo o los consabidos privilegios satíricos del bufón, que no persiguen, con su crítica festiva, trastornar un status quo que se mantendrá firme cuando expire el plazo concedido a la frivolidad o, a menudo, fortalecido por consentir la sátira. Precisamente, cuando los humoristas o sus portavoces institucionales (autoerigidos o no, que esa es otra cuestión) pretendan reivindicar la importancia de tal labor insistirán en que el humor "es algo muy serio". Esto se comentará dentro de unos cuantos epígrafes.

Otras conceptualizaciones tienen menor ambición de universalidad y apuntan a casos sociohistóricamente muy localizados. A juicio de Evrard (1996), el humor es expresión de una modernidad literaria desarrollada en el siglo XIX y, por tanto, ha de ser considerado como un género literario en toda regla. Naturalmente, señala las dificultades de definición con que se encuentra un estudioso del tema a estas alturas de su historia. El concepto, nos dice, se emplea de forma general para describir aquello que hace "reír y sonreír", ya sea farsa, ironía, juego de palabras, parodia o sátira. Se hace imprescindible, subraya el autor, un enfoque histórico de mayor empaque teórico y lógico. No basta con señalar los hipotéticos efectos del humor, sino que es preciso describirlo y analizarlo en las circunstancias concretas en que se manifiesta.

Por su parte, Cazeneuve, siguiendo la tradición filosófica de Bergson (1911) o Laurila (1929) (aunque planteando unas tesis muy diferentes) apunta que **"**La risa o sonrisa es una manifestación de alegría por una especie de revancha de la vida y lo imprevisto sobre todo lo que es rutina, desarrollo programado y mecanismo inamovible**"** (Cazeneuve, 1996: 11). Su concepción, observa, es más natural y satisfactoria que la habitual visión punitiva, que entiende la risa como castigo del grupo social al desviado. Para Cazeneuve el humor está más ligado a la alegría de vivir que a la represión o a la censura: implica una filosofía vital del gozo, del rechazo de la rutina y, en fin, del determinismo, incluso en aquellos casos en que se confirman sus tesis (Op. Cit.: 221). Si lo humano se encuentra en una encrucijada entre la autonomía y la determinación, el autor entiende que la risa y, en general, lo lúdico, inclinan la balanza del lado de la autonomía.

Pero se trata ya de una definición abiertamente **valorativa**, una interpretación voluntariamente sesgada que rechaza las manifestaciones humorísticas que no son del agrado del autor. El humor funciona, aunque no únicamente, como mecanismo de control social: podemos suponer, siguiendo sus tesis, que bajo la mofa conformista del extravagante por parte del grupo subyace una celebración no del todo consciente de la diferencia y la ruptura de la rutina, pero el efecto objetivo es, con frecuencia, la modificación del comportamiento del extravagante. ¿Han de entenderse, por ejemplo, los clásicos "chistes de mariquitas" como una celebración de la diferencia de los homosexuales? Parece poco probable que quienes servían de objeto para tal tipo de chistes lo percibieran así. Tampoco se diría que fuera el caso de los que los contaban (cabe pensar, de hecho, que una de las "funciones" de tal tipo de

chistes consistiese en marcar las distancias con tal comportamiento “desviado”, alejar del emisor del mensaje humorístico la “sospecha” de compartir o simplemente aprobar dicho comportamiento).

La existencia de definiciones tan contrarias a la realidad observable se explica por las motivaciones extrateóricas del análisis. Esto ocurre cuando el teórico no se limita a analizar su objeto sino que cuenta además con un programa “político” que desarrollar; en este caso, la vindicación del humor como género artístico y literario dotado de dignidad esencial, y de la risa como manifestación expresiva intrínsecamente positiva. Nos quieren convencer, en definitiva, de que el humor es algo **bueno** y **elevado**.

Léase, por ejemplo, la definición de Evaristo Acevedo en su *Teoría e interpretación del humor español*: “... EL HUMOR ES LO CÓMICO DIGNIFICADO POR LA DEFENSA DE UNA FILOSOFÍA SUPRASOCIAL” (1966: 281; las mayúsculas son del propio autor). Hay que señalar que Acevedo era, amén de teórico, humorista profesional, así que cabe pensar que algún interés tiene en defender la respetabilidad del oficio. Tampoco pretende, por otra parte, objetividad sociológica. Es uno de tantos casos en que se hace hincapié en la distinción entre el humor y **lo cómico**, entendiendo lo primero como la versión elevada y artísticamente respetable de lo segundo. Entre muchos otros ejemplos de teóricos que defienden dicha distinción podemos citar al ya mencionado Casares (1961) o a Néstor Luján, que escribe: “La comicidad, el chiste y la alegría no fueron nunca un ejercicio espiritual, casi siempre disciplinado, como lo es el humor” (1973: 19). Humor y humorismo, anota Luján, son invenciones recientes, del siglo XIX. Conceptos modernos, en suma. Definen algo que existía anteriormente pero que ahora responde “a un nuevo matiz del espíritu humano”. Intentando definir la peculiaridad que distingue al humorismo cita a Fernández Flórez, para el cual se caracteriza el elusivo género por su poso agridulce, melancólico, por la coexistencia de gracia (directa, visible) e ironía (oblicua, soterrada).

Se desprende de ello que, para ser digno de respeto, el humor debe imbuirse de gravedad, ya sea operando como vehículo de una filosofía de mayor calado (véase lo escrito por Acevedo) y, por tanto, como discurso moralista ejemplarizante, u empapándose de una cierta melancolía poética. Sigue habiendo clases dentro de esa expresión *juguetona* de intuiciones de la que hablaba Lilly: el cómico se queda con el juego por sí mismo, sin cualidades redentoras ulteriores, y el humorista aspira a la profundidad, privilegiando las posibilidades artísticas y morales (o políticas) del género. El cómico busca la risa, el humorista la verdad, sea ésta del tipo que sea (por ejemplo, Casares elogia a Chesterton en tanto humorista católico que hace de su literatura herramienta evangelizante).

Una definición sociológica debe prescindir, por anticuado que suene tal propósito (¡tanto más en una tesis sobre teoría postmoderna!), de valoraciones semejantes si pretende dar cuenta de la realidad tan objetivamente como sea posible. No se trata ya de defender el valor o la importancia de la literatura o del arte humorístico, ni de las bondades morales de la risa (mal que le pese a Cazeneuve, hay estudios etológicos que señalan como origen de la risa la

exhibición agresiva de la dentadura, como apuntan Bremmer y Roodenburg, 1997; para constatar hasta qué punto se reconoce popularmente un carácter amenazador a la risa, basta con recordar las típicas carcajadas malévolas de los villanos de folletín). Todas estas consideraciones nos interesan en la medida que aportan indicios sobre los usos sociales del humor y el lugar que se le adjudica en la cultura. Pero sólo servirán a tal fin si se consigue hacer abstracción del contenido de las valoraciones para identificar los mecanismos sociales de los que son expresión.

5. 2. Una definición de trabajo

Como es lógico, a efectos del presente trabajo interesa esbozar una definición sociológica, libre de valoraciones en la medida de lo posible, que se ajuste además al ámbito temático en que se va a desarrollar. Será preciso que sea lo bastante amplia como para admitir formas voluntarias e involuntarias de humor, y también tanto aquellas que obtienen respuesta como las que no, pero no puede ser *tan* abierta que sencillamente carezca de significado sustantivo y no alcance a cumplir una de las funciones básicas de toda definición: la distinción entre conceptos, especialmente aquellos que son más similares entre sí.

No obtante, habría que comenzar prescindiendo de la distinción entre el humor y lo cómico: se basa en valoraciones perfectamente válidas en otros sistemas discursivos (la crítica literaria, sin ir más lejos), pero no son relevantes en este punto de la investigación. Tendría interés, en todo caso, examinar qué criterios se emplean para adscribir una obra o "estímulo" concreto una u otra categoría.

Hemos visto que se tiende a definir el humor como un mensaje o estímulo que produce o pretende producir un determinado efecto (ese tautológico "efecto cómico" en el que caben la risa, la sonrisa y otras manifestaciones aún más sutiles). Sin embargo, las distintas posibilidades que se abren (por ejemplo, que lo que pretende ser humor no sea percibido como tal, o que lo que no lo pretende sí lo sea) apuntan un interrogante: el humor, ¿depende del emisor o del receptor? Quizá pueda señalarse a uno, a otro o a ambos indistintamente.

Si entendemos que el humor no es el estímulo o el mensaje en sí, sino una forma particular de *percibirlo*, salvamos en cierta medida dicho obstáculo. Así concebido, el humor no está, pongamos, en el trompazo que se pueda meter tal o cual viandante contra una puerta de cristal, sino en la percepción que de dicho suceso pueda tener un espectador casual. No hay caso más manifiesto de humor involuntario: difícilmente quien sufre el golpe puede tenerse por humorista o siquiera encontrar gracia en su desgracia, por modesta que pueda ser. Sin embargo, es uno de los ejemplos de humor más básicos y recurrentes de entre los que se suele proponer.

Vale también el caso contrario: el humorista deliberado que no consigue hacer gracia. Él percibe como gracioso el estímulo o mensaje que produce; el público no. Es humor, fallido pero humor. Así que dejamos el consenso, sea

mayoritario o minoritario, para consideraciones posteriores: se puede reír en soledad o en situaciones clamorosamente inapropiadas.

Detengámonos, sin ir más lejos, en un caso tal: imaginemos a un asistente a una oración fúnebre que, sin poderlo evitar, comienza a reír porque encuentra divertidísimo (aunque probablemente ni siquiera sabría explicar por qué) algún comentario u observación que ha escuchado en semejantes circunstancias. Es muy posible que el resto de asistentes lo miren con reprobación, o incluso que le inviten severamente a abandonar el recinto por su falta de sensibilidad. También cabe la posibilidad de que algunas personas *se contagien* y no puedan evitar reírse igualmente. ¿Dónde está el humor, en este ejemplo? ¿En la oración fúnebre? ¿En la situación? ¿En el risueño y sus hipotéticos seguidores? ¿En quienes se oponen a la risa? ¿En el propio difunto?

El humor, entendido como una forma peculiar de interpretar estímulos, funcionaría como una herramienta para "expulsar" al terreno de lo frívolo, de forma temporal o permanente, a personas, instituciones o, hipotéticamente, casi cualquier objeto.

Con el humor "empujamos" la definición de la realidad en un sentido u otro, le imprimimos un tinte genérico (dicho sea en términos de crítica literaria), valorativo, emocional. Si tendemos a formular nuestra existencia y la realidad en general en forma de relato, cabe formular una pregunta: ¿cuál es el género de dicho relato, cuál el de sus capítulos singulares?

Volvamos a la oración fúnebre. La irrupción de la primera risotada contenida supone un desafío, no necesariamente voluntario (de hecho, en un caso similar, difícilmente voluntario), a la definición de la situación que comparten los participantes, a su valoración emocional. Se pone en cuestión la percepción generalizada de gravedad, de *seriedad*, que caracteriza a una circunstancia de ese tipo. Repentinamente, la risa de una persona evidencia que *es posible* percibir la situación de otra forma. A partir de dicha evidencia, la pugna entre las visiones contradictorias puede desarrollarse de una forma u otra. Si bien hay multitud de situaciones en las que se tolera una diversidad de perspectivas explícitas, en la del ejemplo propuesto no pueden coexistir la visión grave y la humorística. Lo más probable es que la risa inoportuna se vea desautorizada y sofocada por el rechazo de los presentes; en tal caso, el risueño se callará y pedirá disculpas o, si no consigue contenerse, habrá de marcharse. Pero también es posible que otros asistentes a la ceremonia comiencen a reír también. Y aunque es muy difícil que *todos* los presentes abracen la perspectiva humorística en un velatorio (no es imposible: véase la filmación del oficio fúnebre de Graham Chapman, uno de los humoristas responsables de la serie de TV británica *Monty Python's Flying Circus*, fallecido en 1989), hay otras situaciones en las que la perspectiva humorística puede imponerse a la visión seria que se da por supuesta.

Supongamos, por ejemplo, una conferencia docta cuyo objetivo se malogra por un traspiés (o cualquier otro incidente que induce al público a contemplar la situación desde una perspectiva humorística). O, por qué no, la

defensa de una tesis que, a ojos del tribunal correspondiente, deriva hacia lo esperpéntico, sea por la extravagancia del tema elegido o por su tratamiento, que presumiblemente el doctorando considera dignos y respetables. De una forma u otra, se modifica la definición de la situación que se tenía por *normal*: una circunstancia que normalmente se entiende como seria deriva hacia lo frívolo, ya sea de forma gradual o abrupta. Y en casos tales, donde la definición original no era excesivamente grave (saltan a la vista las diferencias entre un funeral y una conferencia al uso), es perfectamente posible que se prevalezca la visión humorística.

Agreguemos a la situación a un rival del conferenciante, otro estudioso que compite con aquel por los favores del público culto. Éste puede intentar (y, en ocasiones, conseguir) desprestigiar al orador sentándose entre el público y aprovechando la menor ocasión para ridiculizarlo, bien atacando sus opiniones o argumentos, o simplemente su físico, su forma de hablar y otros rasgos superficiales. De esta forma, pone en cuestión la presentación que éste hace de sí mismo y la definición de la situación que defiende; el rival intenta evitar que el público *se lo tome en serio*, y para ello pretende provocar su risa. El conferenciante, a su vez, puede neutralizar a su oponente si consigue hacerle objeto de un ridículo aun mayor.

Naturalmente, el acto en sí se ha podido plantear desde el principio en términos de confrontación de pareceres (e, implícitamente, de personalidades): se trataría, en tal caso, de un debate público. Los contendientes no intentarían ya teñir de humor la situación toda, sino focalizar la perspectiva humorística en su contrario, haciéndolo aparecer como un personaje cómico indebidamente infiltrado en unas circunstancias que le sobrepasan (y ante lo cual la respuesta más apropiada es la risa o la sonrisa). En el tercer capítulo ya quedaron anotadas algunas ideas respecto al humor como arma dialéctica, algo que se viene teniendo muy presente en tratados como *El arte de tener razón* de Schopenhauer (2002 [1831]): en la discusión, procuramos controlar el contexto dentro del cuál los asistentes (el jurado en funciones del litigio) interpretarán la posición de nuestro contrario, de modo que nuestra propia posición quede como alternativa *seria*, digna de ser tenida en cuenta.

Otra posibilidad: la conferencia se ha desarrollado sin incidentes, pero posteriormente alguien opta por relatarla en clave humorística, reconstruyendo los hechos con un prisma al que ninguno de los asistentes había recurrido (o, de haberlo hecho, no llegó a exteriorizarlo). La perspectiva del humor se despliega a posteriori.

Pudiera ocurrir que sea el mismo conferenciante quien, ya sea durante la conferencia o en una remembranza autobiográfica posterior, impregne de humor la situación. ¿Qué opciones tiene?

> 1) Dirigir el prisma humorístico a **contrincantes ausentes**, que representan las posiciones que pretende desautorizar para fortalecer su punto de vista, la tesis que defiende. Así, un defensor irredento de lo que hemos venido llamando “proyecto ilustrado” que hace mofa de la verbosidad aparatosa de los teóricos postmodernos.

2) Dirigir el prisma humorístico a **la situación en sí**, a las circunstancias en las que se hayan inmersos tanto el emisor como los receptores. De tal modo el orador señala que, por lo general, las conferencias sirven fundamentalmente como remedio de urgencia contra el insomnio (o como excusa para la cata de canapés, si los hubiere), pero que en este caso intentará, pese a lo adverso de las circunstancias, ofrecer algo un tanto más sustantivo.

3) Dirigirlo a **blancos accesorios**, sin relación directa con el tema expuesto o las instancias implicadas en él. Un humor que dignifica, de forma indirecta, tanto la situación como la tesis que se sostiene en ella, por contraste con lo "risible" del mundo ordinario.

4) Dirigirlo hacia el **público**. Esto ocurre cuando el orador desea llamar al orden a alguno de los asistentes (quizá ese estudioso rival que intenta chafarle desde las gradas su ocasión de lucimiento). Aunque puede también tomar como objetivo al público en pleno, lo cual, de acuerdo con las circunstancias, tendrá una orientación estratégica variable. En ocasiones, los mismos humoristas profesionales consiguen alienar a su propio público por no saber dosificar las pullas dirigidas hacia éste (o hacia los representantes del mismo que interactúan con él).

5) Dirigirlo hacia **sí mismo**, anticipando las críticas (y burlas) de un hipotético rival, pero, probablemente, preservando del ataque autoinfligido un núcleo último de argumentación. Idealmente, conseguiría guiar el sentido crítico de los espectadores, en un momento dado, desviar la atención de los puntos genuinamente débiles de su argumentación. O, sencillamente, extender la mirada humorística, por implicación, a toda crítica que se pueda levantar hacia sus afirmaciones: ridiculizar la réplica, por principio.

Y por último, el cronista ha podido inventar por completo la situación que es objeto de su narración humorística. No habría "estímulo originario" más allá del cúmulo de experiencias vitales del narrador, aquellas que sirven de nebuloso punto de partida para su inventiva. En tal caso, hay menos obstáculos para el humor arriesgado: aunque es harto difícil que un funeral o una tragedia reales se conviertan en ocasión jocosa, a menudo ocurre así con sus representaciones ficiticias. Hay ejemplos sinnúmero; podemos señalar, como pequeña muestra, a Azcona (1960), Handler (2002), Rudnick (1999), Sclavi (1991), Shaffer (1972, 1983), Snicket, Topor (1998 [1967]), Tosas (2003), Vonnegut (2000 [1961]) o Wilson (1998). El repertorio de temas ganados para la frivolidad es interminable: la muerte, la miseria, el abuso sexual, el incesto, las enfermedades venéreas, el asesinato, los accidentes de tráfico, el nazismo, la guerra... No es un humor aceptable para todos, pero hay un mayor nivel de tolerancia en la medida en que la ficción establece una distancia con respecto al objeto.

Todas estas variantes indican de cuántas formas opera el humor como elemento de construcción de la realidad social. Señala Mulkay (1988) que

mientras en el modo “serio” de discurso damos por supuesta la existencia del mundo real, y dentro de éste modo la ambigüedad, la incoherencia, la contradicción y la multiplicidad de interpretaciones se convierten en problemas, el modo humorístico de discurso se basa precisamente en la contradicción, en la diversidad de interpretaciones: el humor, como interacción social, supone la colaboración de unos y otros en la creación de un “sinsentido controlado”, donde cada afirmación o gesto expresivo tiene, como mínimo, más de un significado (es decir, un significado más que el que normalmente se le atribuiría en el modo serio).

Para apoyar con un argumento de autoridad la relevancia sociológica del estudio del humor, Davis (1993) cita a Peter Berger, quien escribía ya en 1963 (treinta y cinco años antes de su *Redeeming Laughter*, aunque indudablemente venía dando abundantes muestras previas de su inclinación por el humor):

> “Ciertamente, se podría sostener que el científico social que no perciba esta dimensión humorística de la realidad social estará pasando por alto aspectos fundamentales de ésta (...). Estas afirmaciones, no hace falta decirlo, no pretenden menospreciar el estudio serio de la sociedad, sino simplemente sugerir que dicho estudio se beneficiaría enormemente de las intuiciones que uno puede obtener solamente cuando ríe” (Op. Cit.: 5).

Se insinúa un paralelismo tentador entre la perspectiva humorística y la perspectiva sociológica. La definición de Berger en el citado *Redeeming Laughter* se aproxima bastante a un planteamiento tal: el humor es un punto de vista que pone de manifiesto las contradicciones y el carácter inevitablemente artificioso (es decir, cultural, no natural) de las relaciones e instituciones sociales. Humor y sociología parten de un *extrañamiento* con respecto a lo que damos por supuesto, establecen una distancia con respecto a su objeto (esto, a propósito del humor, lo señalaba Bergson, 1911, como uno de sus rasgos distintivos más característicos). Tanto en un caso como en otro, no tienen por qué pretender, o promover, un cambio: la acción política, informada o no, viene después. Hay una definición clásica de Miguel Mihura, que se comentará in extenso dos epígrafes más adelante, y en la que afirma lo siguiente:

> “El humor es verle la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería” (1998: 304-305).

Aun así, sociología y humor coinciden en su potencial corrosivo y, del mismo modo que hay temas con los que se considera que no se debe hacer humor, también los hay que se tienen (o los ha habido que se tenían) por necesariamente ajenos a la perspectiva sociológica. Continuando con el ejemplo de Berger, recuérdense las reacciones a sus trabajos de sociología de la religión, que eran calificados como “tratados de ateísmo”. En resumen, hay cosas con las que no se bromea, ni se puede hacer sociología.

Pero, de nuevo, si nos quedamos en esa cualidad "corrosiva", estaríamos olvidando todas aquellas circunstancias (y no son pocas) en las que el humor es herramienta al servicio de una visión conformista de la realidad, del control social de hipotéticas desviaciones. A menudo, el humor no se emplea para llamar la atención sobre el carácter convencional de las instituciones, como quiere Berger, sino precisamente para naturalizarlas condenando al ridículo, a la condición de bufones involuntarios, a los que se apartan del comportamiento sancionado por estas. En otras palabras, se les destierra al espacio de lo frívolo, se les niega la dignidad esencial asociada a lo que se tiene por serio. Y es que, como observa Mulkay:

> "Dada la posición dominante en nuestra cultura del modo de discurso que empleamos para crear el mundo serio, es inevitable que la relevancia última del humor resida en lo que nos revela de dicho modo serio y sobre el fracaso recurrente de tal forma unitaria de discurso para dar cuenta de las realidades múltiples que son generados por los procesos básicos de la vida social" (1988: 5-6).

En el ámbito del humor se establece un conflicto, naturalmente dinámico, por la definición de la situación, por la construcción de la realidad, por la caracterización de sus espacios (y de las posturas que cabe adoptar en cada uno de ellos) como serios o frívolos. El satírico ilustrado que fija como blanco las supersticiones y creencias propias de la cultura del Antiguo Régimen intenta despojarlas del respeto que se les profesa, mostrarlas como risibles para favorecer la visión de la realidad que él promueve. Otro tanto puede decirse de las gentes que, en el mito platónico de la caverna, se ríen del filósofo cegado por la luz del sol (la realidad inmutable del mundo de las ideas, del que derivan las versiones degradadas del mundo sensible, las sombras en la alegoría) cuando tropieza con las piedras del camino. Escribe Purdie (1993) que quien ríe se atribuye a sí mismo la cordura; es decir, la sensatez, la visión ajustada de la realidad. Una vez más, no hay mejor ilustración que algunos debates parlamentarios en el Congreso de los Diputados durante la legislatura 2004-2008: las risas desde una y otra bancada pugnaban visiblemente por la definición de la situación, aun cuando se trataban temas de fondo teóricamente poco adecuado para el humor (atentados terroristas, corrupción, etc).

Se reconduce la noción a un nuevo paralelismo con la sociología, y concretamente con la sociología del conocimiento: si ésta nace como especialidad autónoma (en su formulación mannheimiana, se entiende) cuando se supera el concepto restringido y especial de ideología (empleado como arma arrojadiza para deslegitimar las posiciones del contrario, precisamente, "ideológico") y se admite que todo conocimiento (incluyendo el sociológico) está condicionado sociohistóricamente en mayor o menor medida, debemos admitir igualmente que, al menos en teoría, no hay aspecto de la realidad social que no sea susceptible de recreación humorística. Por ello, habrá humores ilustrados, progresistas, reaccionarios, y también relativistas, nihilistas incluso.

5. 3. Humor y textura de la realidad

5. 3. 1. Realidad y abstracción artística

Simplificando bastante, se puede entender que buena parte e los teóricos definen el humor como una suerte de efecto, o como la instrumentación de determinados recursos retóricos y expresivos con objeto de provocar un determinado efecto en el receptor. Es decir, o por sus consecuencias, o por la intención del emisor. Si definimos una situación óptima en la que el emisor pretende producir el susodicho efecto cómico y el receptor identifica dicha intención y responde adecuadamente, caben también, como se dijo, otras posibilidades de humor: por un lado, aquella en que el efecto cómico no se consigue, aunque se pretenda (lo que podríamos llamar **humor fallido**), y aquella otra en que el efecto cómico se obtiene aunque no se haya perseguido (a su vez, **humor involuntario**). Emisor y receptor son así coautores del humor o, en estas otras dos posibilidades respectivas, autores principales.

Dicho esto, es preciso examinar la materia prima de que se parte para elaborar el humor, esto es, para producir ese etéreo efecto humorístico. Todos los ámbitos de la vida social pueden ser observados desde una perspectiva humorística; otra cuestión es cuántas persnas y en qué circunstancias se adhieran a dicha perspectiva. Podemos hacer todos los chistes que queramos sobre accidentes de tráfico, pero eso no implica que vayan a hacerle gracia a alguien. ¿El humor es intrínseco a los hechos o es el narrador, o el observador, quien así los conceptualiza?

A juicio de Azcona (en Harguindey, Azcona & Vicent, 2002 [1998]: 88) “no hay nada grande en literatura que no esté traspasado por el humor”. Considerando que se tiende a valorar críticamente las obras literarias por su hipotética fidelidad a la complejidad de lo real (Kermode, 2000), es de suponer que el escritor piensa que no hay retrato completo del mundo del que puedan omitirse sus aspectos humorísticos (es obligado llamar la atención sobre las afirmaciones de Berger citadas en el epígrafe anterior). A título personal afirma (Op. Cit.: 87): “Yo no entiendo la vida sin humor, aunque el humor a palo seco hace ya tiempo que dejó de interesarme". Hay que decir que Rafael Azcona es recordado por su creación para *La Codorniz*, *El repelente niño Vicente* (Azcona, 1957, 1984) y, sobre todo, por sus guiones para directores como Marco Ferreri (*El pisito* y *El cochecito*; véase Azcona, 1997) o Luis García Berlanga (*Plácido*, *El verdugo*, *La escopeta nacional*, etc), en los que se mezclaba lo humorístico con lo miserable y lo abiertamente sórdido.

Hemos caracterizado el humor como modalidad de discurso que pretende producir un efecto particular, el tan traído y llevado efecto cómico. ¿Lo consideramos herramienta retórica, prisma específico con el que resaltar unos aspectos de la realidad que comenta, en tanto otros quedan disimulados? Ya se habló en el tercer capítulo sobre el proceso de selección y omisión que supone toda construcción de un relato coherente. Retomando a Azcona (Harguindey, Azcona & Vicent, 2002 [1988]: 85-86):

> “Parece como si la tragedia o el drama fueran la verdad de la vida y la comedia o la farsa lo inventado. Yo me resisto a admitirlo. Creo que desde el punto de vista literario, uno tiene que manipular la realidad para

> hacerla rotundamente trágica o dramática (...) ... le expuse mi teoría más o menos confusamente a Fernando Fernán-Gómez, y Fernando, que es una de las personas más lúcidas que yo he conocido, me la ilustró con un ejemplo perfecto: un amigo suyo, con el matrimonio en crisis desde hace ya tiempo, decide acabar con la situación y una madrugada, en medio de una bronca con su mujer, echa en una maleta unos calzoncillos y el cepillo de dientes, abandona el hogar dando un portazo, baja a la calle, llueve a mares y no pasa un taxi. Harto de esperar sube a su casa, y su mujer, que está llorando, al oírlo entrar se precipita en sus brazos: '¡Has vuelto!'. Y el amigo de Fernando echa las manos por delante, para frenarla, y le explica: 'No. Es que no hay taxis'. Si el relato de esta escena lo cortamos en el portazo, tenemos una situación dramática. Pero si no nos callamos lo que sigue, la situación acaba siendo cómica".

Azcona, narrador tanto en su prosa como en sus guiones, incide sobre la importancia de la estructura de los relatos y la ubicación de su punto final. Hay otra forma de contar la misma historia: escatimando al público las peripecias callejeras del marido (la lluvia y la ausencia de taxis) y terminando el relato justo cuando la esposa exclama "¡Has vuelto!". Se obtendría así un final feliz irreprochable como tal. Por el mismo procedimiento selectivo, elaborando un contexto apropiado para la interpretación de los hechos (o la porción de estos que se nos muestra), se podría degradar satíricamente la más noble y épica de las hazañas. Cualquier héroe o dignatario, y esto lo sabían muy bien en los carnavales del medievo, puede ser reducido a la más prosaica realidad de sus funciones corporales; o, como señalaría un satírico ilustrado, a la hipocresía de sus contradicciones.

Si cada situación se inscribe en un relato más amplio (el de nuestra propia biografía, o el de tal o cual institución), los términos de dicho relato determinan el carácter humorístico o grave de los acontecimientos. Es evidente hasta la perogrullada que el humor, en sus manifestaciones empíricas, es otra de tantas construcciones sociales; el contexto significativo marca los espacios consagrados al humor, al juego y a lo frívolo, incluso cuando los prohibe explícitamente pero se deja margen a un juego de avances y retrocesos basado en una relativa permisividad tácita. Es el caso de algunos sistemas de censura en los que se impide la representación manifiesta de determinados temas y motivos pero se tolera cuando aparece "codificada" en un lenguaje alegórico. La ambigüedad de tales sistemas da lugar a interesantes fenómenos: el chiste más comentado a nivel popular del semanario *La codorniz* en su etapa tímidamente "combativa" no existió nunca, pero circuló por toda España en forma de rumor (Gironés, 1974).

Por otra parte, el humor también puede cambiar los términos del contexto de significación y la orientación misma del relato. En *El gran dictador* (1940), Chaplin intenta deliberadamente convertir a Adolf Hitler en bufón, con el propósito de influir en los acontecimientos en la medida de lo posible (es muy elocuente, en ese sentido, el discurso final que improvisa el personaje del barbero, disfrazado de dictador ante una masa fanática). El mismo Chaplin (1964) observó posteriormente que, de haber conocido entonces la realidad de

los campos de exterminio, se hubiera sentido incapaz de hacer la película: la percepción incompleta de los hechos le permitió reorganizarlos para fabricar una comedia. Es significativo que Roberto Benigni basara buena parte del humor y del nudo argumental de *La vida es bella* (1997), otra narración cómica sobre los horrores políticos del siglo XX, en la simulación, las percepciones equívocas y la manipulación selectiva de impresiones: el protagonista, prisionero en un campo de concentración que ha conseguido esconder a su hijo en la barraca, se las ingenia para hacer ver al niño que todo cuanto ocurre a su alrededor no es más que un *juego*. La victoria póstuma del personaje (naturalmente, dentro de las premisas de una ficción que recibió críticas por dulcificar, a juicio de algunos espectadores, el horror del fascismo) consiste en hacer prevalecer su versión humorística de la realidad ante los ojos del niño. Este juego de elipsis y alambicadas reelaboraciones de los hechos es un elemento recurrente en las obras de Benigni como autor completo: tanto en *El monstruo* (1994) como en *El tigre y la nieve* (2005) se presenta el humor como un empeño por entender la vida de una determinada forma, frente a la percepción "seria" y "grave", que resulta grotesca y es caricaturizada como tal.

Lipovetsky (se verá en el capítulo sexto) afirma que el humor está por todas partes en la sociedad postmoderna. Tal vez se pueda aventurar que el fin de los grandes relatos y sus pretensiones de coherencia y, por tanto, de reducción de complejidad de lo real, modifica la percepción de la realidad, antes aprehendida de forma compacta. Todo es risible, y los aspectos de lo real que antes eran soslayados en beneficio de una explicación sólida (fuese religiosa, científica o racional) pasan ahora a primer término, en estatuto de cuasi igualdad con el resto.

5. 3. 2. El humor (y los humoristas) en el tejido social

Observa Fine (1983: 159) que la mayor parte de estudios sobre el humor que se han llevado a cabo en sociología se basan en un análisis de su contexto social. Incuso cuando no es el objeto principal de su enfoque, debe ser tenido en cuenta. Se trata, en definitiva, de examinar el lugar que ocupa el humor en la realidad social que lo condiciona y en la que éste, a su vez, influye (si bien no en los términos revolucionarios que a menudo quisieran los humoristas profesionales y sus apologistas académicos; como observaba Stephen Fry en el prólogo a una reciente antología de Wodehouse, el sino inevitable de la sátira es no producir el menor cambio en su objeto).

¿Cómo encaja el humor en la estructura social? En primer lugar, siguiendo siempre a Fine (Op. Cit.), asociándose a roles específicos. Fine examina cuatro de ellos: el bufón, el payaso, el bromista y el comediante. El **bufón** es aquel personaje que se presenta como intelectualmente disminuido: "gran parte del humor del rol de bufón se deriva de la combinación de su estupidez pública con la profundidad de sus intuiciones" (Fine, Op. Cit.: 161). El bufón personifica la desviación tolerada: alguien que, por diversos rasgos físicos o mentales, sería objeto de lástima (piénsese en los tullidos que ocuparon el puesto en las viejas cortes europeas) y a quien se permite una libertad de palabra y de obra superior a la del resto, al precio de convertirse en blanco de las risas.

Aprovechando la aparición de Wodehouse dos párrafos más arriba, podemos señalar la serie de relatos y novelas de Jeeves y Wooster como una elaboración narrativa del papel social integrador del bufón: como sabe cualquier asiduo de dichos relatos, a menudo los planes de Jeeves para resolver los múltiples conflictos que amenizan la vida de la alta sociedad inglesa se basan en el rol de Wooster como chivo expiatorio, culpable por estupidez o inconsciencia ante las diversas partes en controversia. Esto, a su vez, libera a Wooster de todo tipo de obligaciones y engorros y le permite continuar tranquilamente con su existencia ociosa.

En cuanto al **payaso**, lleva a cabo una labor de mediación entre varias instancias y universos simbólicos: entre el orden cultural y el caos de la naturaleza, entre el adulto y el niño, entre la alegría y la tristeza. El comportamiento cómico del payaso es deliberado, producto de una estilización artística, en tanto el del bufón es verosímil y "realista".

El **bromista** (o el comentarista ingenioso) ofrece una nueva perspectiva para las situaciones que son objeto de su humor, a menudo relativizando su importancia. Relaja así el "peso" de la cultura y flexibiliza en cierta medida las instituciones. A menudo, y al contrario que el bufón, goza de un status elevado en su grupo social y de cierto poder de influencia; es lógico, puesto que el rol de bufón se caracteriza por la presunción de estupidez y el de bromista, por la de inteligencia.

Finalmente, el **comediante** profesional, que debe enfrentarse a un grupo de desconocidos y conseguir provocar su risa, ajustándose constantemente a la respuesta del público para producir una impresión exitosa (sacando el mayor partido posible a sus aciertos y minimizando la importancia de sus fracasos). Esto implica a menudo una posición contradictoria: la inmersión profunda en el rol de comediante debe ir pareja a una permanente distancia crítica con respecto al mismo.

Fine continúa enumerando diversas investigaciones sobre el contexto social del humor, las situaciones en que éste se manifiesta. Desarrolla específicamente tres: las interacciones informales "de broma", las reglas de contexto y los factores que mediatizan los temas y mensajes que se permite abordar al humor, y por último el análisis etnometodológico del humor y la risa.

En cuanto a las interacciones informales, señala que las sociedades industriales occidentales, a diferencia de muchas otras culturas, no han desarrollado relaciones "humorísticas" codificadas a causa de la menor rigidez de su estructura social. Como ejemplo de circunstancia social en que tales interacciones tienden a producirse apunta los grupos compuestos sólo por hombres, donde las emociones tienden a expresarse por medio del humor para evitar dar muestras de vulnerabilidad. En general, parece darse una tendencia a las relaciones informales "de broma" como contrapeso a las situaciones de mayor rigidez o monotonía (el entorno laboral, sin ir más lejos).

A propósito de las reglas de contexto, escribe Fine:

> “El humor es una actividad estratégica. Con esto quiero decir que no todo el mundo puede bromear sobre cualquier tema en cualquier situación. Dichos chistes deben entenderse a la luz de la presentación de sí que uno está mostrando por medio del chiste y a la luz de las expectativas del público” (Op. Cit.: 166).

Las reglas no tienen por qué ser explícitas, ni siquiera conscientes: las más de las veces funcionan intuitivamente. No es preciso explicar a nadie que un mismo chiste tiene significados (y efectos estratégicos) diferentes en distintas situaciones: una broma a costa de una tercera persona no funciona invariablemente de la misma forma con independencia de que dicha persona esté presente o ausente. Hay situaciones en las que se espera que se produzca la risa, y se da por supuesta hasta tal punto que casi cualquier comentario o estímulo consigue provocarla; esto ocurre, por ejemplo, cuando un humorista ha conseguido ganarse a su público y puede permitirse recurrir a chistes de menor efecto.

Los estudios de los etnometodólogos parecen confirmar la importancia del contexto y sus reglas: también la sonrisa depende de las circunstancias para cargarse de significado. Podemos emplear la risa para mostrar nuestro acuerdo con lo que un interlocutor nos dice, o exagerarla para ridiculizar sus afirmaciones. De hecho, también podemos ridiculizarlas negándonos a reír cuando nuestro interlocutor así lo espera. En el más fugaz intercambio humorístico (Fine cita un estudio de Sacks sobre un chiste alusivo al sexo oral) se despliega un sistema de significados e instituciones culturales que le confieren sentido.

Otra perspectiva para estudiar la posición del humor en la estructura social se refiere a su relación con las culturas de grupo y los grupos de referencia. El humor funciona como recurso simbólico que los grupos movilizan, ya sea para dar forma a su lenguaje característico, reforzando la identidad colectiva, o para atacar a grupos rivales (o percibidos en dichos términos). A menudo se “lee” un significado profundo en los chistes que depende del grupo de referencia desde el que los contemple cada quien.

Por último, están los estudios y análisis a propósito de las funciones sociales del humor por lo que respecta a cohesión, conflicto y control. El humor, y en particular el humor negro, funciona como unificador del grupo en circunstancias adversas: se ha estudiado, por ejemplo, el humor entre prisioneros de campos de concentración. El ataque a otros grupos sirve también para cohesionar el propio en la “agresión” a un enemigo común.

Sobre conflicto y control observa Fine: “Ambos tienen que ver con la orientación de un individuo hacia el grupo, y en el caso de ambos la relación afectiva con el grupo hace que el chiste o la respuesta humorística sean apropiados o inapropiados” (Op. Cit.: 174). Según la mayoría de sociólogos que han estudiado el humor desde dicha perspectiva, éste opera de forma *agresiva* en ambos casos: en el conflicto por motivos obvios, y en la función de control ridiculizando a quienes se desvían de la norma del grupo. ¿Cómo agrede el

humor, si es aquello que se distingue precisamente porque no debe tomarse en serio? Básicamente, impregnando de frivolidad temas o instancias que algún individuo o grupo quiere tener por serios. Se relega al desviado al rol de bufón (libre, por tanto, para insistir en su conducta desviada, pero siempre pagando el precio de las burlas del grupo), y se ridiculizan los tabúes o artículos de fe del grupo "rival". No obstante, en el mismo carácter frívolo, "no-serio" del humor (*playful*, como escribiría Lilly, 1895) se establece una ambigüedad que permite un margen de interpretación, lo cual a su vez hace que sean las circunstancias las que decidan el efecto de un determinado estímulo humorístico.

Estas son algunas de las formas en que se "encarna" el humor en un contexto social, sintetizadas por Fine a partir de los estudios sociológicos que precedieron al suyo. Interesa en particular, dado el objeto de este trabajo, el papel del humor en la construcción de realidades, y para examinarlo con cierto detalle me valdré del análisis de un modelo muy peculiar de interacción social, en el que los participantes tienen muy presente el carácter artificioso (cabría decir ficticio, o incluso tramposo) de la relación que se establece y del "conocimiento" que de ella se deriva.

5. 4. Humor y construcción de realidades: la tarea del ilusionista

"Lo que ya no produce ilusión es muerte, que inspira terror"
BAUDRILLARD (1984: 53)

El humor, decimos, es omnipresente e impregna todo, incluso buena parte de lo que antaño era intocable. Se ha visto en la llamada "crisis de las caricaturas de Mahoma", y en el secuestro de la revista *El Jueves*, dos incidentes que discutiremos un poco más adelante, que siguen existiendo límites: comprensiblemente en creencias y culturas ajenas, de otras civilizaciones (si lo expresamos en términos huntingtonianos), y singularmente en la propia cultura occidental, cuando algunos de sus representantes políticos subordinan el principio de libertad de expresión a consideraciones diplomáticas. Se antoja oportuno examinar, en dicho escenario, de qué forma se conjugan escepticismo y humor con ilusión y fe.

En ese sentido, tenemos un ejemplo excepcional en el ilusionismo, es decir, el arte que construye explícitamente ilusiones, apariencias manifiestamente equívocas. El arte que no engaña porque de todos es sabido que engaña. Lo expresaba con elocuencia característica el celebrado ilusionista español Juan Tamariz en una carta abierta que solía entregar a los asistentes a sus sesiones más íntimas:

> "... la verdadera Magia (Ilusionismo) no es el juego de manos ni los escamoteos, ni los pases habilidosos. La Magia no es, tampoco, ya, la prestidigitación (rapidez de dedos), ni equivale a un "algo" intrigante (ya hay novelas policíacas), ni corresponde a un reto del tipo "a ver si pescas la trampa". En la Magia NO HAY TRAMPA porque todos sabemos que sí LA HAY. No hay engaño porque el verdadero, auténtico espectador, degustador, de la Magia, no es NUNCA engañado sino ilusionado; en la Magia, en la verdadera, auténtica Magia, en la MAGIA-

> ARTE sólo hay emoción, ilusión y llamada al MISTERIO. Esta es la clave: MISTERIO, emoción de MISTERIO; éste es el único SECRETO de la MAGIA-ARTE" (Tamariz, 1988: 24).

La historia del ilusionismo está poblada de cínicos y escépticos: cínicos que se valen de las artes del escamoteo para engañar a las gentes y escépticos que desean ilustrarlas.

El primer libro de ilusionismo que se conoce, "The Discoverie of Witchcraft", de Reginald Scot (1584), pretende a un tiempo advertir al pueblo de los engaños de presuntos brujos y hechiceros, y salvar a los propios brujos y hechiceros del celo purificador de la hoguera (pues no se puede quemar por brujo a quien no es más que un vivo). Y unos cuantos siglos antes, Herón de Alejandría describe un aparato, ancestro de la máquina de vapor, que oculto bajo el altar hace abrirse mágicamente las puertas del templo cuando se enciende el fuego ritual (Hopkins, 1990 [1898] : 234-235).

En tiempos de ilustración y descubrimientos científicos, hay ilusionistas como Pinetti que presentan sus ilusiones como experiencias de laboratorio, y científicos como Henri Decremps que los persiguen y desenmascaran las supuestas experiencias, juegos de escamoteo en realidad (Idígoras, 1999). La ciencia, que supuestamente desplaza a la religión y se convierte ella misma en objeto de fe (siguiendo el gran relato del fin de los grandes relatos), es impostada del mismo modo que los milagros del altar de Herón. Ya en el siglo XX, y en pleno auge del espiritismo (junto a tantas otras creencias esotéricas que reverdecen entre un siglo y otro), el celebérrimo Harry Houdini dedica la última etapa de su vida a poner al descubierto a los mediums fraudulentos (Steinmeyer, 2005). De hecho, Houdini quiere creer: busca desesperadamente una prueba de que existe vida más allá de la muerte, pero el deseo no ofusca su capacidad crítica y va desmontando, uno tras otro, todos los fraudes que se le cruzan en el camino. Llega a convenir con su futura viuda una clave secreta: el primero de los dos que muera se pondrá en contacto con el superviviente y se hará reconocer haciendo uso de dicha clave. Houdini murió primero y aunque su fantasma se manifestó en diversas sesiones espiritistas, aparentemente había olvidado la clave.

Si he de señalar episodios recientes, es perfectamente válido el de Uri Geller. Aunque la naturaleza fraudulenta de sus métodos ha quedado documentada por las cámaras de televisión, ya desde sus primeras apariciones hubo ilusionistas que quisieron demostrar que lo que el israelí vendía como poderes especiales eran en efecto técnicas ilusionistas. Es el caso de James Randi, quien ha duplicado a menudo las demostraciones de Geller, sin revelar exactamente los métodos empleados, por evidentes motivos de secreto profesional, pero haciendo patente que se trataba de un espectáculo ilusionista. Irónicamente, cuando alguna vez Randi ha reproducido los efectos de Geller en un programa de televisión por el que hubiera pasado el presunto superhombre, el mismo presentador ha resultado ser inmune a la demostración, señalando que mientras los de Geller tal vez fueran genuinos poderes sobrenaturales, Randi se limita a simularlos con trucos de ilusionista (Ortiz, 1999).

Sigue habiendo, no obstante, algunos ilusionistas (en particular en la rama del mentalismo, especializada en los efectos de precognición y transmisión del pensamiento) que juegan con la ambigüedad y, por acción u omisión, estimulan cierto tipo de creencias. El mentalista español Anthony Blake, que en sus inicios procuró siempre desautorizar cualquier explicación "sobrenatural" a sus habilidades, ha sido muy criticado por sus colegas por presentar en la televisión autonómica andaluza un programa dedicado a temas esotéricos.

Léase lo que escribía Andrés Carmona Campo, en nombre de la Sociedad para el Avance del Pensamiento Crítico, en una carta a las sociedades españolas de ilusionismo (misiva que se reprodujo y comentó en el foro de internet para ilusionistas hispanoparlantes *La Dama Inquieta*):

> "Desde hace varios años, venimos observando con preocupación cómo de vez en cuando son noticia las andanzas de ciertos ilusionistas (sobre todo mentalistas) que, basándose en los secretos y técnicas de su arte, se dedican a hacer creer y difundir que poseen auténticos poderes psíquicos, extrasensoriales, espiritistas o paranormales (telepáticos, telequinésicos, clarividentes, etc.). A nuestro modo de ver, dicha actitud no sólo supone un abuso claramente inmoral de la buena fe, credulidad o ingenuidad de algunas personas, sino un auténtico fraude y estafa a quienes creyendo en esos ilusionistas-mentalistas se dejan llevar por su palabrería y por las "pruebas" de sus poderes que, ustedes mejor que nosotros, bien saben que no se trata nada más que de técnicas y recursos de los habitualmente utilizados en ilusionismo. A nuestro modo de ver, este uso de las técnicas ilusionistas para inducir, o hacer creer directamente, en la autenticidad de supuestos fenómenos paranormales, espiritistas o similares, resulta tan reprochable como el uso que un tahúr pudiera hacer de las técnicas cartomágicas en las mesas de juego de un casino, o un trilero en plena calle.
>
> Nuestra preocupación no sería tal si este uso ilegítimo de las técnicas ilusionistas fuese esporádico o meramente anecdótico, pero hemos podido comprobar cómo aumenta el número de ilusionistas-mentalistas que están recurriendo a estos ardides para, con menos notoriedad, pero no menor daño, engañar y fomentar la irracionalidad en ámbitos más reducidos pero, en algunos casos, de un modo deshonestamente rentable para ellos.
>
> Dado nuestro interés en la divulgación del pensamiento crítico y científico, y en el escepticismo hacia todas las afirmaciones extraordinarias, sobrenaturales o paranormales, le hacemos llegar esta comunicación para que la difunda entre sus asociados y en su ámbito de su influencia, para que sea conocida y debatida, pidiéndoles además su colaboración en la extensión del pensamiento crítico y racional. Estamos convencidos de que serán ustedes quienes más preocupados estén por el mal uso que algunos están haciendo de su arte de ilusionar, por el daño que hace a su afición y en muchos casos profesión, y es por eso que les pedimos también su colaboración para el fomento y la extensión

> del pensamiento crítico y racional. Como no es necesario que le explique, el ilusionismo y las ciencias han ido de la mano en muchas ocasiones, y muchos ilusionistas no han sido sino científicos que han ideado sus efectos basándose en los principios y leyes de la física o la química, como por ejemplo hacía Robert-Houdin. Del mismo modo, ilusionismo y pensamiento crítico también se han aliado en la oposición a las supersticiones, las supercherías y los embaucadores de turno. Baste citar como ejemplos históricos al gran enemigo de farsantes y espiritistas que fue Harry Houdini, a John Nevil Maskelyne, que desenmascaró a los hermanos Davenport, o más recientemente en nuestros días, a James Randi que demostró el fraude Uri Geller. Siguiendo la senda de sus pasos, les instamos a debatir estos asuntos en sus Congresos, Conferencias, Publicaciones y Foros de Debate, y si lo creen conveniente, a tomar las medidas necesarias que consideren oportunas, por el prestigio del ilusionismo y por la extensión del pensamiento crítico".

¿Cuál es, entonces, la peculiar situación del ilusionismo en la encrucijada donde se encuentran magia y ciencia, ilusión y escepticismo? La producción de milagros laicos, como los denomina Tamariz, juega a un tiempo con la fe y su ausencia, con la supremacía de la razón y con la duda postmoderna sobre sus límites. Suprema ironía, infinito escepticismo: en el ilusionismo no hay engaño porque todos sabemos que sí lo hay. Y es en ese recodo de trampa consentida y asumida donde sobrevive, a salvo de la mirada corrosiva del ojo racional, la ilusión. ¿Es tal vez el ilusionismo destilación profesional quintaesenciada de una práctica cultural relativamente común, como pueda ser el caso del humorismo especializado con respecto al humor cotidiano de las gentes?

Sea como fuere, examinemos con cierto detenimiento esa hipotética destilación, por si acaso dicho análisis aportase algún elemento de utilidad para comprender cómo se construye la ilusión en la vida social.

5. 4. 1. Elementos constitutivos de la ilusión

Una ilusión, en tanto fenómeno escénico, viene a ser una suerte de relato con diversas peculiaridades que le son específicas. En la jerga mágica se habla de "presentar efectos", es decir, de desplegar ante el público un acontecimiento que no se define tanto por sí mismo como por, precisamente, el "efecto" que produce. Como el humorismo, la pornografía o los cuentos de miedo, la magia pretende provocar una respuesta concreta en su destinatario. Si en aquellos se busca la hilaridad, la excitación sexual o el terror, en ésta el objetivo es la emoción de misterio. Pero un misterio que, a diferencia de los que se plantean en los relatos detectivescos, si está bien planteado no se llega a resolver nunca. La emoción mágica se produce en esa tensión entre el secreto y la certeza de que existe dicho secreto. Jugando irónicamente con tales nociones e invitando al espectador a dejarse llevar por el juego de simulación artística, escribe Tamariz:

> “Un Mago no es un habilidoso, fullero y engañador. Pero tampoco es un ser DOTADO con poderes sobrenaturales, ni especiales; estos poderes están en todos nosotros. El Mago nos hará sentirlos, nos los recordará, intentará ¡si Uds. quieren! hacernos vivir con más potencia nuestra vida. Estos poderes (llámense fantasía, ilusión o imaginación) son nuestros, todos los tenemos ¡desarrollémoslos! Cuando una bola oculta en una mano, no está al abrir la mano de nuevo, no pensemos en la manga; pensemos y veamos que NO ESTÁ, que NO ES, que ha desaparecido y estaremos más cerca de la verdad, de esa verdad. Si el Mago la ocultó en su manga... ¡tanto peor para él!” (1988: 25).

En la concepción tamariciana el ilusionista oficiaría de catalizador de unos poderes (él enumera fantasía, ilusión e imaginación) comunes a todos, en una ceremonia colectiva de lo fabuloso. Como los participantes del carnaval se abandonan, en circunstancias localizadas y concretas, al desorden ordenado y a un mundo al revés que, justamente por lo circunscrito de sus términos, refuerza el derecho del mundo al derecho, los espectadores del mago se abandonan, siempre que se cumple el ideal, a la sinrazón lúdica que teóricamente debiera contribuir a afianzar la razón científica y el orden natural.

Entre los elementos que constituyen la ilusión podemos contar los siguientes:

1) **Estructura**: es decir, la propia construcción del efecto, la ordenación de episodios de ese “relato” mágico que se presenta ante el público. Una de las particularidades más características del efecto mágico es su insólita estructura dramática: mientras la mayoría de relatos, sea cual sea su género, concluyen con un anticlímax, de mayor o menor entidad, que descarga la tensión acumulada en el clímax dramático, el efecto de ilusionismo, precisamente por la falta de resolución del misterio, concluye en el punto álgido del clímax. Toda la estructura del efecto se dirige a alcanzar ese punto más alto, ese clímax sin resolución. La curva de la tensión dramática puede presentar pequeños altibajos en las fases iniciales de planteamiento de la situación, pero su progresión general debe ser ascendente hasta llegar al efecto mágico propiamente dicho, el clímax que supone el enigma sin solución, el suceso inexplicable presentado ante los propios ojos de los espectadores

2) El **secreto**, ese proceso “técnico” oculto que produce una apariencia de violación de las leyes naturales. Obsérvese que el secreto no produce en exclusiva el efecto mágico, la emoción de misterio: la técnica desnuda, sin una presentación adecuada, se queda en rompecabezas vacío de cualquier contenido emocional, susceptible además de ser resuelto más pronto o más tarde por el espectador. Jim Steinmeyer, teórico e historiador del ilusionismo, amén de creador de grandes ilusiones para artistas como David Copperfield, resume así la paradoja: “Los magos deben fingir que todo secreto es vital, y ese es el primer engaño en un espectáculo de magia” (Steinmeyer, 2005: 311). El secreto, en definitiva, no es tan importante como se cree, pero el ilusionista debe mantener al público en esa creencia. La ilusión, y de esto trataremos en profundidad en el capítulo dedicado a Baudrillard, sólo es posible cuando una porción de la realidad queda en penumbra y escapa al dominio de lo

hipervisible e hiperreal. El mago construye su historia alrededor de esa prosaica plataforma, y el edificio parece flotar porque consigue hacerla invisible. Pero al mismo tiempo, la existencia de tal base prosaica está implícita, forma parte del acuerdo tácito que se establece entre el ilusionista y su público, y es precisamente dicho detalle el que distingue al mago del timador: debe hacer todo lo posible para convencernos de que no hay secreto, que no hay explicación racional válida para el fenómeno que estamos presenciando, ocupándose de recordarnos, al mismo tiempo, que todo es una representación artística y que no hay más realidad en ella que en las figuras de un cuadro. Diríase campo abonado para la ironía autorreferencial postmoderna.

Nadie lo ha teorizado con tanta brillantez (aplicándolo además a la práctica) como Juan Tamariz en su libro *La vía mágica*. En él expone el que denomina como método de las pistas falsas, que consiste justamente en vencer las resistencias de la razón tendiéndole "trampas" (las pistas falsas), aparentes soluciones racionales al enigma que después se revelan insostenibles (a menudo con una observación irónica por parte del mago, que reconoce así, de forma inofensiva para el efecto mágico que pretende lograr, tanto la realidad efectiva de un método prosaico subyacente como el empeño instintivo del espectador por descubrirlo, por hacer visible lo invisible). De esta forma desvía la atención del secreto real y consigue, dentro de unos límites, que el espíritu inquisitivo racional del espectador se rinda a la emoción de misterio. Pero todo esto se logra, precisamente, porque hay un secreto y porque el ilusionista juega hábilmente a su alrededor, reconociendo implícitamente su existencia, apuntando caminos impracticables e ironizando sobre su propio misterio basado en el engaño sin engaño.

3) La **charla**, es decir, el componente literario del efecto mágico, la historia que se narra verbalmente. Hay, por supuesto, efectos que carecen de ella y que se basan en la pantomima sobre un fondo musical, donde se coordina con éste la expresión corporal del artista. No obstante, cuando la hay, la charla cumple varias funciones:

a) Proporciona un **marco de interpretación** del efecto, otorgar un sentido, más o menos razonable, al sinsentido mágico que el espectador presencia. Por ejemplo, el efecto clásico en que una carta elegida libremente por el espectador asciende una y otra vez a la posición superior de la baraja después de perderla por su centro o incluso de colocarla claramente en posición inferior se conoce como "La carta ambiciosa". La violación de las leyes más elementales de la realidad se explica de la siguiente forma: la carta elegida, por el mero hecho de ser destacada entre sus congéneres (tanto más si el espectador identifica la cara del naipe con su firma), se envanece y se obstina en colocarse siempre en posición prominente aunque se la intente devolver al anonimato del mazo. La charla, por tanto, ofrece una explicación "lógica" a un efecto "ilógico", y por sus aparentes pretensiones de racionalidad no hace sino rizar el rizo del absurdo.

b) **Define y redefine las condiciones** del efecto. En la charla, el mago recalca lo exigente de las condiciones en las que tiene lugar la

ilusión, lo que parece invalidar cualquier explicación naturalista, y de hecho las acentúa o exagera sutilmente aprovechándose de las imperfecciones de la memoria a corto plazo. De este modo, el ilusionista puede hacer creer a los espectadores que mezclaron la baraja más veces que las que realmente lo hicieron, y por tanto multiplicar el impacto mágico del efecto posterior. Un punto crucial de la charla es aquel en que el ilusionista recapitula todo lo que se ha hecho hasta el momento: es ahí donde, apoyándose precisamente en el escepticismo y en la natural desconfianza del espectador, puede hacer recordar al público cosas que realmente no llegaron a ocurrir pero que son coherentes con lo que éste piensa que haría o ha podido hacer para asegurarse de que el mago no ha hecho trampa (cuando de hecho, por definición, el trabajo del mago consiste en hacer trampa).

c) **Mantiene y manipula la atención** del público en su uso de las herramientas más elementales de la oratoria. Las charlas de los mejores ilusionistas son sofisticados artefactos en los que, como ocurre con el lenguaje publicitario, lo que se sugiere es tan importante o más que lo que se afirma explícitamente. La charla es tanto lo que se dice como lo que se lee entre líneas en lo dicho. Tamariz postula en *La vía mágica* la insinuación de soluciones implícitas, latentes, al misterio de la ilusión, complementarias a la solución fantástica que pueda proporcionar explícitamente la charla. Continuando con el ejemplo de "La carta ambiciosa", la charla puede atribuir abiertamente el efecto a la imposible vanidad de un objeto inanimado (y no obstante animado contraintuitivamente por la ilusión), al tiempo que sugiere solapadamente, sutiles ambigüedades mediante, algún tipo de maniobra hipnótica o sugestiva que confunde los sentidos de los espectadores. Con astucias similares la charla puede sugerir igualmente soluciones tramposas ("pistas falsas", siguiendo a Tamariz) que después son desmontadas por las propias acciones del ilusionista, a menudo acompañadas de un pequeño guiño irónico (sea éste verbal o puramente gestual) que llama la atención, de forma humorística, sobre varios aspectos específicos de la muy particular interacción social que está teniendo lugar: 1) el mago es consciente de la intención del espectador de desvelar la trampa; 2) el espectador es consciente de que en efecto, hay una solución lógica artificiosa, aunque no sea capaz de dar con ella; 3) el mago reconoce, en ese guiño irónico, que su labor consiste en llevar al espectador de la mano, bailando alrededor de esa trampa, de ese secreto que es como un pozo por el que se cae a la realidad más prosaica, hasta conducirlo a la ilusión de un misterio inexplicable del que sólo se sabe que, en efecto, es explicable de una forma u otra. Semejante guiño irónico es el componente de humor más característicamente postmoderno que encontramos en la práctica del ilusionismo: es el mismo tipo de humor que, dirigido a cualquier interacción social, señala autorreferencialmente su carácter artificioso y convencional con algún tipo de "gesto" irónico que, sin embargo, no tiene por qué poner en peligro la continuidad de las instituciones

sociales, en su sentido más estrictamente sociológico, y que quizá, de hecho, contribuye a su continuidad en el seno de una cultura marcada por la incertidumbre hacia sus propios fundamentos.

4) La **misdirection** o, de acuerdo con el criterio reciente de algunos traductores que pretenden despejar de barbarismos una literatura en la que son abundantes, la **desviación de la atención**. Se trata de un término fundamental del ilusionismo (sin ir más lejos, la revista técnica de ilusionismo más longeva de España se titula precisamente así, *Misdirection*), que designa la que es a decir de muchos la herramienta más importante del arte mágico, por encima de la supuesta "prestidigitación", esa imposible "mano más veloz que la vista". De un modo u otro, es un recurso que pone de manifiesto hasta qué punto la ilusión es un efecto que se produce en la mente de los espectadores, y cómo los propios objetos físicos y las maniobras secretas que se llevan a cabo no son sino accesorios cuya relevancia está condicionada a su utilidad para la consecución de tal fin. Eso es lo que nos interesa del ilusionismo a efectos del presente trabajo: cómo se manifiesta la magia en un mundo desencantado, cómo (y en qué medida) se deja convencer por la fantasía una mente sumida en la duda constante.

El ilusionista que domina la misdirection sabe conducir la atención del público, enfocándola hacia aquello que le conviene y apartándola de lo que no le interesa, es decir, todo aquello que pueda terminar conduciendo al secreto. Para ello recurre tanto a la charla, del modo que ya se ha señalado más arriba, como a la expresión corporal y, muy particularmente, a la propia mirada, una de las armas más poderosas del mago. La regla general es muy simple: los espectadores miran siempre donde mira el mago... excepto cuando el mago les mira a ellos. En tal caso, simplemente devuelven la mirada (Tamariz, 2005 [1981]). Aprovechándose de dicha regularidad, el ilusionista puede, en principio, dirigir la mirada al efecto y apartarla del secreto. Pero esto es una simplificación. Considerando la manipulación de la mirada en toda su magnitud, el mago puede controlar (dentro de unos límites, evidentemente) la percepción de los espectadores; es decir, la "evidencia empírica" con la que sus mentes construyen el efecto mágico. Los espectadores ven algo que efectivamente ocurre... pero les faltan los datos que les permitirían dar una interpretación "realista" a lo que han visto. Saben, además, que les falta ese algo, el secreto que lo explica todo. Cuando dicho secreto o cualquier otra explicación racional alternativa resultan inimaginables, a pesar de que se sabe que hay en efecto un secreto y una explicación racional, se produce la emoción de misterio, la meta del arte mágico.

Dos ejemplos recientes de cultura popular inciden específicamente en la paradoja de la ilusión artística: las películas *El ilusionista* (Neil Burger, 2006) y *El truco final* (Christopher Nolan, 2006). Ambas tienen por personajes principales a ilusionistas a caballo entre el siglo XIX y principios del XX, y coinciden en basar el nudo de su trama en la duda sobre la autenticidad sobrenatural de los "poderes" de dichos magos.

El caso de la primera, *El ilusionista*, es especialmente interesante, por cuanto actualiza con técnicas de animación digital ilusiones mecánicas que en

efecto recorrieron los escenarios en el siglo XIX (léase Steinmeyer, 2005). Esto se hace para transmitir al espectador del siglo XXI una experiencia similar a la del espectador del siglo XIX, lo que pone en evidencia hasta qué punto ilusión y percepciones son sociohistóricamente contigentes. Así, el naranjo que crece instantáneamente a partir de una semilla plantada por el mago en una pequeña maceta se basaba en principios mecánicos que resultaban convincentes para el público de antaño pero que hoy en día se ven demasiado abruptos y toscos: la animación digital empleada en la película suaviza y da una cadencia más "natural" al crecimiento del árbol. Para producir un mismo efecto, en condiciones sociohistóricas diversas, se debe recurrir a técnicas diferentes. Así mismo, hay efectos clásicos que no se pueden ejecutar en la actualidad porque se basan en la familiaridad de los espectadores con gestos, costumbres u objetos que han caído en desuso.

Volviendo, no obstante, a la denominada "paradoja" de la ilusión artística, es significativo que ambas películas coqueteen con lo sobrenatural, con la magia genuina, y resuelvan finalmente a favor del cinismo más irónico (cual es el caso de "El ilusionista", donde ilusiones y prodigios aparentes ocultan una trama criminal, tanto más cínica porque sus artífices son los buenos de la película y su víctima el aparente villano) o de la ciencia ficción y el pesimismo antropológico (así ocurre en *El truco final*, al cabo fábula moral sobre los peligros de la egomanía). La maravilla se traduce, al final, en escepticismo.

Siguiendo una vez más a Tamariz (1988), los medios de que se vale el ilusionista para producir la emoción de misterio son fundamentalmente dos: el talento y el arte. El segundo, tal como lo plantea, viene a ser un indefinible. En cuanto al primero, Tamariz afirma que se basa en los siguientes elementos:

1) **Psicología**: como apuntamos no hace mucho a propósito del concepto de misdirection, son fundamentales la gestión de la atención, saber enfocarla hacia aquello que refuerza la ilusión y escamotearle los datos perceptivos que la destruirían, y la manipulación de la memoria. En palabras del autor:

> "... saber cómo provocar lagunas en la memoria de los espectadores para hacerles olvidar lo que nosotros deseemos para el efecto mágico, o hacerles creer recordar cosas que en realidad no existieron" (Tamariz, 1988: 34).

Si la ilusión tiene lugar en la mente del espectador, y los objetos y maniobras físicas no son sino estímulos visuales y auditivos que se disponen para provocar una conclusión concreta, un "cierre" de la experiencia de modo que parezca completa y exhaustiva pero, de hecho, con un hueco de incógnita irresoluble, la psicología debe tener, por definición, una relevancia enorme en el ilusionismo. Así la define Tamariz:

> "Me refiero al conocimiento (intuitivo o adquirido) de los mecanismos psicológicos de la mente del espectador. En conocer, a fondo, qué fallos tienen los mecanismos de percepción, atención y memoria. En saber

> cuándo y cómo se puede conseguir ilusionar a los sentidos y hacer percibir cosas que no son. En estudiar cómo se desarrolla y oscila la atención del espectador, utilizando los momentos en que su atención es mínima para realizar el movimiento tramposo" (1988: 33-34)

Y concluye: "... yo me atrevería a decir que el secreto de la buena magia está aquí" (1988: 36). En todo caso, diríase que es el elemento más distintivo de la ilusión artística. Los otros dos que enumera se pueden predicar, sin particular violencia conceptual, al resto de disciplinas artísticas o escénicas.

2) **Ingenio creativo**. Se refiere, como es obvio, a la capacidad de diseñar nuevas soluciones a viejos problemas y, por supuesto, plantear y formular problemas nuevos que exigirán sus correspondientes soluciones. Es, en definitiva, lo que hace evolucionar una disciplina artística y el trabajo de cualquiera de sus practicantes en particular. Si de ilusionismo se trata, es de especial importancia la capacidad para adaptarse a una realidad social cambiante, tanto en lo más prosaicamente tecnológico (desde los primeros teléfonos a los móviles de última generación, los magos siempre han intentado sacar provecho de los avances técnicos, en lo que se refiere tanto al efecto como a su secreto; recuérdese, además, que el primer usuario artístico del recién nacido cinematógrafo fue un ilusionista, Georges Méliès), como en los usos de la vida cotidiana y en las propias oscilaciones de la cultura (cabría preguntarnos, por ejemplo, qué circunstancias socioculturales explican la reciente pujanza del mentalismo entre las especialidades ilusionistas).

3) **Personalidad en la presentación**. Si, como el punto anterior, se aplica a prácticamente todo arte escénico, en el caso del ilusionista también observa particularidades dignas de consideración. La creación de un personaje reconocible y coherente (vale decir, de un sello personal inconfundible) no sólo ayuda a distinguir la propia oferta dentro del mercado artístico: también establece regularidades con las que el público se familiariza hasta darlas por "normales", y que posteriormente se pueden aprovechar para camuflar el secreto. En la terminología de los ilusionistas se llama "finta" a la ejecución, sin trampas, de algún movimiento extraño o llamativo, con objeto de acostumbrar al espectador a dicha novedad, de modo que cuando se repita el movimiento, esta vez con trampa, no perciba nada anormal. El modo de moverse, de hablar, de vestir, de relacionarse con los espectadores... todos los aspectos que conforman la personalidad del ilusionista son susceptibles de desempeñar una función análoga en la ocultación del secreto.

De todo este examen más o menos minucioso del ilusionismo escénico deberíamos poder extraer, como poco, unas cuantas observaciones sobre la realidad, su construcción social (una noción que, si bien formulada con un lenguaje más común, dejó hace tiempo de ser patrimonio exclusivo de sociólogos), y aquellos ámbitos, circunscritos y controlados, en los que ponemos dicha realidad entre paréntesis (del mismo modo, y todavía habremos de insistir unas cuantas veces en ello, que la fiesta medieval suponía una inversión controlada y episódica del orden social). Lo cual nos interesa especialmente cuando se produce un discurso autorreferencial relativamente

explícito sobre el ilusionismo en sí, sobre la realidad, y sobre el carácter artificioso y convencional de una y de otra.

Baudrillard (2006) denuncia con vehemencia el ocaso de la ilusión en el arte, descompuesta bajo la mirada corrosiva del objetivo pornográfico, el fin del dominio de lo secreto y lo sugerido por la proliferación tumorosa de lo hiperreal, pero aunque usa a menudo en su escritura de símiles relacionados con el ilusionismo (el recurrente *trompe l'oeil*), nunca se detuvo en dicha disciplina más allá de ciertas observaciones anecdóticas y generalizaciones de acierto más bien tangencial. No obstante, en un espectáculo de ilusionismo entran en juego los siguientes elementos:

1) La **realidad inapelable del mundo físico**, las regularidades establecidas por una ciencia que, si bien ha podido ser puesta en duda en cierta medida por tales o cuales desarrollos traumáticos en el siglo XX y por ciertas corrientes filosóficas, produce en su vertiente técnica toda una plétora de artefactos de incuestionable utilidad pragmática en la vida cotidiana de las gentes. La ilusión de la violación de las leyes físicas precisa de un consenso previo sobre la realidad efectiva de dichas leyes, sobre su regularidad constante e implacable. La violación manifiestamente ficticia, engañosa, artística de dichas normas, naturalmente, no hace sino confirmarlas. Y, por supuesto, la solidez de dichas normas acentúa el efecto mágico.

Como observa uno de los mayores especialistas en magia para niños, David Kaye (2005), para los más pequeños casi todo es por definición nuevo y sorprendente y, por tanto, nada es particularmente mágico: el ilusionista que trabaja con niños de corta edad debe esforzarse ante todo en hacerles reír porque, dado que desconocen muchas de las leyes esenciales del mundo físico, poco puede impresionarles su violación. Y de hecho, continuamente ven en su día a día cómo las que ellos creen que son regularidades sólidas son puestas en cuestión por procedimientos "mágicos" (¿por qué debería ser más maravilloso el sombrero de copa del que aparece un conejo que el televisor donde aparece absolutamente todo?). Sólo pueden impresionarles los efectos que tengan una relación clara con su experiencia más inmediata, con aquellas reglas que han podido conocer de primera mano en el curso de su corta existencia. (Se da así mismo otro factor relacionado con la limitada experiencia vital de los niños: en ocasiones, pueden detectar el secreto con mayor facilidad que un adulto precisamente porque no están acostumbrados a determinados gestos y movimientos, que una persona mayor interpreta como absolutamente normales pero que ocultan, bajo dicha apariencia, el pase subrepticio; obsérvese, pues, en qué medida el efecto mágico depende del consenso firme en torno a una realidad cotidiana y una noción compartida de lo que es normal, y cómo cuando no se dan tales condiciones lo que pretende pasar por extraordinario no lo es tanto y lo que se quiere disimular como normal no consigue pasar desapercibido).

2) La **naturaleza convencional de las relaciones sociales**. El ilusionista establece un acuerdo tácito con su público: uno y otros son conscientes de que existe una realidad física que, en el curso de la representación, se va a poner entre paréntesis. El ilusionista no pretende

convencer a los espectadores de que la realidad es otra, de que efectivamente tiene poderes sobrenaturales, y menos aún de que los naipes tienen emociones propias que justifican un comportamiento irregular. Si así fuera, no hablaríamos de ilusionismo sino de fraude.

Pero ese acuerdo no explícito conlleva otras implicaciones de mayor profundidad: ilusionista y espectadores son conscientes de sus respectivos roles en la interacción social, particularmente en cuanto tiene que ver con la relación de cada uno con el secreto que hace posible la ilusión. El espectador sabe que la labor del mago precisa de la ocultación de ese secreto, y el mago por su parte sabe que el espectador desea descubrir dicho secreto. Este "enfrentamiento" puede llegar a hacerse explícito, a menudo de forma irónica, o incluso formar parte de la trama del propio efecto. Generalmente los magos tienden a evitar tensar en exceso semejante enfrentamiento convirtiéndolo en reto directo hacia el espectador pero, como escribe otro de los ilusionistas españoles más respetados, Pepe Carrol, en un ensayo sobre el conflicto dramático en la magia:

> "... si pensamos que una obra teatral, cinematográfica, etc., tiene mayor interés cuanto mayor sea la fuerza de los conflictos (principal y secundarios) que en ella se desarrollan, podríamos atrevernos a pensar en la posibilidad de potenciar el conflicto: Mago versus Espectador(es). Conflicto que hasta ahora nos ha atemorizado y al que hay que reconocer su peligrosidad" (Carrol, 2004: 77).

¿Dónde radica el peligro de dicho conflicto? Comentando otro de los conflictos básicos que se desarrollan en un espectáculo de ilusionismo, el que denomina como "conflicto racional" (es decir, el que se origina por el choque entre las expectativas racionales del público y la evidencia artificiosa del efecto mágico, y que por tanto empuja al espectador a intentar descubrir el secreto), Carrol anota una posible objeción al uso dramático de dicho conflicto como reto: cabe la posibilidad de "motivar la creación de posturas cerradas ("a la defensiva"), e incluso reacciones de hostilidad ("agresivas") en el público: "¡A mí me va a engañar éste!"" (Carrol, 2004: 77). Pese a todo, afirma, se trata de un obstáculo salvable:

> "Recordemos que el conflicto que mantienen los espectadores a través de la lógica y la educación racional que se nos inculca es contra las trampas / engaños, no contra el mago. Ya dije que partíamos de la base de que en nuestra Magia *jugábamos* a poseer un(os) "poder"(es), no afirmábamos contra todo y contra todo, poseerlo(s) (...). De ahí, que siempre que nuestra personalidad o nuestro personaje no se involucre dentro de ese conflicto, no tenemos nada que temer en ese sentido: Así, a las posturas de escepticismo y hostilidad (por parte de los espectadores) se le contrapondrán tus ganas de agradar y el implícito o explícito mensaje de que lo que haces es para pasarlo todos bien" (Carrol, 2004: 77).

Es más, aún cuando el mago convierte al espectador en antagonista directo, ambos colaboran en la creación de un simulacro pactado relativamente

satisfactorio para ambas partes: el ilusionista raras veces llega a afirmar abiertamente que ha "engañado" al espectador, y del mismo modo es infrecuente que el espectador se muestre decididamente hostil. Éste puede descubrir el secreto, o creer que lo ha descubierto, pero pocas veces lo afirmará en voz alta... a menos, por supuesto, que se trate de un niño, inconsciente de la medida en que el éxito de la representación puede depender, en un sentido plenamente goffmaniano, de su tacto para salvaguardar la ficción artística.

3) La **incertidumbre** que planea sobre los dos elementos anteriores. Pues, si bien damos por inapelable la realidad física y el discurso técnico-científico... ¿no es posible, quizá, que haya realidades imperceptibles desde su punto de vista, que no sean enunciables con su dotación de categorías? Volvemos a preguntarnos por el éxito del mentalismo en general, y de "artistas" ambiguos (o directamente fraudulentos) como Uri Geller en particular. Tamariz aconseja lo siguiente al aficionado que se decida a estudiar mentalismo: "Se debe tratar de conseguir una *representación artística* y huir al máximo del charlatanismo o de un pseudocientifismo ridículo y pasado de moda" (1988: 81). Semejantes advertencias se justifican precisamente porque el mentalismo es la especialidad ilusionista más "creíble" para el lego, la que más se acerca a aquellos aspectos de la realidad donde una proporción considerable de gente está dispuesta a dar crédito a fenómenos que violen las leyes de la ciencia. Es mucho menos probable que alguien crea que un mago hizo desaparecer una moneda porque genuinamente posee poderes maravillosos, que un mentalista adivinó el título de su película favorita porque en efecto puede leer mentes.

Mentalismo y fraude esotérico coinciden a menudo en técnicas y métodos. Así, por ejemplo, la lectura en frío. Vale decir, el arte de ir sonsacando información a un sujeto al que no se conoce de antemano enunciando afirmaciones generales que paulatinamente se van concretando en función de las respuestas que se obtengan. Tanto el mentalista como la clarividente se valen de ello, con una diferencia obvia: la clarividente afirma poseer poderes sobrenaturales (lo cual es falso), y el mentalista, salvo casos de notoria deshonestidad, no pretende tal cosa... pero aun así, por muy claro que sea en ese sentido, pone en evidencia la incertidumbre sobre lo real y puede incluso alimentarla a su pesar.

4) La **suspensión deliberada del escepticismo** y su "excitación". El efecto mágico se produce en la mente del espectador. En definitiva, la ilusión es producto de una colaboración entre el ilusionista y su público, que al final, de forma más o menos consciente, opta por aceptar el "engaño", incluso aunque posteriormente busque explicaciones racionales más o menos válidas a su experiencia. La ilusión se produce en el momento en que no hay explicación, sólo misterio, pese a que después puedan venir explicaciones. El mago juega con el escepticismo durante la presentación del efecto, e incluso lo excita para luego chasquearlo, en una labor de desgaste que pretende acabar dejando al espectador inerme ante la ilusión. Un recurso para tal fin es lo que en el argot del ilusionismo se conoce como "sucker". En la definición de Pepe Carrol:

> “Los “suckers” son gestos tramposos muy descarados hechos con la intención de que el público crea haber visto el “truco” y lo manifieste protestando ante el mago... Éste, con cara de inocencia, procede a demostrar que nada anormal ha ocurrido y que todo fue una pequeña broma. Son una especie de “banderillas de fuego” para avivar el interés de los espectadores” (Carrol, 2004: 75).

Obsérvese cuán explícita llega a hacerse, en tales gestos, una interacción social que gira en torno a un secreto. El ilusionista debe escamotear el secreto si quiere producir la ilusión, y para ello señala lo que supuestamente no debería señalar, que sabe que el espectador está intentando descubrir el secreto. Y lo hace, además, de forma irónica (como dice Carrol: “procede a demostrar que nada anormal ha ocurrido y que *todo fue una pequeña broma*”). Ese es el aspecto humorístico de la situación: la gracia se basa en que el espectador estaba buscando el secreto... un secreto que de hecho existe, como pone de manifiesto la misma maniobra del mago que “se burla” de la búsqueda del secreto por parte del espectador.

En el ilusionismo encontramos un ejemplo privilegiado de cómo sobrevive la fantasía en un mundo de desencanto e incertidumbres, valiéndose del impulso de ese mismo desencanto para neutralizarlo temporalmente, pero justamente por ello sin llegar jamás a la convicción total del engaño. Y en tan paradójico mecanismo interviene, por supuesto, el humor.

5. 4. 2. El humor y el secreto

Se ha aportado ya un cierto número de indicaciones sobre el efecto y la función del humor en un espectáculo ilusionista, y sus relaciones más o menos directas o indirectas con el secreto y su ocultación. Una bastante clara debería ser su contribución a la misdirection, a la desviación de la atención del espectador.

Cualquier acción o acontecimiento que llame la atención del espectador es susceptible de desviarla del movimiento tramposo. Una mueca, un chiste, cualquier maniobra llamativa, pueden distraer momentáneamente al espectador y dar un margen al ilusionista para ejecutar la trampa. Por supuesto, la maniobra de distracción debe quedar justificada por la lógica interna de la presentación, de modo que el espectador tenga la impresión de que siempre siguió el hilo de lo que se decía, que nunca dejó de prestar atención a los acontecimientos y que en ningún momento decayó su vigilancia. Por ello, para ser eficaz, el humor **debe estar integrado en el relato**, no debe parecer forzado ni, especialmente, una maniobra de distracción. Es más, se puede emplear el humor para transmitir la idea de que se quiere que el espectador se mantenga alerta constantemente, y usarlo como cobertura de la auténtica trampa. Es el caso de los “suckers” mencionados en el epígrafe anterior.

El humor, además, está estrechamente relacionado con el tempo de la narración, con el “timing” de la representación. Éste último concepto, el de “timing”, es esencial tanto en humor como en magia, y se refiere a la cadencia del acto, lo cual determina especialmente dónde se coloca la “gracia del chiste”

(lo que los anglosajones llaman “punchline”), y dónde deben ubicarse respectivamente el movimiento tramposo y la revelación del efecto mágico. Del mismo modo que hay chistes sin excesiva gracia intrínseca que pueden arrancar carcajadas al público por el experto dominio del timing de quien lo cuenta, hay juegos de magia cuyo secreto es muy audaz (es decir, muy atrevido y por tanto, en teoría, relativamente fácil de deducir) y que sin embargo funcionan perfectamente por el ritmo de la presentación. Es el caso, por ejemplo, de determinadas apariciones de objetos, que proceden de lugares en principio muy evidentes, pero que quedan completamente camuflados por la regularidad de la cadencia que establece el ilusionista.

A un chiste o gag sigue, inevitablemente, una caída de tensión dramática y con ella una disminución de la atención del público. De esto se sigue que uno de los puntos más propicios para ejecutar el movimiento tramposo es el momento inmediatamente posterior al chiste, cuando los espectadores están riéndose y han relajado un tanto la vigilancia. Lo es por el mismo motivo que no conviene hilar demasiados gags seguidos: después de liberar la tensión dramática, es preciso volver a aumentarla antes de una nueva descarga cómica.

Uno de los más distinguidos especialistas en comedia, Billy Wilder, que llegó a cronometrar la filmación de algunas secuencias, colocaba pequeñas pausas de respiro después de cada gag para dar ocasión al público de recuperarse; un ejemplo privilegiado lo tenemos en *Con faldas y a lo loco* (1959), donde un Jack Lemmon travestido, bailando con su pretendiente multimillonario, agita unas maracas después de cada réplica humorística a los avances del galán (Crowe, 2002). Tan meticuloso como Wilder, el ilusionista Tamariz ha llegado a preparar algunos de sus juegos y pases valiéndose de un metrónomo, y observa que un chiste ubicado justo antes o simultáneamente al efecto mágico arruinaría éste o, como mínimo, lo subordinaría al humor (Tamariz, 1988).

Tanto el humor como la magia establecen una “**rutina**”, un ritmo “normal”, y crean unas expectativas que dan lugar a una sorpresa, sea por la “punchline” o por el efecto mágico. El secreto, ese ingrediente oculto de cruda realidad almibarada con edulcorantes de fantasía que se debe hacer tragar al espectador sin que llegue a percibirlo, se beneficia del elemento de misdirection que aporta el humor. Pero sería preciso examinar también, y no es en absoluto baladí, el efecto que tiene en este orden de cosas el humor que proviene de los espectadores, el que no necesariamente maneja el ilusionista a su conveniencia.

5. 4. 3. El humor y la construcción dramática

La estructura dramática al uso se compone de tres partes: planteamiento, conflicto (o nudo) y resolución (desenlace). Sin embargo, la estructura propia del efecto ilusionista prescinde de una de ellas. Como escribe Tamariz:

> "... en el juego de manos NO HAY RESOLUCIÓN DEL CONFLICTO. Se termina la curva en el CLIMAX y el espectador queda con la tensión mental en suspenso y en el grado más alto" (Tamariz, 1988: 49).

Se trataría, por tanto, de un tipo muy particular de narración que frustra nuestras expectativas de un cierre lógico; basa su efecto, de hecho, en la ausencia de tal cierre lógico (y fracasa cuando el espectador consigue producirlo por su cuenta, incluso aunque no se trate de la explicación genuina). El clímax humorístico también tiene características peculiares, en cierto sentido opuestas a las del clímax "mágico" de la ilusión:

> "Si estudiamos la curva dramática en el caso de un "gag", de algo que produce risa, vemos que la diferencia con el caso general es que la tercera fase (desenlace) es vertical. Es decir, hay una resolución brusca y a menudo inesperada y sorprendente, del conflicto. El espectador ha aumentado su tensión mental y *repentinamente* se le ha hecho descender la tensión. Esto, casi automáticamente, produce una relajación muscular, y la risa" (Tamariz, 1988: 49).

De hecho, Tamariz incluye en su libro un ejemplo de gag que funciona precisamente porque una caida repentina de la tensión; es la misma construcción de tantos chistes que desmitifican, en su conclusión, la gravedad de las premisas propuestas en el planteamiento.

En principio, podría pensarse que ilusionismo y humor son incompatibles. Y esto se desprende de las ideas de uno de los más consumados alquimistas de ambos. Tamariz es categórico: "Si hay descenso de tensión mental (aunque sea brusco) hay resolución y por tanto no hay magia" (Op. Cit.: 50). La risa, en definitiva, desilusiona: hace que disminuya nuestra atención y que contemplemos con escepticismo el discurso que ha desembocado en explosión cómica. Por eso cuenta con considerable utilidad pragmática en los enfrentamientos dialécticos, reduciendo al absurdo las afirmaciones del rival (y dicha reducción al absurdo no tiene por qué producirse en términos lógicos: basta con que sea psicológicamente persuasiva).

No obstante, Tamariz apunta cuatro posibilidades de combinación:

1) **Separación** entre ilusionismo y humor. Se inserta algún gag puntual durante el proceso de presentación, preferiblemente en las fases más tempranas (como, por ejemplo, el mismo planteamiento de las circunstancias dentro de las cuales se va a producir el efecto mágico), pero luego se vuelve a elevar la tensión, prescindiendo de nuevas distracciones, y en su punto álgido se produce el efecto.

2) **Simultaneidad** de ilusionismo y humor "... pero sacrificando, en este caso, el efecto mágico. Será entonces no magia cómica, sino comedia con elementos de magia..." (Tamariz, 1988: 50). Cuando se yuxtaponen humor e ilusión, prevalece siempre el humor. La caida de tensión que provoca el gag anula el clímax mágico: hay una resolución del conflicto, aunque no sea lógica.

3) **Moderar la intensidad del humor**. Según Tamariz, esta sería la opción más difícil, la más delicada para el artista, pues supondría una aproximación más sutil: "Tratar de utilizar un tipo de *comicidad o humor que no produzca la risa*, sino más bien la sonrisa. Que cree un ambiente divertido. Un humor de lo absurdo, un humor de situación, etc" (Tamariz, 1988: 50).

4) **Poner el humor al servicio de la magia**: "Es quizá la más inteligente mezcla de magia y humor que pueda darse. Se trata de utilizar un gag o una broma para desviar la atención del espectador de un lugar "peligroso" para el efecto mágico" (Tamariz, 1988: 51). Obsérvese que habla, fundamentalmente, de dar una cobertura a la mecánica del efecto, a las maniobras ocultas. Si se tienen en cuenta la curva dramática y el criterio de maximización del impacto emocional, deben ubicarse tanto el gag como el manipulación que éste pretende cubrir en un punto del desarrollo del efecto que no perjudique al crescendo de tensión.

En este último caso, el aspecto técnico se podría complementar (y así lo hace el propio Tamariz) con un enfoque más sustantivo, referido al contenido, al *mensaje* de los gags en relación con el efecto mágico y el relato que se está contando. Ya se ha señalado cómo hay fintas irónicas (los denominados "suckers") que reducen la tensión (y la atención del público) jugando humorísticamente con la naturaleza a menudo explícita de la peculiar relación que se establece entre el ilusionista y sus espectadores.

¿Cómo puede subsistir la fe en un entorno de escepticismo humorístico? Si el ejemplo de la prestidigitación es ilustrativo, salpimentando su discurso de referencias autoirónicas que, en tanto causan "daños" superficiales a las propias tesis, reducen las defensas del espectador (que ve sus críticas anticipadas, refutadas y parodiadas) y permiten salvar una suerte de núcleo último de creencia que de otro modo sería desmontado. El ilusionista hace las veces de aliado del espectador, cooperando aparentemente con sus exigencias, mostrando todos aquellos ángulos de la representación artística que éste quisiera ver; ofreciendo, en suma, una *simulación* de claridad, de visibilidad y transparencia, con objeto de camuflar las maniobras que constituyen la mecánica del juego.

El fin último del ilusionismo es el entretenimiento, y en sus representantes más notables, el deleite artístico. Pero, como es lógico, cabe valerse de técnicas similares con propósitos menos honestos. En la escenificación ilusionista, y como ya se ha dicho esa es una de sus características definitorias, se parte del carácter ficiticio de las impresiones que se van a producir, lo cual determina a su vez la naturaleza de las interacciones entre el mago y los espectadores, y también entre los propios espectadores. Con frecuencia, estos sienten la necesidad de hacer ver que, a pesar de las apariencias, no se creen lo que están experimentando, y por tanto hacen profesión pública de escepticismo.

El humor, cuando se emplea como estrategia al servicio de la ilusión, derriba parcialmente las defensas del espectador. La incógnita que plantea este ejemplo es: ¿hemos llegado quizá a un punto de escepticismo tal que sea necesario el humor para que podamos tomarnos algo en serio?

5. 4. 4. El humor y la plausibilidad de la fe y los milagros

Ocurre pues que el humor, que tan a menudo proviene de o desemboca en el escepticismo, funciona como recurso ilusionante. Se pondría así al servicio de una labor paradójica: la emoción de la magia, lo que Tamariz llama el "milagro laico", una modalidad de fe para los que no tienen fe. Esa contradicción ya la señalaba San Juan Bosco, el santo patrón de los ilusionistas españoles (cuya onomástica, el 31 de enero, celebran puntualmente las asociaciones de magos); se le atribuye la siguiente máxima: "Los ilusionistas llevan al diablo en las manos y a Dios en el corazón". Es decir, con las herramientas engañosas del adversario conduce a los feligreses a la Verdad revelada; la ficción de la magia evoca una realidad que la trasciende.

San Juan Bosco no es el único clérigo que se ha valido del ilusionismo para interesar y atraer a los fieles a la Iglesia; en España se encuentra el ejemplo del padre Wenceslao Ciuró, inspirador y maestro de varias generaciones de ilusionistas. Para unos y otros, la magia estaba al servicio de un fin superior. El padre Ciuró, prolífico divulgador de la disciplina, adornaba sus libros con lemas como "El ilusionismo moderno debe ser patrimonio exclusivo de los hombres cultos" (en la solapa de *Juegos de manos de sobremesa*, 1953). Lamentando el menosprecio de que era objeto el ilusionismo por parte de algunos sectores del público, escribía:

> "Estos olvidan que la Humanidad ha estado durante siglos bajo el yugo de hechiceros, adivinos, nigrománticos, sibilas y pitonisas, que han retardado la marcha del progreso del ingenio humano; olvidan que no han cesado aquellos charlatanes hasta que han sido descubiertos los secretos en que se apoyaban, y no saben seguramente que a la Magia Blanca se debe el haber barrido aquella plaga y el impedir que se produzca de nuevo, explotando la credulidad popular de todas las épocas" (también en *Juegos de manos de sobremesa*, pp. 171 – 172).

La prestidigitación había contribuido, a su juicio, a erradicar formas diversas de paganismo, supersticiones y ritos ajenos a la Verdad cristiana que evidentemente no era incompatible con el proyecto de progreso ilustrado. La fe verdadera no necesita de demostraciones milagrosas: poniendo de manifiesto la mecánica artificiosa de los prodigios esotéricos, el ilusionismo desenmascara el fraude de los competidores de la Iglesia, los curanderos, adivinos e iluminados que se arrogan una especial relación con lo sobrenatural.

En el último párrafo del prólogo a su tratado de *Mnemotecnia teatral* (1959), Ciuró señala que lo ofrece:

> "... a los aficionados al mentalismo de la memoria, con mi sincero anhelo – como siempre – de ayudar a los apóstoles de la buena causa, que se sirven de los encantos del ilusionismo para el bien"

Luego en definitiva, el engaño artístico manifiesto, lo opuesto al fraude y la superstición, desempeña una función benéfica, literalmente "apostólica", salvando además un núcleo de verdad trascendente del juego de las apariencias. Regresamos por vez enésima a la caverna de Platón: si el espectáculo de sombras del mito se hubiese concebido como entretenimiento de falsedad manifiesta, no habría engaño sino iluminación; en ese sentido, la exposición del mito por el propio Platón cumple dicho cometido: el conocimiento el carácter artificioso de la representación revela, por analogía, cuanto hay de cuestionable en lo que tenemos por real. Sólo la realidad trascendente (lo divino, en el caso del cristiano) es constante e inmutable.

La hipotética verdad de las ficciones se podrían encontrar, entonces, en su *mensaje de fondo*, en la moraleja que puede desprenderse de su reconstrucción figurada de la realidad. En el caso de la ficción del ilusionista, el primer y fundamental mensaje, para San Juan Bosco o el padre Ciuró, apunta a la naturaleza fraudulenta de los milagros terrenales ajenos a la Iglesia. Pero esto es así porque la representación mágica se inscribe y se interpreta en los términos de un marco de referencia superior.

Ahora bien, ¿con qué marco de referencia opera el hipotético espectador postmoderno y descreído? Teóricamente, con el que se deriva de esa supuesta ausencia de fe. Dicho esto, es preciso recordar que unos y otras autores no coinciden necesariamente en los particulares de la fe (o ausencia de ella) postmoderna. Tomemos por ejemplo a Maffesoli y Baudrillard, a quienes se dedican sendos capítulos más adelante. Para Baudrillard, la hipervisibilidad del mundo de los simulacros ha hecho virtualmente imposible el secreto en que se fundamenta la ilusión, lo cual queda patente en el ámbito del arte (Baudrillard, 2006): todo lo más, hay pornografía y sustitución de lo real por representaciones que superan en verosimilitud a su propio objeto. Maffesoli (2001), a su vez, señala que el regreso de lo trágico y de la concepción cíclica del tiempo han supuesto el reverdecer de las viejas creencias esotéricas de adivinación y precognición del futuro predestinado.

Ambos pueden coincidir, cada cual con su peculiar terminología, en apuntar una *pérdida de la ingenuidad* con respecto a simulaciones y creencias por igual. El supersticioso trágico de Maffesoli no es inocente, sino que viene, como si dijéramos, "de vuelta de" la razón: tiene que tenerla en cuenta en su propio discurso de autojustificación. O si queremos, en lugar de la razón, el proyecto ilustrado y la cosmovisión que implica. El crédulo postmoderno es un crédulo de "segunda generación" (dicho sea con todas las cautelas debidas en el símil), no espontáneo: debe explicar, a sí mismo y a aquellos ante quienes muestra sus devociones esotéricas, qué le conduce a optar por esa solución específica a sus inquietudes. ¿Por qué acude, por ejemplo, el ilustrado a un curandero?

El humor introduce esa observación autorreferente de segundo grado y matiza el escepticismo: lo pone de manifiesto en las observaciones irónicas (supongamos: “ya sé que todo esto es un timo, pero dicen que funciona”, por no hablar del clásico “pero haberlas, háylas”) que implican una suerte de “concesión” a sus requisitos. Indican que, en efecto, somos conscientes de lo dudoso de nuestras opciones y, por tanto, si no arrojan los resultados apetecidos, el fracaso, la “caida”, no será tan estrepitoso porque estábamos avisados de tal eventualidad. El famoso *one-liner* de Buñuel (“Soy ateo, gracias a Dios”) parodia este tipo de observación autoirónica.

Sin embargo, lo característico de la postmodernidad, lo que puede distinguir su cultura, es la aplicación del mismo modelo retórico a las soluciones *modernas*, racionales (lo cual se relaciona con la igualación de todas las formas de saber y el relativismo epistémico que han recusado con pasión autores como Gellner, 1994). Al margen de cuán acertados sean el informe seminal sobre el estado del conocimiento escrito por Lyotard (1987) y el resto de trabajos sobre sociología y filosofía de la ciencia producidos por los postmodernos (y, como detallan Sokal & Bricmont, 2002, hay buenos motivos para sospechar que no son particularmente rigurosos), la mera existencia de tales escritos demuestra que hay, como poco, un cierto sector del público culto que proyecta sobre los saberes científicos sus propias perplejidades y dudas.

No obstante, la duda absoluta y perenne sería disfuncional: a pesar del escepticismo, actuamos, sea recurriendo a soluciones modernas o pre-modernas (pasadas, como se ha dicho, por el filtro de la postmodernidad relativamente culta). El ilusionismo, especialmente cuando se vale del humor, proporciona un modelo a escala de dicho funcionamiento: expresa primero las dudas más prominentes (desmontando por anticipado las posibles explicaciones del efecto) y las ridiculiza con observaciones irónicas que implican la consciencia de ambas partes de la naturaleza peculiar de la relación social que está teniendo lugar. Y una vez cumplido este requisito, produce su pequeño milagro de fe descreída.

5. 5. Humor y conocimiento

El epígrafe anterior ha intentado presentar un modelo a escala de la función del humor en la construcción y reconstrucción cotidiana de la realidad social. Ahora se trata de pasar revista a las posibles relaciones del humor con el conocimiento en general.

Se hablará en un capítulo posterior de la teoría de Lipovetsky (1986) sobre la sociedad humorística, producto de un desarrollo histórico que muestra, en su formulación y concepto, un cierto componente comteano: arribamos al humor postmoderno después de transitar por dos estadios anteriores, el medieval y el ilustrado, relacionados a su vez con formas de conocimiento y estructuras sociales específicas. Para encajar la historia en el habitual tríptico, Lipovetsky amalgama en una misma etapa los estadios metafísico y positivo de Comte, y añade, como tercer y último escalón, la inevitable coda postmoderna, ateniéndose por tanto al gran relato del fin de los grandes relatos: partimos de la superstición y el misticismo para lanzarnos a los brazos de la razón y

abandonarla cuando “comprobamos” que no puede satisfacer nuestras expectativas. El humor de cada época es coherente con dichas circunstancias.

A menudo el humor parte de certidumbres para hacer mofa de quien carece de ellas. Pero también es frecuente que, desde el escepticismo casi metódico, se mofe de las certidumbres, que ponga en duda lo que damos por seguro. Si hemos de creer a Bergson (1911) o a Cazeneuve (1996) en aquello en que coinciden, el humor se ríe de la regularidad, de lo maquinal y predecible; es decir, de los aspectos más estáticos de la realidad social. Pero sobran ejemplos de lo contrario: el humor se ríe igualmente (o quizá más) de los desviados, de los extravagantes, de las propuestas novedosas, de todo lo que parece poder poner en peligro la estabilidad. El humor no es esenciamente progresista o subversivo ni esencialmente reaccionario o conservador; tampoco muestra una relación en un único sentido con el conocimiento y sus avances y retrocesos. Los científicos y filósofos han sido ridiculizados con encono cuando sus teorías o descubrimientos contradecían las nociones de sentido común. Y tales nociones, cuando han sido superadas por una aceptación colectiva de la nueva definición de la situación promovida por la ciencia, han sido objeto, del mismo modo, de las burlas del humor “ilustrado”, de la sátira moderna que pretende pulverizar las rémoras cognitivas del pasado.

Aun así, de una forma y otra el humor parece basarse en lo que *damos por supuesto*, es decir, no sólo por sabido sino además por común a un colectivo suficientemente amplio de receptores de la manifestación humorística en cuestión. Por esa razón el humor funciona a menudo como recurso dialéctico que otorga a la propia posición una suerte de “legitimidad” de segundo grado, pues en lugar de argumentar nuestra tesis nos podemos limitar a implicarla en una afirmación jocosa, dándola así por evidente para todos: quien discrepa de ella queda así expulsado del dominio del sentido común, de la cordura incluso (como escribiría Purdie, 1993).

Con el humor matizamos la realidad en tanto construcción social: definimos y localizamos en ella ámbitos significativos (característicamente, los campos de lo frívolo y lo serio, y su superposición relativa y cambiante) y apuntalamos o atacamos tal o cual aspecto encajado en su estructura. En definitiva, el humor aparece como un elemento más en la configuración de creencias, ideas y valoraciones, y a su vez es modulado y condicionado por estas.

5. 5. 1. El humor como método característico de aproximación a la realidad

Si acudimos de nuevo a la definición de Mihura, uno de los elementos fundamentales del humor sería la **distancia** que establece con respecto a su objeto. Teóricamente, el humorista se “separa” de la realidad, de su propio cuerpo incluso (en representación de su posición social), y contempla todos sus ángulos desde una cierta distancia, lo que le permite conocer aspectos que desde otro punto de vista pasarían desapercibidos.

Para tal concepción, el primer paso en la observación humorística es esa peculiar modalidad de *extrañamiento* con respecto a la realidad cotidiana. El

paralelismo con la perspectiva sociológica es evidente: alguien escribió que ésta supone aplicar al entorno social más inmediato la lente del antropólogo que estudia culturas exóticas. No debería extrañar, por tanto, que haya de hecho una tradición relativamente nutrida de humor "sociológico" basado en las observaciones costumbristas, creando a menudo profesores ficticios que investigan el absurdo cotidiano de nuestras interacciones sociales. Hay una infinidad de ejemplos: desde el "tío Matt el viajero" que aparecía en la serie de televisión infantil *Fraggle Rock* al *Profesor Cojonciano*, una creación de Óscar Nebreda que durante años ha sido una de las referencias más populares de la revista *El Jueves*, pasando por la última generación de monologuistas lanzados por programas como *El club de la comedia*. Este tipo de humor puede criticar o ensalzar su objeto; recuérdese que la segunda condición de Mihura, una vez establecida esa distancia reveladora, era la aceptación del estado de cosas aun siendo conscientes de que éste podría ser muy otro. El conocimiento del carácter convencional, de constructo social, de la realidad no implica de suyo el deseo o la necesidad de sustituir ese orden por otro, como bien saben tantos sociólogos. La advertencia de Mihura pretende identificar como único humor "genuino" el humor "blanco" y "benigno" que él practicaba. Estas discusiones sobre lo que *realmente* es el humor contraponen definiciones normativas del concepto: no pretenden establecer qué hace en efecto el humor, sino qué debería hacer. Irónicamente, señalan en sus prescripciones aquellos aspectos del humor que no se quieren reconocer como tales o que se desea superar. En el caso concreto de Mihura, él entendía que el humor se revolvía contra el tópico y el lugar común aunque, como apunta Acevedo (1966), unos tópicos y lugares comunes del siglo XIX o principios del XX, ya superados en los tiempos en que Mihura escribía. Pero incluso así, el humor no combate el prejuicio por definición sino que, ya se ha señalado antes, puede precisamente fundamentarse en éste.

Ese distanciamiento propio del humor antecede, en ocasiones, a un nuevo acercamiento emocional; es el caso del humor "amable", que aborda lo cómico como una **vía oblicua para apreciar su objeto**. Las observaciones sociologistas sobre la comunidad y sus costumbres dan paso a la ternura de la que con tanta frecuencia escribieron los practicantes del humorismo español de vanguardia en sus incursiones teóricas (véase, de nuevo, Acevedo, 1966). Es el mundo de *Qué bello es vivir* (Frank Capra, 1946), donde, excepción hecha del malvado plutócrata, cada miembro de la comunidad cumple su función de forma cómica al tiempo que entrañable y bienintencionada. Puesto que la elaboración del "discurso" humorístico implica la selección de determinados aspectos de la realidad en detrimento de otros, una de las posibilidades que ofrece es la dulcificación de la realidad. Llevado dicho principio a su extremo, incluso el III Reich puede tomar forma de comedia musical (como ocurría en una película de Mel Brooks que analizaremos en el penúltimo capítulo, *Los productores*, 1968 y 2005).

La antítesis de dicha aproximación es el **enfoque caricaturesco**, por el cual se acentúan y exageran todos los rasgos "negativos" del objeto. Del mismo modo que se caricaturizan las facciones de un individuo resaltando lo más prominente, hay multitud de recursos para caricaturizar situaciones, ideas o para el caso, sistemas filosóficos. Estableciendo paralelismos y analogías, se

deforma el objeto y se equipara con referentes más extremos que, teóricamente, iluminan aspectos significativos de su realidad. La serie de TV *Los Simpsons* es un buen ejemplo de este método: partiendo de dos referentes (por un lado, la realidad cotidiana del norteamericano medio, y por otro el modelo genérico de la *sitcom* familiar), relaciona la cultura popular con las instituciones sociales y la vivencia que de estas tienen los individuos. De tal forma, personajes que son ya, de suyo, caricaturas de un estereotipo, pueden verse caricaturizados por partida triple cuando se presentan a través del prisma de un género dado de relato. Por ejemplo, el director del colegio, figura de autoridad, es además excombatiente de Vietnam (con todo lo que ello implica, precisamente, a efectos de cultura popular: películas como *Acorralado*, 1982, o *El cazador*, 1978, han construido una imagen del excombatiente que impregna deliberadamente el retrato del director, aquejado de todo tipo de traumas y problemas psicológicos por resolver). Un campamento de verano se presenta como institución fascista con ribetes explícitamente dickensianos (los niños son forzados a trabajar cosiendo carteras); más adelante, los niños se rebelarán contra sus captores e impondrán un nuevo orden revolucionario con referencia expresa a *El señor de las moscas* de Golding.

Otra serie de televisión, *South Park*, llevará más allá la virulencia del trazo caricaturesco con intención satírica (Johnson-Woods, 2007): amén de abundar en caricaturas genuinas de personajes reales (en *Los Simpsons* se trata, en general, de apariciones especiales en las que los propios caricaturizados prestan su voz y salen relativamente bien parados, mientras que en *South Park* dichas apariciones raramente cuentan con el consentimiento o la aprobación de sus modelos), el carácter ficticio del propio relato se enfatiza constantemente. Esto se pone de manifiesto tanto en la voluntaria tosquedad de la animación y el grafismo de la serie como en la misma *caricatura* de las convenciones narrativas de la comedia televisiva: si, con objeto de facilitar una emisión flexible a las cadenas, se suele estructurar cada episodio del común de series de forma que la trama no produzca cambios significativos en los personajes y todo conflicto se resuelva satisfactoriamente en la conclusión, en todos los capítulos de *South Park* muere uno de los personajes principales, Kenny, sólo para volver a aparecer en el siguiente como si nada hubiera ocurrido. El modelo formal de la serie permite parodiar, por ejemplo, el credo de la Iglesia de la Cienciología en forma de narración delirante de ciencia ficción: basándose en aspectos concretos de la realidad parodiada (el hecho de que su creador, L. Ron Hubbard, fuese escritor de ciencia ficción antes que gurú, y el contenido mismo del relato mítico), los responsables de *South Park* la abordan desde un enfoque de cultura popular que da lugar a una forma particular de conocimiento. No es únicamente la revelación de aspectos de la Iglesia de la Cienciología que no son conocidos por la mayor parte del público (lo cual supone, es obvio, una labor de difusión del conocimiento: quien crea que la Cienciología se limita a una serie de técnicas de crecimiento personal, puede conocer gracias a *South Park* su peculiar mitología hasta entonces reservada únicamente a adeptos de nivel avanzado). Se revelan tales aspectos y se presentan, además, bajo una nueva luz, desde un punto de vista diferente al que habitualmente empleamos. Sea equiparando la versión del génesis de una cierta religión con un género cinematográfico que no se suele tomar demasiado en serio, o llevando al

extremo los planteamientos de tal o cual corriente ideológica (otro ejemplo tomado de la serie: padres escandalizados que expresan su descontento aplastándose, por medio de una catapulta, contra la fachada de un edificio), el humor de *South Park* examina *juguetonamente* (recordemos, una vez más, a Lilly, 1895) su objeto y lo procesa, deformándolo, hasta obtener una abstracción insólita y sorprendente del mismo. La caricatura puede ser injusta, errónea, facilona o incluso de mala calidad, pero en el peor de los casos induce a reconsiderar lo caricaturizado, a observarlo siquiera durante unos instantes bajo esa nueva luz humorística y a comparar el original con su reconstrucción cómica para valorar la fidelidad del retrato.

Probablemente radique en esto la particular aproximación a la realidad de lo humorístico cuando se decanta hacia lo caricaturesco. Si entendemos que devalúa por sistema su objeto, que lo expulsa del campo de lo respetable al de la frivolidad, una reacción posible, no necesariamente incompatible con el efecto cómico que en teoría se persigue, sería poner en cuestión la legitimidad de tal proceso. ¿Hay derecho a caricaturizar al objeto? ¿Es justa su caricatura? ¿Es fiel? ¿Cuáles son los límites de lo caricaturizable? ¿En qué términos está justificado que se plantee una caricatura? La crisis de las caricaturas de Mahoma o el secuestro de un número de la revista *El Jueves* son los casos recientes más destacados en los que ha quedado manifiesta la importancia de lo frívolo, o más bien de ese proceso de "frivolización" que supone el tratamiento humorístico de un objeto. En ambos episodios, una autoridad (religiosa y moral en un caso, judicial y política en otro) se ha movilizado para castigar, con medidas de seriedad indiscutible, los que se consideran como excesos del humor. Y en ambos episodios se ha puesto en marcha un debate en torno a los límites de la libertad de expresión, la convivencia de perspectivas morales y políticas contrapuestas en el seno de sociedades plurales y de la misma sociedad global (constantemente sacudida, se supone, si no por un choque, cuando menos por una fricción de civilizaciones).

Cuando el humor aborda un tabú exitosamente, esto es, cuando el humorista responsable no es castigado por su transgresión, la condición intocable del objeto se debilita. El de la monarquía española sigue siendo un buen ejemplo: a partir de los comics de Idígoras y Pachi en *El Jueves* (la serie *Pascual, mayordomo real*) y las imitaciones de Manel Fuentes en el programa de televisión *Crónicas marcianas*, comenzaron a proliferar las visiones humorísticas sobre la familia real. La propia revista *El Jueves* lanzó al mercado, en volumen de lujo, una antología titulada *Tocando los Borbones*. El reciente secuestro al que se aludía en el párrafo anterior puede entenderse como movimiento para reconstruir esa condición intocable que antaño caracterizaba a la institución. Sin embargo, el tabú ya no lo es tanto: por "excesiva" que pueda ser la portada que motiva el secuestro, el público se ha acostumbrado a contemplar la monarquía como objeto de tratamiento humorístico y hay margen para la discusión. Como señala la propia revista en su número 1.575, del 1 de agosto de 2007, consagrado al secuestro y sus consecuencias, con frecuencia las opiniones expresadas por columnistas y tertulianos coinciden en deplorar el "mal gusto" y la "chabacanería" del chiste en portada pero aun así defienden el derecho de los humoristas a publicarlo.

De una forma u otra, tanto la legitimidad del tratamiento humorístico como el objeto en sí pasan a ser objeto de examen y controversia. Se plantean puntos de vista que en otras circunstancias no saldrían a la superficie. Hay un efecto **desacralizador**, que no es necesariamente negativo para el objeto. Gahan Wilson, dibujante norteamericano especializado en humor negro, tituló una de sus antologías de chistes *Is nothing sacred?* ("¿Acaso no hay nada sagrado?"), llamando la atención sobre dicho aspecto de la perspectiva cómica: alerta así al posible lector del potencial ofensivo, por irrespetuoso, del contenido del libro. Sin embargo, es preciso insistir, semejante "desacralización" no tiene por qué repercutir negativamente en el objeto: la pérdida del carácter de tabú de la monarquía no se traduce, de suyo, en un aumento del fervor republicano (o antimonárquico). Cabe aventurar, de hecho, que en las circunstancias adecuadas puede contribuir a aumentar la popularidad de la institución y sus representantes.

Dicho todo lo anterior, ¿qué ocurre cuando el humor se apoya en el lugar común, cuando la caricatura es estereotipo fundado en el prejuicio? En numerosas ocasiones, el humor transmite la idea de que "no vale la pena" detenerse a examinar tal o cual aspecto de la realidad, pues se da por supuesto que todos lo conocemos de sobras y un debate en profundidad no va a arrojar ningún dato o conclusión de interés. Piénsese en la mofa de determinadas reivindicaciones políticas o sociales, con la que se pretende conseguir su desactivación por medio del ridículo. El humor, en tal caso, no estaría favoreciendo el debate, sino intentando impedirlo.

Por otra parte, esto puede provocar reacciones en sentido contrario y, así, generar nuevos tabúes. Es el caso de lo que se conoce como *political correctness*, en teoría una fórmula para evitar todo matiz ofensivo en el discurso público. Determinados temas que antes eran objeto de tratamiento humorístico, a menudo simplificador y despectivo, se erigen en nuevos tabúes respecto a los cuales hay que extremar la cautela. Por lo que al conocimiento de dichos temas se refiere, la definición de una única perspectiva correcta y respetuosa dificulta el examen objetivo y desapasionado: no se trata ya de conocer la realidad, sino de mantener fuera de su definición aquellos aspectos que se tienen por inapropiados.

Volviendo al ejemplo de la portada de la revista *El Jueves*, encontramos que una cierta proporción de las críticas que levantó no se referían al presunto delito de injurias a la Corona, sino al carácter denigrante para la mujer del dibujo que la ilustraba. En concreto, se consideraba ofensiva la postura concreta que se había elegido para representar el coito figurado de los Príncipes de Asturias. Al margen de que dicha posición pueda responder a una realidad (si no particularmente a la de los hábitos sexuales de la pareja representada), el problema se plantea en términos de corrección política. No para con las personas caricaturizadas sino para con el grueso de la población y, en concreto, el género femenino (abarcado bajo la rúbrica "la mujer").

Así, las protestas vienen a promover un tabú, un objeto intocable que, a juico de quienes las alzan, deben mantenerse exento de tratamiento humorístico. Esto conlleva diversas implicaciones:

1) En primer lugar, se entiende que el objeto (en este caso, el género femenino, “la mujer”, si bien aludido de forma tangencial en un producto humorístico orientado hacia otro objeto) es **acreedor de respeto** hasta convertir en ilegítimo un tratamiento frívolo, desacralizador. Expresándolo en lenguaje coloquial, es algo de lo que no está bien reírse.

2) Además, hay **un tratamiento correcto**, una forma admisible de enfocar el objeto que es la que se define como respetuosa y no ofensiva. Dicho enfoque pasa por la omisión de aspectos del mismo que pueden darse empíricamente (sean más o menos frecuentes, más o menos representativos) pero se consideran indeseables o inapropiados, desestabilizadores en relación al respeto que se le debe al objeto.

3) Y por último, hay una **instancia legítima** que demarca la línea que separa lo ofensivo de lo que no lo es. Esa instancia, por lo general, tiende a identificarse con quien alza las protestas contra el discurso ofensivo, que de alguna manera da por supuesta una representatividad o una autoridad moral para señalar las transgresiones de la norma no necesariamente explícita.

La pugna por la demarcación de fronteras en el “mapa cognitivo” de la frivolidad registra, como vemos, tensiones en uno y otro sentido. Al cabo, se trata de definir la situación de modo que se preserve aquello que se supone que debe tomarse en serio (y que, por tanto, ha de ser abordado en el discurso con las debidas cautelas).

Significativamente, el humor tropieza a menudo con los mismos obstáculos y tabúes que la sociología. Recordemos a Berger, vehemente apologeta del humor y de la importancia de lo humorístico en el estudio de la sociedad, acusado de haber escrito “tratados de ateísmo” por sus trabajos sobre sociología de la religión. La ironía del caso es que Berger es creyente, y ha demostrado con su propio ejemplo que el examen sociológico de las creencias no tiene por qué invalidarlas, del mismo modo que el humor a costa de tal o cual tabú (la misma religión, sin ir más lejos) no ha de tener, por definición, efectos destructivos para el objeto. Suele recordarse, en este particular, al Juan de Mairena machadiano cuando sentenciaba que sólo está viva la fe de un pueblo que blasfema. El juego lúdico en torno al tabú puede fortalecerlo (en la medida en que el propio discurso humorístico aluda a tal condición “intocable”, de forma explícita o implícita), y la crítica sarcástica de la periferia de un corpus ideológico a menudo ayuda a salvaguardar un núcleo último no negociable ni discutible.

Ni el humor ni la sociología son subversivos por definición (probablemente no sea necesario recurrir a Parsons para demostrar esto último). En teoría, ambos se caracterizan por una peculiar aproximación a la realidad, a menudo contraintuitiva, que busca establecer relaciones, comparativas o de otro tipo, que hasta entonces no se hayan observado.

Esto puede contribuir tanto al avance del conocimiento como, protestarán algunos, a la mistificación ideológica.

5. 5. 2. El humor, la duda y la certeza

Igualmente equívoca y polivalente es la relación del humor con el escepticismo y todo género de certidumbres. Las definiciones normativas contemporáneas suelen enfatizar el carácter esencialmente escéptico del humor, corrosivo instantáneo para dogmatismos de cualquier orientación. Se supone que la perspectiva humorística ahuyenta la posibilidad de autoengaño ideológico y, llevada la premisa a su extremo, de todas las modalidades de creencia; el humorista, acostumbrado por deformación profesional a contemplar el lado ridículo y absurdo de la realidad, no podría caer en trampas sofísticas y se mostraría constantemente incrédulo.

Bastaría con recurrir nuevamente a la analogía con la perspectiva sociológica para sospechar de semejante planteamiento: el análisis científico (y por tanto, idealmente, objetivo) de la realidad y en concreto de ideologías y creencias no implica, por necesidad, que el sociólogo deje de profesar esta o aquella fe, ni tampoco lo inmuniza contra el autoengaño.

El humor, con frecuencia, parte de certezas sin las cuales no tendría sentido su perspectiva. Por ejemplo, si nos podemos burlar del extravagante es porque tenemos una idea relativamente definida del comportamiento normal, una referencia sólida con respecto a la cual se desvía el objeto de nuestras mofas. Pero no ocurre así únicamente con lo que podríamos llamar humor “conservador” o “conformista” (es decir, aquel que defiende los valores y creencias del grupo y ataca la desviación); la sátira moderna y progresista (entiéndase ambos adjetivos con todas las cautelas oportunas) cuenta también con su propio marco de referencia. En este caso, sería la razón, o una idea concreta de la misma, y los nuevos conocimientos alumbrados por la ciencia. Así, para poder reírnos de tal o cual superstición pintoresca tenemos que poder demostrar que su utilidad pragmática es nula, que no sirve para alcanzar los fines que persigue explícitamente. De hecho, no basta con que lo podamos demostrar: si el humor ha de tener eco, es preciso que haya una proporción suficiente de “púbico” que comparta dichos conocimientos de referencia, las certezas en las que se apoya la burla. En caso contrario, quien oficia de bufón involuntario es el propio humorista, extravagante defensor de unos saberes esotéricos que no pueden competir con las soluciones tradicionales avaladas por la historia.

Lo cual nos conduce al escepticismo supuestamente “absoluto” del humor que arremete contra todo y contra todos, aquel que no respetaría certeza alguna y procedería a la manera de la ironía socrática sin ulteriores propósitos mayéuticos: la destrucción anárquica sin construcción subsiguiente, la duda cartesiana sin dioses que garanticen la fiabilidad de los razonamientos. Cuando evitamos hacer profesión de fe por cualquier proyecto de futuro o, siquiera, definición de la situación, evitamos igualmente incurrir en errores. No podemos equivocarnos, puesto que no llegamos a pronunciarnos a favor de nada.

Suponiendo, por ejemplo, que la sátira política tuviese el efecto que a veces se le quiere adjudicar, parece que la burla indiscriminada habría de conducir a la desmovilización de la ciudadanía. Sin embargo, incluso el humor más nihilista parte de unos supuestos mínimos: no se puede poner en evidencia cómica la distancia entre la realidad y el ideal al que teóricamente responde si no se cuenta de antemano con dicho ideal y un cierto consenso respecto a su deseabilidad. Pongamos el ideal democrático: los humoristas pueden cargar contra representantes políticos y partidos con el fatalismo melancólico de un Michels, pero la sátira sólo tendrá sentido si se cuenta con una visión implícita del funcionamiento democrático deseable. Podemos expresar, por medio de chistes, nuestra desilusión con respecto a quienes nos gobiernan o aspiran a hacerlo y afearles la conducta, aunque para ello debemos, en primer lugar, compartir con quienes nos escuchan, al menos en cierta medida, una idea si no de los particulares más específicos del comportamiento que deberían mostrar, de los principios generales por los que tendría que guiarse.

Se podrá objetar que el ejemplo anterior se refiere a valores. Recordemos que el relativismo (del que, a decir de autores como Gellner, 1994, el postmodernismo no es más que otra encarnación particularmente engolada) cuenta con una vertiente moral y otra epistemológica. Y en cuanto a esta última, también se pueden aventurar algunas hipótesis alrededor del humor nihilista.

Podemos examinar el caso del fallecido Ramón Tosas, *Ivá*, uno de los puntales de la revista *El Jueves* y figura notable del humor gráfico español (su grado de "institucionalización" queda patente en el premio que lleva su nombre). En su época de mayor popularidad fue responsable de dos series: *Historias de la puta mili* y *Makinavaja, el último choriso*. Ambas fueron adaptadas al teatro, el cine y la televisión, y en el caso de la primera, dio origen a una nueva cabecera, también editada por *El Jueves* y titulada *Puta mili*, que previsiblemente desapareció cuando el servicio militar dejó de ser obligatorio en España. Podría entenderse *Historias de la puta mili* como un ejemplo paradigmático de sátira ilustrada moderna, que llega a su fin cuando deja de producirse la situación que criticaba. La razón del cierre de la revista, como observa su director, Maikel, fue eminentemente pragmática: no se podía mantener una vez que el servicio militar dejó de "fabricar" lectores potenciales, pues en efecto la publicación se vendía sobre todo entre jóvenes que debían cumplirlo próximamente, lo estaban cumpliendo o acababan de hacerlo. Y en cuanto a la sátira en sí, especialmente en el caso de Ivá, se dirigía a todos los que pasaban por la institución criticada: no había buenos y malos, sino unos supuestos de pesimismo antropológico, una desconfianza sistemática hacia la naturaleza humana que, en circunstancias como las que propiciaba el servicio militar obligatorio, mostraba su cara más mezquina. A menudo, además, se comparaba desfavorablemente el ejército español con referentes de la cultura popular norteamericana; así, el *Born to kill* que se leía en el casco de uno de los personajes de *La chaqueta metálica* (Stanley Kubrick, 1987) se convierte en un castizo *Nasío pa matá*. El sargento Arensivia, figura recurrente en la serie, intenta emular con resultados irrisorios las grandes campañas militares de los

norteamericanos. De este modo, la serie plantearía dos razones fundamentales para erradicar la obligatoriedad del servicio militar: por un lado, propicia todo tipo de comportamientos reprobables, y por otro, no está a la altura de las exigencias de su propaganda, directa o indirecta. Es decir, no es bueno y ni siquiera sirve para lo que pretende servir.

Sin embargo, el "mensaje" no es tan directo ni tan inequívoco como podría parecer, tanto más si se pone la serie en el contexto de la obra de Ivá (pueden consultarse dos panorámicas muy completas: una publicada como homenaje poco después del accidente que acabó con la vida del autor, Tosas, 1993, y otra, mucho más extensa, diez años después: Tosas, 2003). Ya en cabeceras anteriores como *Papus* (tristemente recordada por ser objeto de un atentado por parte de la extrema derecha, que se saldó con la muerte del portero del edificio, víctima de una bomba) destacaba la orientación escéptica de Ivá con respecto a otros autores. Se pueden comparar los guiones que escribía para el dibujante Carlos Giménez con las historietas que éste dibujaba sobre guión propio; mientras Giménez se mostraba abiertamente partidario del comunismo (en alguno de sus comics aparece Fidel Castro como personaje positivo o se presenta bajo luz favorable el régimen chino), Ivá no proponía soluciones ni alternativas salvadoras a las situaciones que criticaba.

En *Makinavaja, el último choriso* se lleva a su última expresión ese escepticismo. El protagonista es un delincuente del barrio chino de Barcelona, y encabeza un elenco de estafadores, atracadores de banco, prostitutas y travestis. El enfoque del comic es el opuesto absoluto de lo que comúnmente se entiende por corrección política: por ejemplo, uno de los personajes habituales, marroquí, es conocido como *Moromielda* (detalle éste que se obvió en la versión televisiva de la obra de Ivá). En cuanto al propio Makinavaja, no se trata de un Robin Hood contemporáneo que delinque en pro de la justicia social: roba, mata y ocasionalmente viola. Uno de sus leif motivs más característicos es "Po fueno, po fale, po malegro", expresión elocuente de indiferencia con respecto a cualquier inquietud que se le pueda presentar.

Por supuesto, en la serie, publicada como se ha dicho en una revista semanal de humor de actualidad, aparecen también personajes relevantes de la España contemporánea; por ejemplo, el Rey o el Príncipe de Asturias, o el que fuera ministro de economía y hacienda del gobierno de Felipe González, Miguel Boyer. Cabe argumentar que, en general, el "mensaje" del comic en ese sentido tendería a restar importancia, en términos relativos, a los crímenes de los pequeños delincuentes una vez que se comparan con las grandes injusticias que se toleran o incluso aplauden a gran escala. Sin embargo, es interesante señalar que incluso en el caso de alguien como Miguel Boyer, ex ministro socialista y propietario de una mansión célebre por la cantidad de cuartos de baño de que disponía (y bautizada, precisamente por *El Jueves*, como "Villa Meona"), la óptica con que se le presenta no es totalmente negativa: el personaje aparece retratado como marido pusilánime, infeliz, y con una cierta dosis de ingenuidad.

¿Hay, pues, algún mensaje o moraleja en *Makinavaja*? ¿Hay buenos y malos, se apuntan acaso soluciones para una situación definida en términos

notablemente pesimistas? Tras una de sus escasas acciones "justicieras" (matar a un comisario de policía que había torturado a un sindicalista), Makinavaja sentencia: "En un mundo podrío y sin ética, a las personas sensibles sólo nos queda la estética". Aunque la grandilocuencia de la afirmación es rápidamente ridiculizada por los demás personajes, su sentido se mantiene en las explicaciones posteriores: el nivel de corrupción moral es tan elevado que la justicia carece de sentido, salvo en ocasiones puntuales, como desahogo y en cierto sentido, como arreglo cosmético. Sin embargo, el nihilismo del mensaje queda matizado por varias certezas y puntos de referencia hasta cierto punto sólidos; para empezar, se está afirmando algo: hay un diagnóstico de la situación, **la realidad es cognoscible**. Queda despachado así el relativismo gnoseológico.

Pero se puede afirmar algo más: el diagnóstico del panorama moral propuesto no se apoya únicamente en un conocimiento aceptablemente ajustado de la realidad, sino que precisa además de **referentes éticos** que den sentido a las valoraciones. Aunque se desespere de la capacidad de las gentes para obrar de forma correcta, se admite en última instancia un ideal de comportamiento correcto. Tal vez sea éste, como sentencia Makinavaja, "un mundo podrío y sin ética"; aun así, se acepta una concepción de lo correcto o, en el peor de los casos, una concepción de la incorrecto, de lo moralmente reprobable.

En la última página de una recopilación autoeditada de trabajos que habían aparecido en la revista *El Papus*, titulada *Humor rojo y gualda* (1981), Ivá escibe:

> "Díjoles el Señor:
> "Si peca tu hermano contra ti, corrígele, y si se arrepiente, perdónale, y si siete veces al día peca contra ti, y siete veces vuelve a ti diciéndote: me arrepiente, siete veces le perdonarás".
> Y contestaron los apóstoles:
> "Vale, tío, tú sigue con esas ideas. Pero si luego te crucifican, no digas que no temos avisao".
> (De los Evangelios según San Ivá)".

En esta coda de humor irreverente (y probablemente sacrílego) se resume la concepción nihilista del humor que tiene el historietista; de hecho no desaprueba la ética de inspiración cristiana, sino que la contrasta humorísticamente con la realidad. El diagnóstico que ofrece será más o menos acertado (en todo caso, en tanto humorístico, se entiende que sea hiperbólico, *caricaturesco*, pues es uno de los rasgos que se dan por supuestos en todo discurso perteneciente al género: en ello radica lo específico de su aproximación a la realidad), pero en cualquier caso propone sendas respuestas a las dos vertientes de relativismo: se puede conocer la realidad (aun dentro de unos límites) y existe un ideal ético común (aunque no se lleve a la práctica).

Parece lógico que el humor deba basarse en ideas, creencias, conocimientos y significados compartidos para conseguir su efecto. Es conocida la postura de Wayne C. Booth (1974), uno de los estudiosos más

destacados de la ironía literaria: ésta supone, esencialmente y a su juicio, la reconstrucción, por parte del lector, de un significado implícito a partir de una afirmación explícita; generalmente, aquel es opuesto a esta. En caso contrario, nos encontraríamos en el terreno de lo que Booth define como "ironía inestable e infinita"; es decir, aquella ironía que no admite una reconstrucción definitiva del significado real de la afirmación irónica, y cuyo efecto no se limita a aspectos concretos y localizados de la realidad sino que impregna todo el sistema de valores del receptor.

Pero aun en el caso de la ironía inestable, de la que Booth abomina, sólo puede comunicarse y ser percibida como tal a partir de unos signos identificables. Y si definimos el humor refiriéndolo a la distinción entre lo frívolo y lo serio, toda proposición humorística que no llegara a ser entendida se reduciría al lenguaje privado del emisor, comprensible sólo para sí mismo.

Naturalmente, se puede tomar como fundamento primero el sentido común, la premisa indiscutida y aparentemente indiscutible, y extraer de ella conclusiones "revolucionarias". No es en absoluto infrecuente que los humoristas se valgan de dicho sistema: ya sea para reducir al absurdo dicha premisa indiscutida y, así, ponerla en cuestión, bien con objeto de parodiar un determinado modelo discursivo, tal o cual forma de razonamiento (es decir, reduciendo al absurdo el mismo proceso por el que se arriba a unas conclusiones), o evidentemente, para despejar conclusiones que habitualmente no se derivan de una premisa que el humorista no desea poner en tela de juicio. La ilustración perfecta de este modelo puede encontrarse en sátiras clásicas como la *Modesta proposición* de Jonathan Swift (que, recuérdese, defendía la ingesta de carne de recién nacido como solución a la hambruna).

El humor puede, en resumen, contribuir al avance del conocimiento u oponerse a él, pero de un modo u otro ha de apoyarse en lo que pasa por conocimiento en cada momento sociohistórico.

5. 5. 3. El humor contra el conocimiento

¿De qué modo se concretaría la oposición de algunas formas de humor al avance del conocimiento? En primer lugar, y de forma muy evidente, apoyándose en los **prejuicios** que forman parte de las nociones de sentido común de cada cultura.

Tales prejuicios, como es sabido, atañen a muy diversos campos de conocimiento, y en todos ellos ha lugar para la formulación de proposiciones humorísticas. Ya hemos visto cómo la sátira puede hacer mofa, precisamente, de los investigadores "extravagantes" que cuestionan creencias tenidas por inamovibles.

Otro ejemplo lógico sería el del humor basado en los **estereotipos de rol**, reforzando semejante estereotipia y, por tanto, al margen de las pertinentes consideraciones morales (mucho puede decirse sobre la deshumanización y el desprecio a las idiosincrasias individuales que dicho proceso comporta), congelando la definición del objeto en unos parámetros de vigencia dudosa y

por tanto hurtando al examen sus características efectivas. Así, la insistencia humorística en el homosexual amanerado, de “pluma” hiperbólica, ha eclipsado durante mucho tiempo la diversidad del mundo homosexual; más allá del carácter despectivo o ridiculizante de la caricatura, ésta difunde una percepción conreta de su objeto que sólo se corresponde, en todo caso, con una porción de su realidad.

Otro tanto ocurre con el humor machista, o con el racista: presentan un retrato de su objeto que prescinde de matices y potencia el estereotipo, que a menudo muestra escasa correspondencia con la realidad del colectivo estereotipado (que, de hecho, no tiene por qué percibirse a sí mismo como tal colectivo: ahí se encuentra el primer factor de estereotipia). En tales casos, el humor puede funcionar como obstáculo para el conocimiento de lo existente.

Irónicamente, también cabe obstaculizar el conocimiento en sentido contrario. Cuando se desautoriza, se coarta o se prohíbe determinada forma de humor por considerarla inapropiada (atendiendo a criterios de corrección política, a su carácter ofensivo, etc), se desautoriza, se coarta o se prohibe un enfoque específico, un ángulo de observación y análisis de la realidad. Volviendo al ejemplo del estereotipo homosexual, supongamos que se prohibiera la representación cómica del amanerado. Es un hecho que hay homosexuales amanerados; esto no es de suyo negativo o reprobable salvo a ojos de quien así lo entiende. Sucede algo parecido con las que se tienen por “representaciones negativas” de colectivos de todo tipo: profesionales, étnicos, ideológicos... ¿Hemos de negarnos a considerar la posibilidad de que existan, pongamos por ejemplo, médicos negligentes para evitar ofender a la profesión médica en su conjunto?

En tan delicado punto de equilibrio se encuentra el humor, continuamente redibujando la frontera entre lo frívolo y lo serio y, de tal forma, influyendo en mayor o menor medida en nuestra percepción de la realidad. Puede estimular el análisis crítico de la realidad expulsando al terreno de lo frívolo un aspecto de la misma estancado hasta ese instante en el dogmatismo o la aceptación incondicional. Y, del mismo modo, puede obstaculizarlo al mantener desterrados de forma perenne otros aspectos que por esa misma razón no llegan a considerarse dignos de un estudio serio y concienzudo.

Es el caso del mismo humor como objeto de análisis: ¿hasta qué punto vale la pena (quizá se pregunte el hipotético lector que haya alcanzado despierto esta página) estudiar de forma seria lo frívolo, o más concretamente el proceso dinámico en el que se establece la distinción entre lo frívolo y lo serio? Al desviar la atención de sí mismo por su consustancial frivolidad y aparente irrelevancia, el humor puede servir como vehículo para escamotear ideas y proposiciones a un examen minucioso.

Por esto mismo, el humor es un ámbito discursivo muy propenso al abuso de **falacias** (recurriendo a la definición de manual: argumentos lógicamente incorrectos pero psicológicamente persuasivos). Puesto que no se exige a un divertimento frívolo una construcción lógica irreprochable, éste puede permitirse lanzar todo tipo de argumentos *ad hominem* (¿qué otra cosa

es una caricatura? ¿En qué medida matiza el valor de esta o aquella idea el tamaño de las orejas de quien la defiende?) y persuadir a quienes por un motivo u otro no se detienen a examinar la consistencia de las razones expuestas. Es más, la réplica "seria" al ataque "frívolo" corre el riesgo de parecer desproporcionada, excesiva, alimentando así la burla que se pretende desautorizar.

En cuanto tolera, por su propia naturaleza, una degradación del nivel de la argumentación, una laxitud de sus reglas, y antepone el efecto psicológico (humorístico) a la solidez lógica, el humor puede (es decir, cabe tal posibilidad) aparecer como obstáculo, de entidad variable, al avance del conocimiento.

5. 5. 4. El humor a favor del conocimiento

¿Y cuándo favorece el humor el avance del conocimiento? Ya hemos visto que, como mínimo, debilitando tabúes, **desacralizando** creencias y prejuicios que hasta entonces se habían visto libres de crítica o siquiera análisis con pretensiones de objetividad. Tal sería, idealmente, la labor de la sátira moderna en su ataque a las creencias tradicionales que había de desautorizar la ciencia.

Naturalmente, la relación del humor con el avance del conocimiento no tiene por qué limitarse a una hipotética labor de vanguardia, de avanzadilla en el ataque a posiciones e ideas que, tras un primer envite humorístico, se debilitan y sólo entonces admiten el examen desde perspectivas más rigurosas. El humor desempeña a menudo un trabajo de **divulgación**, de popularización de nuevas creencias y conocimientos. Es más, teniendo en cuenta que con frecuencia el humor se apoya sobre nociones de sentido común, diríase una herramienta idónea para difundir nuevas ideas enlazándolas con otras ya establecidas. Una vez más, vienen al caso las sátiras populares televisivas contemporáneas: *Los Simpsons* y *South Park* se centran en personajes definidos como quintaesenciamente norteamericanos y, por ello, próximos a su espectador más inmediato. Si bien dichos personajes son objeto constante de mofa y sirven como instrumento para una incesante crítica de costumbres, hay un fondo de valores morales manifiestos y compartidos con los que se identifican tanto los personajes como el discurso de las series y, evidentemente, el quimérico espectador promedio. Piénsese, por ejemplo, en la vindicación de la unidad familiar con que suelen concluir los episodios de *Los Simpsons*, tras haber satirizado a conciencia a lo largo del mismo los rasgos distintivos de la familia nuclear norteamericana.

Me permito reiterar un ejemplo muy claro de divulgación humorística: el episodio de *South Park* dedicado a la Iglesia de la Cienciología, en el que se dramatiza en clave de ciencia ficción de serie B el mito del origen defendido por dicha confesión. Dicho mito sólo se da a conocer a los *iniciados* que ya han cumplido con una serie de ritos de paso (los cuales implican, es preciso decirlo, considerables desembolsos económicos). Al exponerlo a consideración pública, los responsables de la serie están divulgando conocimientos; concretamente, el *contenido de las creencias* de una confesión religiosa relativamente popular por contar entre sus fieles con algunos personajes muy conocidos del mundo del

espectáculo. Así, una serie de ideas que antes se encontraban ajenas al debate (pues sólo eran reveladas a quienes tenían una mayor disposición a suscribirla, tras haber hecho una inversión emocional y económica importante en la congregación que las postula) pueden ser discutidas por cualquier espectador de *South Park*.

En cuanto al **escepticismo** que a menudo se supone consustancial al humor (y que forma parte de lo que podríamos llamar "ideología humorística"), colabora también en el avance del conocimiento en la medida en que supone una evaluación crítica más o menos constante de cada nueva proposición. Teóricamente, la sátira postmoderna de la sátira moderna (es decir, el escepticismo aplicado al escepticismo ilustrado) contribuiría a refinar los conocimientos adquiridos evitando nuevos dogmatismos, operando en cierto sentido como control metodológico.

Y si en disciplinas como la sociología (que, ya lo vimos, algún paralelismo muestra con lo humorístico) a menudo se avanza poniendo a prueba hipótesis contraintuitivas, llevando la contraria a las nociones de sentido común, ensayando comparaciones y poniendo en relación elementos que se consideraban independientes, las vertientes más disparatadas del humor pueden sugerir teorías y planteamientos novedosos. No hay mejor ejemplo que el de una de las grandes figuras del absurdo, Lewis Carroll (1996), lógico y matemático amén de escritor por genuina afición (léase Cohen, 1989, 1998, para un examen biográfico detallado de la interrelación de tales ocupaciones). Basta recordar los análisis que ha suscitado, desde la filosofía del lenguaje, el diálogo de Humpty-Dumpty en uno de los libros de Alicia (Gardner, 1965). Significativamente, se recuerda mucho más a Carroll por las paradojas que planteó su imaginación indócil en una serie de fantasías infantiles (de hecho, mucho más leídas en la actualidad por adultos que por niños) que por su modesta contribución "formal" a las matemáticas y la lógica.

La **inventiva humorística**, en su búsqueda de lo sorprendente, lo inesperado, incluso lo chocante, en su huída del sentido común (tal podría ser una definición válida del humor absurdo), puede iluminar aspectos de la realidad hasta entonces poco observados.

Y en su relativa **desinhibición**, expresar de forma particularmente visible y llamativa ideas, creencias, valores y actitudes que de otro modo quizá pasarían desapercibidas. En el punto anterior se hablaba de humor y estereotipia, de cómo aquel puede reforzar ésta. Pero, por ejemplo, ¿qué nos diría de una sociedad la popularidad de cierto tipo de chistes racistas? Quizá nada concluyente, pero en todo caso proporcionaría datos adicionales para el estudio de una cultura; de hecho, esto es deliberado con frecuencia creciente. Es el propósito de películas como *Borat* (Larry Charles, 2006), que ensaya un análisis de la sociedad norteamericana en dos pasos: en primer lugar, durante la filmación de la película, registrando las reacciones de las gentes al estereotipo que hace pasar por real, y en segundo lugar durante su distribución, en la reacción del público ante la obra. Es difícil alcanzar niveles más alambicados de autorreferencia.

5. 5. 5. Humor y sentido común

A propósito del carácter esencialmente social, incluso gregario, de la risa, escribía Bergson lo siguiente:

> "On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que la rire ait besoin d'un écho (...). Notre rire est toujours le rire d'un groupe" (1911: 6).

Esa necesidad de eco que señala el pensador francés implica una búsqueda de la **aprobación colectiva**. La risa solitaria es la del loco, el alienado que se desgajó de la normalidad y responde a los estímulos de forma absurda, ilógica, incoherente. No respeta la delimitación de tiempos y espacios para lo frívolo, carece precisamente de sentido común: sus razones son privadas, individuales, virtualmente incomunicables. El humor que despierta el loco (cuando la compasión o el criterio de corrección política pasan a segundo plano) es aquel con que los normales se distinguen del anormal: nos reímos porque nosotros no somos así, porque todos sabemos (compartimos tal idea) que sus acciones son improcedentes.

La risa extemporánea es objeto de reprobación porque expresa con elocuencia una definición de la situación que choca frontalmente con la del resto de los presentes. Volvamos al ejemplo clásico, que ya se propuso antes: el velatorio en el que una carcajada inoportuna se interpreta como *falta de respeto* al difunto y sus allegados. La insolencia implica además un riesgo mayor, pues puede producir un efecto de **contagio**, encontrando el eco que, dice Bergson, va buscando toda risa. Si dicho efecto se produce la amenaza a la definición de la situación se acentúa. Aunque a la larga, y en términos generales, no se pondrá en cuestión la definición misma de velatorio, como concepto abstracto, ni cambiarán las expectativas de conducta asociadas al mismo, se puede tergiversar en cierta medida el sentido del ritual en ciertos casos particulares. En condiciones normales se trata de expresar respeto y duelo; la risa, por el contrario, tiende a expresar frivolidad y placer. Si bien nadie interpretaría una risa inoportuna en un velatorio como muestra de júbilo incontenible, aquella plantea dudas sobre la sinceridad del pésame del risueño. Cabe pensar que la defunción le es más indiferente de lo que quisiera hacer creer. Por eso es ofensiva su risa.

A menudo, sin embargo, el humor no busca un consenso absoluto. De hecho, se acentúa cuando hay **actores discordantes**; a menudo, las risas se producen a costa de ellos. Las parejas de cómicos tienden a sacar partido de tal fenómeno: siempre hay un *straight man*, un componente "serio" que representa la sensatez frente al absurdo humorístico. Es el modelo, sin ir más lejos, de las que podríamos llamar "parejas de uno": el ventrílocuo y su muñeco. Valga el ejemplo conspicuo de los españoles José Luis Moreno o Mari Carmen: la rutina cómica se basa en el contraste entre la desinhibición de los muñecos (también en un sentido sexual, cual es el caso del cuervo Rockefeller, siempre presto a lanzar piropos a las *vedettes* de Moreno) y las constantes reprimendas del ventrílocuo.

Es una estructura similar a las de las interacciones de Groucho, Chico y Harpo con cualquiera de los "villanos" de sus películas. Piénsese también en Stan Laurel y Oliver Hardy. O para el caso, en los hermanos Calatrava.

La representación de ambos elementos, el disparate y la sensatez, permite contextualizar adecuadamente la comedia. La función cómica es un modelo ficticio del lugar que ocupa el humor en nuestra sociedad: incluso aunque triunfe y prevalezca sobre el representante del orden, la mera presencia del antagonista lo define por oposición, en un marco de simulación explícita que nos permite recrearnos, de forma consciente, en transgresiones que de otra forma serían intolerables (no hay más que pensar en el repertorio de barbaridades de la tragedia griega). Cuando los subordinados se ríen de su jefe, o de cualquier otra figura de autoridad, procuran hacerlo a escondidas. Y si uno de tales subordinados consigue ocupar, con el tiempo, el lugar del jefe, da por supuesto que no tendrá que ser testigo de risas a su costa. En un supuesto semejante, todos aceptan el orden social; el descontento no se deriva de la existencia de una jeraraquía, sino, en todo caso, del lugar que ocupa cada quien en ella. El humor "anarquista" (así se ha calificado con frecuencia al de los hermanos Marx) expresa tal descontento, moderado finalmente por la aceptación explícita o tácita del orden episódicamente cuestionado. Así, Stan Laurel siente remordimientos tras sus escaramuzas con Oliver Hardy (desencadenadas casi siempre por torpezas y agresiones involuntarias) y ambos continúan su accidentada convivencia a pesar de los pesares. Los hermanos Marx, tras revolucionar la institución correspondiente (el teatro de ópera, el sanatorio mental, etc) y desenmascarar a los impostores que pretenden pasar por representantes del orden, ponen las riendas en manos de la joven pareja de enamorados, comprometida genuinamente con el sentido común y capaz de entender el fondo bienintencionado de sus bromas (la excepción más saliente a este modelo es *Sopa de ganso*, 1933, donde no hay enamorados y el mismo Zeppo, *straight man* habitual de los hermanos, termina lanzando huevos a Margaret Dumont mientras ésta canta el himno nacional de Freedonia).

Se espera, entonces, la seriedad del objeto de mofa; a ser posible, su indignación o su pesar. Tal respuesta significa, de hecho, que el orden de cosas se mantiene vigente. Si el objeto de mofa es un extravagante al que el grupo quiere reconducir por medio del ridículo, su indiferencia o su risa implicarían una negativa a conformarse. Por el contrario, se muestra desagrado, ya sea iracundo o lastimero, confirma el efecto de la burla y justifica la postura del grupo, siempre que tal respuesta no sea excesiva y se responsabilice de ella al propio colectivo. En casos similares, ni siquiera es necesario que quien ha sido objeto de burla modifique su comportamiento de acuerdo con las expectativas del grupo: en cuanto es catalogado como extravagante, como desviado de conducta risible, deja de suponer una amenaza para las normas. Se convierte, pues, en la proverbial excepción que confirma la regla: pasa a cumplir la función de justificarlas ejerciendo de ejemplo irrisorio de transgresión.

Por el contrario, si el objeto de mofa es una figura de autoridad, su indignación confirma también, de forma aún más evidente, la vigencia del orden

social. Particularmente, lo confirma el hecho de que la demos por supuesta, asumiendo que ha de producirse y que está justificada. No ha sido así, por reincidir en un ejemplo que seguirá viniendo al caso en puntos posteriores, en la controversia generada por la portada de la revista *El Jueves* y el secuestro del número correspondiente por orden judicial. La polémica se refiere, precisamente, a la justificación de las medidas tomadas contra la revista: ¿está justificada la indignación de la Casa Real, a la que el público considera impulsora de las acciones judiciales? ¿Es quizá una reacción excesiva? ¿Tienen los Príncipes derecho a indignarse?

De hecho la portada, como ocurre a menudo en la ficción humorística, ya había incorporado su propio *straight man*, en este caso *straight woman*: la princesa Letizia. Se ajusta a uno de los modelos más comunes del humor gráfico: un personaje hace una afirmación chocante y otro reacciona. El orden de lectura de abajo arriba hace que lo último que se vea, tras el titular ("¡Se nota que vienen elecciones, ZP! 2.500 euros por niño") y la frase del príncipe (en dos bocadillos; el primero: "¿Te das cuenta? Si te quedas preñada... " y el segundo: "... ¡esto va a ser lo más parecido a trabajar que he hecho en mi vida!") es la mueca de pasmo de la princesa, con los ojos (aunque para ser exactos, sólo se ve uno) muy abiertos. Contrasta vivamente con la expresión del príncipe, sonriente y diríase que ilusionado. Uno representa la sinceridad descarnada del bufón. El otro, el orden y las convenciones sociales violentadas por la incontinencia verbal de aquel.

A menudo, como decíamos, el *straight man* aporta la mirada sensata, civilizada: el sentido común, esa cualidad que, como ironizaba Locke, está tan ecuánimemente repartida entre todos los humanos pues nadie se considera desprovisto de ella. Ahora bien, el toma y daca entre bufón y *straight man* establece una pugna por adjudicarse la representación del sentido común. Siempre ateniéndonos a los términos de la portada de la discordia: ¿quién es más sensato, el príncipe al hablar con tal desparpajo de lo ocioso de su existencia, o la princesa al sorprenderse por ello?

Los papeles no tienen por qué permanecer fijos. Piénsese en la interacción entre don Quijote y Sancho. En principio, parece que el bufón es don Quijote, demente, con el seso trastornado, y el *straight man* sería Sancho, portavoz de la realidad inapelable contra la que su amo no cesa de estrellarse. Por otra parte, don Quijote defiende unos ideales que supuestamente siguen vigentes, un compromiso ético y espiritual frente al materialismo interesado de Sancho (que, es más que sabido, emprende la aventura movido por la promesa de una ínsula) y su expresión de cómica elocuencia. Se alternan, pues, en los papeles de bufón y *straight man*. No vale la pena entretenernos en hipótesis sobre el significado del diálogo que se desarrolla entre ambos personajes a lo largo de la novela: bastante se ha escrito ya sobre el tema. Contentémonos con aventurar un fondo para la discusión: una de las muchas razones de su desacuerdo se refiere a qué debe hacerse con la propia existencia, cómo debe uno conducirse en la vida.

Los diálogos humorísticos reflejan a menudo paradojas y contradicciones, aquellos dilemas con respecto a los cuales no terminamos de

decidirnos. En numerosas ocasiones, el chiste se decanta perceptiblemente por una opción concreta, pretendiendo resolver la contradicción. En otras, la señala sin proponer soluciones.

Hay otras formas de catalogar a cómicos y bufones en relación a su inteligencia. El humorista Eric Idle, uno de los responsables del celebrado programa de la televisión inglesa *Monty Python's Flying Circus*, escribió recientemente una novela (Idle, 1999) protagonizada por un androide incapaz de entender la ironía pero empeñado en escribir una tesis sobre el humor (una pulla bastante poco sutil a las indagaciones teóricas desde la academia). En ella establecía su propia clasificación de humoristas, basada en la dicotomía entre el payaso "de cara blanca" y el de "nariz roja". Éste sería el payaso "tonto", el bufón puro y duro, criatura ante todo sensual, movida por apetitos terrenales (incluye en tal nómina a Oliver Hardy, Eddie Murphy, Jerry Lewis, Harpo Marx y Benny Hill entre muchos otros). Aquel, por su parte, se valdría de un humor cerebral, inteligente, deliberado (cita aquí a humoristas como Woody Allen, Lenny Bruce, Stephen Fry, Gene Wilder, Groucho Marx y Jerry Seinfeld).

Como toda construcción teórica, es una simplificación que elimina matices: la lista de ejemplos de uno y otro modelo es discutible. Aun así, los dos "tipos ideales" representan los polos entre los que se modulan los registros disponibles para el humorista. Si se trata de hacer sátira, puede caricaturizar a su objeto como payaso de nariz roja, simple y pedestre (tal sería el retrato del príncipe de Asturias en la portada de *El Jueves*), o bien como calculador y maquiavélico payaso de cara blanca (un papel que Groucho Marx solía interpretar con entusiasmo: el liante entrañable; ya en su primera película, *Los cuatro cocos*, 1929, se presentaba con un discurso en el que convencía a los empleados de su hotel de la conveniencia de no cobrar sueldo para evitar los males que siempre conlleva el vil metal). Y por supuesto, también puede convertirlo en *straight man* contra el que descargar las andanadas humorísticas.

De una forma u otra, el humor propone una definición de la situación, adjudica la representación del sentido común a unos personajes y se la retira a otros (desde el loco hasta el formalista que se atiene a las normas incluso cuando estas resultan poco prácticas y contraproducentes para sus objetivos manifiestos). Así reafirma el propio sentido común y a la comunidad que lo comparte.

5. 6. Humor y política: humor puro y humor práctico

5. 6. 1. La disputa por La Codorniz*: Miguel Mihura y Álvaro de Laiglesia*

Hemos visto que el género de humor, frecuentemente caracterizado por el efecto que produce, por la reacción que provoca en su receptor, es susceptible de uso en discursos de todo tipo y de todo género. Y, en cuanto el humor produce un efecto, es susceptible de concepción instrumental. En otras palabras, el humor puede ser una herramienta. Escribe Purdie (1993: 168):

> "Ya nos riamos de los que son socialmente más poderosos que nosotros o de los que dominamos, ya en juegos de palabras y conceptos, con los chistes estamos al tiempo rompiendo normas y afirmando que la cordura está en nosotros".

Ahora bien, establecida esa potencialidad instrumental, queda por determinar si debe o no hacerse uso de ella. A este respecto es ilustrativa la polémica mantenida entre Miguel Mihura y Álvaro De Laiglesia a propósito de la dirección que estaba tomando la revista *La Codorniz*, fundada por Mihura, bajo la dirección de De Laiglesia. Es interesante señalar, para evitar confusiones, que ambos autores se situaban políticamente a la derecha y por tanto no es éste un desacuerdo ideológico "convencional": más activamente De Laiglesia (que luchó con la División Azul) que Mihura, quien aunque llegó a dirigir una revista de humor para los soldados del bando franquista, *La ametralladora*, nunca sintió, como muestra la reciente biografía escrita por Moreiro (2004), excesivas pasiones políticas más allá del deseo bastante elocuente de que unos y otros le dejasen tranquilo (aun así, desoyendo los deseos del escritor de ser visto al margen de controversias políticas y adscripciones ideológicas, deben señalarse tanto su visión satírica de los exiliados españoles, de una incoherencia política grotesca y admitida, en la célebre comedia *Ninette y un señor de Murcia*, como el libro que escribió a medias con Antonio de Lara, Tono, parodiando la Unión Soviética, *María de la Hoz*).

Respecto a la etapa de Mihura al frente de la cabecera, un colaborador posterior, Evaristo Acevedo, escribiría la siguiente valoración:

> "Mihura y sus colaboradores ofrecen a través de *La Codorniz*, durante los años 1941 a 1944, sin la más mínima competencia, una fórmula de humor que a ellos les era particularmente grata y que daba la circunstancia de que en aquellos momentos era el único que podía realizarse" (Acevedo, 1966: 250).

A juicio de Acevedo, la primera *Codorniz* tiene un indudable valor histórico pero es un producto coyuntural que no desarrolla de forma óptima el potencial expresivo e intelectual del humor. Este autor será una de las firmas estelares durante la etapa de Álvaro Delaiglesia: lógicamente, defiende una concepción del humor más cercana a la de éste que a la de Mihura. Acevedo entiende que la comicidad no debe ser un fin en sí mismo, que el humor debe aspirar a más. Así lo argumenta:

> "La risa no es pecado. Reír y pensar no son términos incompatibles: al contrario. Si la risa tiene su origen en la sorpresa que se produce en la mente del lector, cuanto mayor bagaje cultural e inteligencia posea el humorista, más risa producirán sus conceptos, sus paradojas, sus tesis. Pedir al humorista que sólo busque sonrisas, resulta lo mismo que pedirle a un campeón de salto con pértiga que se limite a saltar tres metros, cuando normalmente puede saltar con toda limpieza cinco metros de altura. No convirtamos en enano al humorista que pueda ser un gigante" (Acevedo, 1966: 75).

Era inevitable que ambas concepciones del humor chocasen, y que el fundador se sintiera descontento con la dirección tomada por el discípulo. El encontronazo comienza con una misiva de Mihura (en Prieto & Moreiro, 1998), publicada en la propia revista:

> "He recibido una carta suya pidiéndome un artículo para el extraordinario de *La Codorniz* y le aseguro que estoy verdaderamente sorprendido de que el artículo me lo pida a mí en lugar de pedírselo a mi tía.
> Usted se preguntará que qué demonios tiene que ver mi tía con este asunto del artículo de *La Codorniz*, y entonces yo le tendré que decir que mi tía es una señora vieja, pesadísima, agria, pedante y de mal humor, y que por lo tanto, le podría hacer ese artículo que me pide mucho mejor que yo.
> Porque yo le confieso que desde que *La Codorniz*, en lugar de hablar de flores, de pájaros, de caballos blancos y de vacas rubias, habla del precio del pimentón y del precio de las patatas, y de si hay queso o de si no hay queso, a mí, que no me gustan nada las patatas, ni el queso, ni mucho menos el pimentón – que, además, no sé siquiera lo que es -, no se me ocurre nada que escribir para ese semanario. Algunas veces he pensado enviarle a usted un artículo hablando de los tomates, que sí que me gustan; pero como no sé exactamente el precio a que está el kilo, que es, por lo visto, lo que a usted y a sus lectores les interesa, no me he decidido a escribir ni una sola línea sobre el tomate (...).
> No dudo de que, a lo mejor, y con este cambio, se vende más *La Codorniz*. La sección de 'quejas del vecindario' que se publica en los periódicos diarios, y la de los crímenes pasionales, también tienen mucho éxito. A la gente le encanta enterarse de que un señor le ha sacado los hígados a su esposa y de que otro señor se queja de que frente a su casa hay un solar que apesta. Porque el chisme, la crítica, la murmuración y lo putrefacto le encanta a la gente. Pero por eso mismo hay que evitarlo, y para eso había nacido *La Codorniz*.
> Piense usted, señor director, que con estas críticas de la vida usted no va a arreglar el mundo, ni mucho menos va a arreglar los tranvías desvencijados. Y sólo va a conseguir fomentar el mal humor de las gentes, la murmuración y la acritud. Y nosotros, los humoristas, no hemos nacido para eso".

A todo lo cual responde De Laiglesia (también en Prieto & Moreiro, 1998):

> "Supongo que a estas horas su tía estará disgustadísima por su reciente carta dirigida a mí, en la que usted se dedicaba exclusivamente a hablarme mal de ella (...).
> Yo, señor Mihura, que soy un poco menos despiadado que usted, llevo varios meses buscando gentes gruñonas como su tía para devolverles su optimismo perdido. Mi tratamiento lo realizo a través de mi 'Crítica de la Vida', y consiste en destruir las pequeñas causas que producen el mal humor. Si, por ejemplo, su tía gruñe porque sube el alpiste, yo procuro que el alpiste baje(...).

> Si hay tanto ceño fruncido en el mundo, es porque nadie ha sido lo bastante terco para combatir las eternas y a veces ridículas causas de estos fruncimientos (...).
> Personalmente, no comparto ni mucho menos su asquerosita pretensión de que todos vivamos en un mundo fantástico, plagado de ranas, gitanos y hormigas. Si a usted no le gustan las patatas, ni el queso, ni el pimentón, a mí, en cambio, me repugnan las ranas, los gitanos, y no digamos las hormigas.
> Soy menos cerebral que usted, y en lugar de pensar en la luna, que ya está tan vista, cojo mi estilográfica como una lanza y lucho por un mundo real más limpio, más bueno y más confortable(...).
> Pero mi Jauja no se consigue haciendo chistes ni trepando a las nubes. Usted con sus pájaros, sus vacas rubias y todas esas cosas tan chistosas que menciona en su carta, ni desterró los tópicos, ni pudo hacer olvidar a la gente la dureza del mundo actual (...).
> ¿Cree usted que con estas críticas no voy a conseguir nada? Yo le aseguro que algo ya he conseguido. No mucho, lo reconozco: pero en los cincuenta años que calculo viviré todavía, espero lograr bastantes mejoras más (...).
> En cuanto a sus lamentaciones por la suerte que *La Codorniz*, su hija, ha corrido en mis manos, permítame una sonrisa irónica. Los padres desnaturalizados pierden todo derecho a llorar por sus hijos".

Parece tratarse del eterno conflicto entre las concepciones del arte por el arte y el arte comprometido. A la luz de las premisas teóricas que hemos expuesto, podría identificarse, no obstante, la posición de Mihura con el humor postmoderno, y la de De Laiglesia con el humor moderno (describiendo su labor, De Laiglesia dice que "cojo mi estilográfica como una lanza y lucho por un mundo real más limpio, más bueno y más confortable"). Es curioso que, en términos cronológicos y prácticos (pues ciertamente Mihura apadrina a De Laiglesia cuando éste todavía es un principiante: escribe en colaboración con el joven la comedia *El caso de la mujer asesinadita* y lo nombra él mismo director de *La Codorniz*), el maestro sea postmoderno y el alumno, moderno.

No obstante, puede intentar explicarse la propensión hacia la crítica moderna del humor español por la pervivencia de un régimen autoritario que es blanco privilegiado de dicha crítica. En semejantes circunstancias, hay una certeza superior a la certeza postmoderna de que no hay certezas: el desagrado de la población hacia el régimen. En los primeros años de la dictadura, argumenta Acevedo, no había más vía para expresar descontento que la crítica retrospectiva, la sátira del pasado decimonónico, el capricho lúdico inofensivo:

> "... cuando el humor, "anticonformista" por esencia, tropieza con una presión estatal que le impide la discrepancia, busca una fórmula para sobrevivir, sin verse obligado a decir "sí" a todo. Esa fórmula es el humor abstracto" (Acevedo, 1966: 250).

Escribiendo en pleno auge de *La Codorniz* satírica y crítica (en la medida de lo posible, o "dentro de lo que cabe", podría añadirse parafraseando el lema

de otra publicación humorística posterior), Acevedo defiende el carácter intrínsicamente beligerante del humor, apuntalando su propia definición normativa, tan condicionada por sus propias circunstancias como el humor de sus predecesores por las correspondientes condiciones sociopolíticas que él reseña:

> "El humor nunca podrá, por muchos esfuerzos que se hagan, aislarse totalmente de la sátira, de la parodia, de la crítica. *La Codorniz*, dentro de su intemporalidad, encuentra la única forma viable. Cuando, por las circunstancias que sean, no se puede satirizar el presente, lo mejor es satirizar el pasado" (Acevedo, 1966: 248).

El humor en España, a medida que se aproxima la transición a la democracia, va cargando las tintas en la crítica, hasta que llega el momento en que la muy moderada y apolítica acidez de *La Codorniz* se hace insuficiente. Según escribe Chumy Chúmez (1998: 237), director de la revista que sucede a *La Codorniz* en el favor de los lectores, *Hermano Lobo*:

> "*La Codorniz* murió de sí misma, de su condición mortal, de su ancianidad y de la ambición de sus hijos y de sus nietos que con perversa impaciencia quisieron heredar la menguada fortuna humorística de la tal avecilla, casi consumida por la monotonía, la repetición y las diarias diarreas seniles que padeció en los últimos años de su vida.
> Murió también por el cambio climático-político que le tocó vivir en su senectud. Y, en cierto sentido, murió también por suicidio, aunque eso es más difícil de demostrar".

Y después, a medida que la democracia se va consolidando, la disolución del consenso (con respecto a la identidad del enemigo común, pues dicho enemigo ya no existe) provoca la gradual desaparición del humor crítico. Continúa Chumy Chúmez (Op. Cit.: 238):

> "Aunque parezca una paradoja, las libertades políticas que entonces renacieron de sus putrefactas cenizas también participaron en la gran hecatombe de las revistas humorísticas.
> Nosotros, los llamados humoristas, entonces y quizá también ahora, sugeríamos las inmundicias y perfidias de los poderes políticos y fácticos, chuscas denuncias que producían hilaridad de los mandamases, como se llamaban entonces, y de sus señoras esposas, que no comprendían los chistes, ni los artículos, ni las ironías, ni las penurias de los autores, pero que sonreían por contagio de sus músculos cigomáticos y risorios.
> Los diarios y las revistas de información que aparecieron por aquellos años no sugerían pecados ajenos, tuvieron que demostrarlos, y los humoristas, que no demostrábamos nada, pasamos al paro y más tarde, gracias a Dios, a los periódicos diarios donde sobrevivimos a la hecatombre con mejores honorarios, justo es decirlo, porque *La Codorniz* pagaba poco y tarde".

El humor del futuro, a su entender, debe buscar nuevos caminos, no intentar reproducir modelos que ya no son practicables a resultas de las transformaciones sociales experimentadas. En esto también es muy explícito Chumy Chúmez (Op. Cit.: 239):

> "Los jóvenes humoristas que ahora admiran a aquellos difuntos y a sus pocos supervivientes tienen la obligación de aprender de ellos, pero el deber de no imitarlos porque sería su perdición.
> Resquietquemos todos en paz y miremos al futuro con la alegría de las dentaduras de las calaveras".

No obstante, se puede observar cómo en los últimos años ha reverdecido el humor político partidista (que en todo caso jamás había desaparecido), alimentado presumiblemente por el nivel de confrontación en la escena política nacional y la multiplicación de vías de difusión para las creaciones humorísticas y el ensayo de opinión. En la actualidad se trata de la mofa recíproca entre ideologías, cada una de las cuales caricaturiza a la otra, lo cual a menudo lleva aparejado la exigencia de alineación ideológica para el humorista. Sobre tal circunstancia llamaba la atención José Luis Martín, director de *El Jueves*, en una conferencia pronunciada dentro del curso de verano de la Universidad de Alcalá de Henares sobre *Humor gráfico y actualidad* que tuvo lugar en Sigüenza en julio de 2005: una vez definida a ojos del público lector una línea de izquierdas, resulta harto impopular proponer contenidos que no se ubiquen claramente dentro de ella.

5. 6. 2. El cine neorrealista español: Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem

Otra controversia que puede resultar iluminadora a efectos de nuestro estudio es la que enfrentó (si bien no de forma tan pública y agria como en el caso anterior) a estos dos cineastas españoles, quienes dirigieron al alimón dos películas. Incluso a nivel anecdótico, dichas obras muestran una curiosa relación con el tema que tratamos.

Por un lado la ópera prima del dúo, *Esa pareja feliz* (1951), obra que, según la leyenda, provocó el desagrado de Wenceslao Fernández Flórez. El humorista gallego protestó porque "olía a cocido" (Cañeque & Grau, 1993). Los directores pretendían producir un equivalente español al cine neorrealista italiano y, aun en clave de comedia, mostraban aspectos de la realidad que a juicio de autores como el mentado Fernández Flórez era preferible obviar (y ya hemos visto, por el epígrafe anterior, que el propio Mihura podría suscribir perfectamente la misma afirmación).

Después está, evidentemente, *¡Bienvenido, mister Marshall!* (1953), en cuyos créditos figura Miguel Mihura como coguionista. Según se cuenta, la colaboración del escritor se centró sobre todo en los diálogos, en los que se puede detectar su característico humor absurdo y la mofa del estereotipo (en este caso, el andalucismo folclórico tan frecuente en las españoladas).

En ambos trabajos se hace evidente una intención crítico-didáctica que después brilla por su ausencia en la filmografía berlanguiana en tanto se mantiene en la obra de Bardem. Léase el memorable resumen que Berlanga hace de la intención de su cine:

> "Yo he dicho siempre que esta sociedad es una mierda pero, por desgracia, mi cine y yo navegamos en el barco de esta sociedad. Puede que no sepa dar un golpe de timón a este barco pero, por si acaso, lo que hago es mear siempre en el mismo sitio, a ver si consigo abrir un agujero por el que se termine hundiendo el barco" (citado en Gómez Rufo, 1997: 7).

Después de la ruptura con Bardem, Berlanga comenzará a colaborar con el guionista Rafael Azcona (citado, como se recordará, en epígrafes anteriores), quien enfrenta el retrato de la realidad española con una inspiración explícita y reconocidamente kafkiana (en la entrevista concedida para el libro de Cañeque y Grau, 1993, manifiesta su deseo de adaptar al cine *El castillo*). Y, como en las pesadillas kafkianas, en el mundo de miserias que pintan Berlanga y Azcona no hay salida posible: *El verdugo* (1963) es llevado, al igual que el reo (quien, irónicamente, se comporta con mayor entereza), a rastras por las autoridades para que cumpla con su misión.

No ocurre así en la obra de Bardem, militante del Partido Comunista que, haga humor o no, produce siempre obras de crítica moderna en la que se denuncias males y se apuntan soluciones. Obsérvese como dos autores que no pueden estar más alejados políticamente, Bardem y De Laiglesia, coinciden sin embargo en esa condición moderna, en esa fe que no se encuentra en Mihura ni en Berlanga y Azcona.

Y por muy diferentes que sean las concepciones del humor de estos últimos (en vista de lo escrito por Mihura en su cruce de cartas con De Laiglesia, no parece muy aventurado suponer que películas como *La vaquilla,* 1985, o *La escopeta nacional*, 1978, le habrían horrorizado), Berlanga ha venido defendiendo de un tiempo a esta parte la dignidad esencial y la importancia del entretenimiento escapista, categoría en la que se podrían encuadrar las obras de Mihura de forma casi militante. Recordando ciertas reuniones decisivas del cine español de los 50 en las que se propuso acabar con la producción de cintas de mero entretenimiento en beneficio de un enfoque más comprometido, el director es categórico:

> "Las Conversaciones de Salamanca han sido el gran error histórico del cine español. Las celebramos durante el mes de mayo de 1955 y se iniciaron con aquella célebre frase de Bardem según la cual el cine español era "políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico"" (citado en Gómez Rufo, 1997: 167).

En cuanto a colores políticos, es curioso que Berlanga sea tan escéptico como Mihura. Bardem, que junto a otros profesionales cinematográficos comunistas intentó adoctrinar a Berlanga para que ingresase en el P. C., decía

(Cañeque & Grau, 1993) que para que éste se decidiese a tener afiliación política habría que fundar una suerte de partido anarquista burgués.

5. 6. 3. Humor puro y humor práctico

Observamos pues, dos tipos ideales con muchas posibilidades híbridas en la práctica:

1) El humor **puro** al que aspira Mihura, juego literario sin más pretensiones que las lúdico-estéticas. "Yo soy un poeta", nos dice en sus memorias ficticias (Mihura, 1998: 306). Recordando su propósito al fundar *La Cordorniz*, escribe que:

   "Cada vez es más necesario terminar con este mal humor constante; con este genio de mil demonios; hay que hacer ver a la gente que la vida no es tan desagradable como parecer y que si lo es, la mejor postura es hacerse el tonto" (Op. Cit.: 297-298).

   Y todavía va más allá:

   "¿Por qué no prohibir, como espectáculo, lo dramático, lo desagradable, lo violento? ¿Por qué, si todo esto existe, no ocultarlo como una repugnante enfermedad?" (Op. Cit.: 299).

   Este humor tiene por toda finalidad el efecto cómico; en otras palabras, se contempla como fin en sí mismo. En celebrada definición de Mihura (Op. Cit.: 304-305):

   "El humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone uno en el sombrero; un modo de pasar el tiempo. El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no es ésta su misión. Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas a unos veinte metros y demos una vuelta a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como ante los tres espejos de una sastrería y descubramos nuevos rasgos y perfiles que no nos conocíamos. El humor es verle la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería. El humorismo es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo, lo mejor para pasar las tardes. Es como un sueño inverosímil que al fin se ve realizado".

   Cuando en un capítulo posterior se examine la concepción del humor postmoderno de Lipovetsky, podrán encontrarse numerosos rasgos comunes con el planteamiento de Mihura: hedonismo, ausencia superficial de angustia, igualitarismo, también esa presencia soterrada de angustia (Mihura aboga por prohibir la representación de lo desagradable), variedad y novedad, autorreferencia... De la

misma forma, es objeto de críticas paralelas a las que se levantan contra el pensamiento postmoderno: “Unos aseguraban que los procedimientos de *La Codorniz* eran nihilistas, y otros, en cambio, proclamaban que eran de un tonto elevado al cubo” (Op. Cit.: 309).

2) El humor **práctico**, que blande la pluma como una lanza y no se limita a tomar la realidad como materia prima para la producción de arte, sino que pretende modificar dicha realidad, tener un efecto más allá de lo puramente cómico. Cabe debatir hasta qué punto semejante pretensión es realizable. Sobre los humoristas de la transición escribe Gironés (1974: 11) que “suelen menospreciar el valor político efectivo de su trabajo, pero esta actitud es sólo un ingrediente de su postura personal sinceramente crítica”. Es de suponer, en cualquier caso, que el humorístico tiene tanto poder de influencia como cualquier otro discurso, si bien parte de premisas diferentes. Según Purdie (1993: 169), la fuerza del chiste como herramienta de control social radica, antes que en su discurso explícito, en la definición de situación que da por supuesta, en el orden de cosas implícito sobre el que se fundamenta el efecto cómico:

   “El reconocimiento de nuestra subjetividad que un chiste exitoso proporciona es profundamente placentero, pero se consigue estableciendo usos particulares de lenguaje, tipos particulares de pensamiento, como racionales, sin articular cuáles son. El chiste, por tanto, puede apuntalar con fuerza normas sin examen, potencialmente tan dañinas para el prójimo como para el propio chistoso”.

   Se trata, al cabo, de esa atribución de la representación del sentido común que se comentaba en el epígrafe anterior, de la legitimidad implícita de los chistes y del cobijo que ofrece la frivolidad frente a un análisis crítico concienzudo a las tesis que se presenten bajo forma humorística.

   El humor práctico, ocioso es remacharlo a estas alturas, no tiene por qué ser izquierdista; puede estar al servicio de propósitos conservadores. E incluso el humor de vocación lírica y fantástica es susceptible de politización. Observa Azcona (en Harguindey, Azcona & Vicent, 2002 [1998]: 84-85) que:

   “Es verdad que en España ha habido humoristas de derechas, por ejemplo Wenceslao Fernández Flórez o Enrique Jardiel Poncela. Pues bien, lo que ambos publicaban durante la República, cuando gana Franco, que más de derechas no podían ser, se lo prohiben. De manera que el humor, incluso el de los humoristas de derechas, es de izquierdas; yo tengo oído que la idea contraria viene del marxismo”.

> Es interesante, en el mismo sentido, reseñar la observación de Palmer (1987: 12), quien apunta una curiosa paradoja del humor práctico: es posible ser conservador y subversivo al mismo tiempo, se puede reforzar el status quo y la moralidad vigente por medio de su subversión episódica. Algo que tampoco tiene por qué sorprender, por otro lado, a la vista de la interpretación que suele darse al humor medieval.

En definitiva, parece adecuado afirmar que el humor, como modalidad de discurso, comprende una variedad de mecanismos y recursos que conducen a un efecto, y que es instrumentalizable para la búsqueda de unos fines u otros. Hemos visto que la demanda de humor orientado en una dirección o la contraria depende del clima cultural en que se encuentra inmerso el público. Del humor blanco de Mihura, pasando por la crítica muy moderada de Álvaro De Laiglesia (tan moderada que, de su *Codorniz*, los más celebrados son los chistes que nunca llegaron a publicarse, inventados por la imaginación popular) o Evaristo Acevedo, hasta los ataques más feroces de Chumy Chúmez y Ops, la evolución ha venido dictada por la demanda, por las cifras de ventas.

5. 7. El humor como producto de consumo

Y puesto que hablamos de demanda y cifras de ventas, es preciso contemplar el humor en tanto producto condicionado por las fuerzas del mercado. Naturalmente, la indagación a tal respecto sólo nos puede indicar qué tipo de humor, y en qué condiciones, están dispuestos a consumir quienes de hecho están dispuestos a consumir humor.

Escribe Baudrillard (1969: 223) que “el consumo es un modo activo de relación (no sólo con los objetos, sino con la colectividad y el mundo), un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el cual se funda todo nuestro sistema cultural”. La relevancia del consumo no alcanzaría tal grado si se tratase de un proceso meramente físico. Pero Baudrillard entiende que va mucho más allá, pues lo define (op. cit.: 227) como

> “una *práctica idealista total*, sistemática, que rebasa sobradamente la relación con los objetos y la relación interindividual para extenderse a todos los registros de la historia, de la comunicación y de la cultura. Así, la exigencia de la cultura está viva: pero en el libro de lujo o en el cromo del comedor es sólo *la idea* la que es *consumida*. La exigencia revolucionaria está viva, pero al no actualizarse en la práctica, se consume en la idea de la Revolución. Como idea, la Revolución es, en efecto, eterna, y será eternamente consumible por la misma razón que cualquiera otra idea, pues todas, hasta las más contradictorias, pueden existir como signos en la lógica idealista del consumo”.

Así pues, consumimos ideas en forma de objetos. En este sentido puede entenderse que el consumo es un acto de fe, un acto de adhesión, económicamente cuantificable por su precio, a la idea que cada objeto representa para el consumidor. Ahora bien, en un mundo que ha perdido la fe

en la razón y en las grandes explicaciones totalizantes, ¿qué ideas son comerciales? ¿Qué ideas son vendibles? ¿Qué ideas está dispuesta a consumir esa "masa compuesta de átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento browniano" (Lyotard, 1987: 36), esa población heterogénea?

¿Cómo puede un determinado producto de consumo cultural movilizar ese acto de fe que es el consumo? Para proponer respuestas hipotéticas a estas preguntas he llevado a cabo dos investigaciones, basadas en la observación participante, en sendas revistas humorísticas. En ambos casos se daba una particularidad interesante: se trataba de proyectos *nuevos* surgidos de editoriales que ya contaban con una cabecera exitosa en sus respectivos mercados. Y en ambos casos, los proyectos fracasaron.

5. 7. 1. La edición nacional de El Batracio Amarillo

En un trabajo anterior (Romero Reche, 2005) expuse con cierto detalle la investigación que llevé a cabo durante el lanzamiento de la revista granadina *El batracio amarillo* en los quioscos de Madrid entre el invierno de 2001 y verano de 2002. Resumo aquí los pormenores del caso.

La publicación original, *El batracio amarillo*, fue fundada en 1995. Editada originalmente en Motril y Granada, de distribución gratuita, había cimentado su reputación local sobre la sátira moderna ilustrada. Nace con el subtítulo de "Revista de opinión crítica y humor serio" y en una primera etapa se consagra fundamentalmente a temas relacionados con el entorno universitario granadino. Más adelante, comienza a dedicar un espacio creciente a la actualidad política motrileña y, en particular, a la crítica y denuncia del gobierno local, al que acusa de diversas actuaciones corruptas. Ésta es la etapa más puramente satírica y moderna de la revista y, también, la que parece conseguir mayor eco en su ámbito de distribución. Después de dicha fase, la publicación va derivando, tanto por la incorporación de nuevos colaboradores como por hastío y desgaste de sus responsables, a un modelo de humor más abstracto. Es entonces cuando tiene lugar el intento de saltar al mercado nacional, con un primer ensayo limitado a Madrid.

En septiembre de 2001 se publica una "Edición especial" que se distribuye únicamente en tiendas de cómics. Se elabora un producto un tanto diferente a la revista habitual: prescinde de anuncios (pues cuenta únicamente con anunciantes de alcance provincial), incluye páginas a color y una portada dibujada para la ocasión por Chumy Chúmez. A este primer número sigue, ya en diciembre de 2001, una edición para Madrid de periodicidad bimestral, que muestra diferencias todavía más acusadas que la edición granadina. El formato se dobla de A4 a A3, y el número de páginas asciende hasta 72. Esta edición sobrevive únicamente hasta junio de 2002, después de cuatro números, víctima del fracaso de ventas.

La casa editora (Ediciones *El batracio amarillo*), de nivel antes artesano que industrial, parte de unas condiciones de partida que limitan en gran medida sus perspectivas de éxito: para empezar, no puede permitirse una campaña promocional de alcance. Esto se intenta suplir por dos medios: 1) generando

acontecimientos noticiables, para obtener publicidad gratuita en los medios, y 2) sobreexplotando a los colaboradores dispuestos a invertir tiempo y esfuerzo en labores de promoción sin ser remunerados.

Otros **condicionantes estructurales**: a) sobreabundancia de lanzamientos en el quiosco (en el curso de mi investigación entrevisté a numerosos quiosqueros que admitieron que devolvían los paquetes de la revista sin abrir, pues tendían a favorecer aquellos productos de los que tenían la certeza que se iban a vender); b) existencia en el mercado de un competidor directo, *El Jueves*; c) el trabajo de los colaboradores no es remunerado (aunque la venta de publicidad produce ingresos suficientes para pagar dos salarios: el del editor y el del director; una porción sustantiva del riesgo empresarial se adjudica a los colaboradores, que supuestamente empezarán a cobrar si la edición madrileña tiene éxito); d) carencia de un diseño profesional y estética anticuada (deliberadamente reminiscente de *Hermano Lobo*); e) planificación mínima (la editorial se lanza a publicar una revista bimestral mastodóntica aun cuando la propia distribuidora, Itálica, aconseja una periodicidad mensual para crear hábito de compra).

Buena parte de estos condicionantes caracterizan el proyecto como empresa de fe: por parte de sus editores, que creen que la revista tendrá éxito aun desatendiendo reglas elementales, y por parte de los colaboradores, que trabajan sin cobrar con la esperanza de hacerlo en el futuro.

El **proceso de creación** de cada número, hasta el primero de la edición madrileña regular, pasaba por la organización, por parte del director, de un conglomerado de materiales. En los cuatro números del nuevo proyecto se puede percibir una evolución (que queda truncada) hacia un mayor orden, una mayor claridad tanto en estructura como en diseño. A sugerencia de sus ayudantes, el director de la revista intenta agrupar contenidos en bloques distintos, crear secciones regulares y despejar las páginas abarrotadas, producto de un horror vacui confeso. Pero el sistema general se mantiene: los colaboradores son libres de enviar los materiales que deseen y el director los emplea a su gusto, sin seguir una línea identificada. En una misma revista se mezclan aproximaciones al humor no del todo compatibles: no hay una idea del publico al que se dirige. *El batracio amarillo* se puede definir como una selección desordenada de los materiales que recibe su director.

La **promoción** se vale de los siguientes medios:

1) Reparto de postales: como primer paso, se edita una tirada de 10.000 postales que reproducen la portada del número 0 y se reparten a los viandantes en puntos clave de la capital (Puerta del Sol, calle Preciados, etc). Puesto que no se contaba con autorización oficial para ello, el reparto debe hacerse de forma prácticamente clandestina, rehuyendo a la policía y a los agentes de seguridad del metro. No obstante, la accidentada labor nos permite observar un fenómeno: la gente tiende a reproducir la reacción de quien les precede. En la mayoría de casos, si la persona que encabeza un grupo coge postal, los que le siguen también cogen, tanto más si se produce apelotonamiento: en lugar de esquivarlo, desean averiguar qué lo motiva. Hay

un componente innegable de *miedo al ridículo* y de justificación autorreflexiva: esto se hace patente en la forma de actuar de los viandantes, especialmente cuando van en grupo y se sienten forzados a pronunciarse con respecto a lo que se les ofrece.

2) Cuñas radiofónicas en Onda Cero: se combinan con el reparto de postales y, por su precio, son escasas y escuetas.

3) Exposiciones callejeras: se producen *sandwiches* de hombre anuncio, carteles para colgar sobre el pecho y la espalda, siguiendo el modelo de la postal pero a un tamaño, evidentemente, mucho mayor. Finalmente, se resuelve que lo más efectivo es apoyar los carteles entre sí sobre la acera, a modo de pequeña exposición callejera, y repartir postales a quienes se detienen a mirarlos: el grueso de los carteles se dispone en la calle Preciados, junto a la puerta de Fnac (en cuyo quiosco también se vende la revista, en este caso con excelentes resultados). No obstante, sigue habiendo impedimentos: queda a discreción de la policía local multar al editor de la revista por obstrucción de la vía pública (lo cual ocurre en al menos una ocasión). Para evitarlo, se apoyan los carteles en la fachada de Fnac, lo cual tampoco permiten los responsables del centro comercial por política de imagen. Todas estas desventuras ponen de manifiesto la precariedad de la empresa: una revista que se ve obligada a anunciarse de forma clandestina, escondiéndose de la policía como los vendedores del top manta, difícilmente puede movilizar al comprador potencial a llevar a cabo el acto de fe que supone adquirir un ejemplar. Aun así, el trabajo surte cierto efecto y en repetidas ocasiones se agotan los ejemplares de los quioscos de la Puerta del Sol y Fnac. De hecho, los responsables de Fnac invitan al editor a presentar la revista oficialmente en su salón de actos.

4) Recorrido por los quioscos: intentamos, además, persuadir a los quiosqueros para que expongan la revista, pues en muchos casos se limitan a almacenarla y devolverla sin desembalar cuando se cumplen los plazos estipulados. En no pocas ocasiones, la reticencia se mantendrá inquebrantable.

5) Acontecimiento televisivo: el récord Guinness. El acto noticiable que organiza la revista es un intento de batir el récord Guinness a la tira cómica más larga del mundo. Se tramitan los permisos correspondientes y la fecha queda fijada para el 9 de marzo de 2002, en la plaza Sánchez Bustillo, frente al Museo Reina Sofía. A lo largo del día se presentan diversos medios de comunicación: Canal Sur, *El País*, y otras publicaciones. En particular, el programa juvenil de Antena 3, *Desesperado Club Social*, hace una cobertura exhaustiva del evento, sobre el cual emite un reportaje a principios de mayo.

6) Presentación en Fnac: el lunes 18 de marzo tiene lugar el segundo gran acto promocional. Corre a cargo del director de la revista y Chumy Chúmez. El acto como tal resulta objetivamente fallido: el discurso del director resulta tenso en exceso y sus observaciones irónicas sobre determinadas costumbres urbanas son acogidas con frialdad y un creciente número de deserciones entre el público. La intervención de Chumy Chúmez también resulta equívoca: insiste en numerosas ocasiones en la perplejidad que le

provocan las protestas recibidas cada vez que hace chistes con mujeres y negros.

Las tabulaciones de resultados de la distribuidora reflejan la limitada campaña promocional: las ventas son buenas en las fechas y lugares en que se ha hecho campaña. En el resto, casi todo son devoluciones. Los resultados empeoran con cada nuevo número, lo cual parece indicar que pocos de los que compraron un número repiten con el siguiente. De esto parece desprenderse que mientras la campaña promocional funciona dentro de su modestia, el producto en sí fracasa.

Como vimos, la revista nació con vocación moderna, satírica y moralizante. En el ámbito de la política municipal se dan a veces situaciones de exagerado abuso de poder y pareja docilidad de los medios: en tales circunstancias, una revista satírica puede prosperar en tanto aporta un punto de vista que no está siendo ofrecido por ninguna otra cabecera. No se encuentra, como señalaba Chumy Chúmez a propósito del fin de *La Codorniz* y *Hermano Lobo*, con la competencia de una prensa que informa con claridad y detalle de los hechos cuestionables que la revista satírica sólo puede sugerir.

En semejante ámbito se ha movido la edición granadina y motrileña de *El batracio amarillo*, cada decir que con fortuna por cuanto sobrevive a fecha de hoy (si bien acumula querellas, que ganó en primera instancia y que desde 2003 ha ido perdiendo en sucesivos recursos, con graves consecuencias). Es más, recuperó con fuerza la inspiración satírica y de protesta, organizando actos de protesta como el que tuvo lugar en el campo de fútbol de Motril en 2006, cuando dos mujeres saltaron desnudas al césped, con sendas pancartas reclamando infraestructuras para la ciudad, y fueron detenidas por la policía (por desgracia, una de ellas resultó ser inmigrante sin regularizar y fue expulsada del país, tras declarar en los medios que había sido engañada por los responsables de la revista y que le habían pagado menos de lo prometido).

Cuando se llevó a cabo la experiencia de la revista nacional, en 2001, su director había intentado dejar atrás paulatinamente los temas de política local para trabajar un humor más polivalente. Sin embargo, los ingresos para financiar la edición madrileña provenían de los anuncios de la local y, por tanto, pese al hartazgo, no se podía desatender la demanda de cierto tipo de contenidos por los anunciantes, y los que más se pedían eran los relacionados con la política motrileña.

La revista que en realidad se consumía (la que movilizaba el voto monetario de los anunciantes) era satírica y no de humor lúdico postmoderno. Por el contrario, la edición nacional intentó vender un vacío alambicado cuyo barroco planteamiento minaba inevitablemente el potencial de diversión del producto.

De todo lo anterior extraje dos **conclusiones** (Romero Reche, 2005: 116):

1) En aquellos escenarios en los que existe una pasión partidista suficiente, es viable una revista satírica de inspiración moderna que se identifique con una de las facciones en conflicto.

2) En un entorno más amplio, una revista de inspiración postmoderna no se sostiene si lleva el individualismo y la autorreferencialidad a extremos crípticos. El humor postmoderno parece funcionar como mecanismo de cohesión social al poner en comunicación individualidades heterogéneas, cada una embarcada en su particular empresa hedonista y todas ellas dignas de idéntica consideración de acuerdo con la ideología igualitarista propia de una sociedad postmoderna. Dicho mecanismo falla cuando no se establece tal comunicación: el discurso humorístico se convierte entonces en exhibición narcisista de los propios fetiches y, por definición, sólo puede interesar a un segmento ínfimo del público, lo cual hace poco probable que se sostenga comercialmente.

5. 7. 2. El lanzamiento de Mister K

La revista *Mister K*, editada por Mad Interactivos y Televisión (propietaria de *El Jueves*), se dirigía a un público infantil y juvenil. De periodicidad inicialmente semanal, apareció en los quioscos en otoño de 2004. Cuenta en su nómina con varios colaboradores habituales de *El Jueves* y también con una cierta cantidad de autores jóvenes, varios de los cuales pasarán a trabajar también en *El Jueves* (Kiko DaSilva, Mel, Carlos Areces).

El proyecto había ido tomando forma a lo largo del año y, después de numerosos ensayos, pruebas, correcciones, y un mínimo de dos números 0 (maquetas para consumo interno), la revista se lanza a la calle el miércoles 6 de octubre, como acompañamiento gratuito al número de *El Jueves* que sale ese mismo día y también con otras publicaciones (periódicos gratuitos, etc).

Así lo había anunciado Maikel (Miguel Ángel García), el director de *Mister K*, en un e-mail dirigido a los colaboradores con fecha del 1 de septiembre:

> Hola a todos,
> os escribo para informaros del estado del proyecto Mister K, y de algunos temas de interes.
> Acabamos de imprimir un segundo numero 0 con 4 páginas más que el que recibisteis.
> Este será el definitivo. 52 páginas, las cuatro de portada contraportada e interiores en un papel mejor que el interior. Os enviaremos una copia a cada uno para que lo veais.
> El tamaño definitivo sobre el que debeis trabajar todos es el siguiente:
> Sangre o corte: 27 cmts de alto X 20 ctmts de ancho.
> Caja o dibujo: 22 ctms de alto X 17 ctms de ancho.
> Aunque a alguno de vosotros no os coincida exactamente la proporción de las páginas ya entregadas, no os preocupeis, nosotros lo arreglaremos. Tomad nota de estas medidas para todas las páginas que hagais a partir de ahora.

La fecha de salida del nº 1 será el 6 de octubre y se regalará con el Extra de El Jueves que sale ese mismo día.
Estamos negociando con diferentes medios de comunicación la posibilidad de, esa misma semana regalar la revista con ellos (periódicos locales, prensa gratuita -20 minutos o similar-, etc.), aunque de momento no hay nada cerrado.
Vamos a hacer una promoción con la revista, las 10 primeras semanas que consiste en un juego de cartas con los personajes de las series.
Estamos preparando la campaña de publicidad, con vallas, promociones en colegios, cines, parques de atracciones, internet y ya veremos que más.

Se trata, como en el caso de *El batracio amarillo*, aunque obviamente a otra escala, de un proyecto nuevo propuesto a remolque de otro exitoso. Los condicionantes de partida en este caso son los siguientes:

1) Relativa **modestia** de la editorial, que si bien es solvente y cumple a la perfección con los mínimos empresariales (de hecho, es la que mejor paga a los autores de cómic en España), sigue encontrándose lejos de los grandes grupos de comunicación. Esto se ha mantenido así hasta 2007, cuando ha sido adquirida por RBA. En cualquier caso, en el momento en que se lanza *Mister K* la editorial no cuenta con recursos como para promocionar la revista más allá de ciertos límites, lo cual, dado el público al que se dirige (gran consumidor de entretenimiento en formato audiovisual), es un factor clave.

2) **Saturación de lanzamientos** en el quiosco. Es uno de los obstáculos principales que se encontrará cualquier nueva publicación. ¿Cómo destacar entre cartulinas de coleccionable? (O, en el caso de *El batracio*, cómo conseguir que el quiosquero llegue siquiera a desembalar el envío).

3) **Carencia de un nicho preexistente**, lo cual conllevaba problemas adicionales con respecto a la exposición en el quiosco. En los 60, 70, 80 y primeros 90 hubo una cantidad respetable de cabeceras humorísticas infantiles en los quioscos. A principios del siglo XXI, la gran estrella del género, *Mortadelo y Filemón*, se publica directamente en álbumes autoconclusivos, en lugar de serializar las aventuras en revistas y recopilarlas después. El consumo infantil de cómic ha derivado a los volúmenes de *manga* japonés: obras como *Dragon Ball*, *Naruto* o *Ranma*, apoyadas por una mercadotecnia de gran potencia y por la emisión televisiva de las series de *anime* correspondientes. *Mister K* intenta recuperar la tradición de las revistas infantiles de antaño (la llamada “escuela Bruguera”, de la que el propio Francisco Ibáñez es más que representativo), modernizándola. Sin embargo, no es un producto que los chavales *busquen* en el quiosco: es necesario informarles de su existencia. La editorial, para asegurarse la exposición del producto, pedirá a los quiosqueros que la coloquen junto a *El Jueves*, lo cual a menudo conduce a que la revista aparezca entre la prensa del corazón (es decir, entre las cabeceras más vendidas) o por la zona de las publicaciones pornográficas. En un caso u otro, ubicaciones poco propicias para llamar la atención del público objetivo.

4) **Límites de corrección del discurso**. El director de *Mister K* (figura prominente, no se olvide, en *El Jueves*) expresará en diversas ocasiones su inquietud por exceder los límites de lo *adecuado*. Le indigna que se considere al *Jueves* como revista semipornográfica (hace años, se incluía una sección con fotografías eróticas, *La chica del viernes*, que desapareció a consecuencia de las protestas de algunas lectoras), y teme que *Mister K* quede encasillada como revista no recomendable para menores, cuando de hecho ése es el público que se va buscando. Esto conduce a una supervisión muy estrecha de los guiones, que deben enviarse a la redacción para obtener el visto bueno antes de pasárselos al dibujante. A menudo, la revisión se traduce en correcciones que moderan los *excesos* de la historieta. Esto lleva, a menudo, a situaciones contradictorias. En mi experiencia concreta, a cargo de los guiones de la sección de parodias de cine y televisión, me encuentro con que debo suavizar las situaciones de los programas y películas que se emplean como reclamo, justamente porque tienen éxito dentro del rango de edades al que se dirige la revista. Así, por ejemplo, se recurrirá con frecuencia a la serie de televisión *Aquí no hay quien viva* (dedicándole números especiales y posters, regalando carpetas con fotografías de los personajes, incluso anunciándose en los intermedios del programa en spots protagonizados por los actores de la serie), pero evitando incidir en los chistes de contenido sexual que abundan en ella. El resultado de semejantes cautelas es una revista que resulta muy ingenua, salvo excepciones puntuales, en comparación con la oferta de entretenimiento con que se encuentran los lectores potenciales.

5) Un **modelo formal** basado, como se decía, en publicaciones de antaño (y que sigue, en versión adulta, la propia *El Jueves*). La revista se compone fundamentalmente de páginas autoconclusivas protagonizadas por personajes fijos. La única historia serializada que aparece originalmente es *Harry Pórrez* (obra de Bernardo Vergara y Enrique Carlos), parodia meridiana de una más que conocida serie de libros y películas. Se renuncia, por tanto, al hipotético gancho de la continuidad narrativa, y al desarrollo más extenso de tramas y situaciones que se da, por ejemplo, en los *manga*.

6) Por último, hay que intentar una **adaptación del lenguaje** al público infantil, no ya en términos de corrección o inteligibilidad sino pura y simplemente en lo que se refiere a la *identificación* con el lector. Los tabúes humorísticos en *Mister K* resultan ser, por ejemplo, los posibles ídolos del público de la revista: Maikel nos pide, expresamente, que nos abstengamos de hacer gags a costa de David Bisbal o Vin Diesel, pues considera (probablemente con acierto) que pueden provocar el rechazo del lector. Esa puede ser, quizá, una de las manifestaciones más evidentes de la adaptación requerida, pero por supuesto tiene implicaciones más sutiles: puesto que se quiere atraer a los niños a un tipo de publicación que ya no se hace, con un enfoque que no les es familiar, es preciso reducir las distancias en el resto de flancos cuanto sea posible. Los temas, la estética y el lenguaje, en su sentido más estricto, deben resultarles cercanos. Lo cual, sumado a las precauciones que se señalaron en el punto 4, hace de la elaboración de la revista una complicada alquimia.

Durante toda su andadura *Mister K* aguantará con cifras de ventas modestas. Ocasionalmente, cuando se lance alguna promoción (como los números especiales dedicados a *Aquí no hay quien viva*, con carpeta de regalo y spots televisivos) los resultados serán algo mejores. Aun así, las previsiones al respecto contaban con ascensos importantes de las ventas en tales números y un descenso posterior que, con todo, se mantuviese por encima de las cifras anteriores al especial; es decir, se contaba con que muchos compradores de dichos números no repetirían pero que una cierta proporción sí se engancharía a la revista. No funcionó la estrategia: los ventas subieron, pero no demasiado, y no se consiguió incorporar a demasiados lectores nuevos.

La revista experimentó varios cambios, siempre con el propósito de redondear el producto para maximizar los resultados comerciales. Hubo una primera purga de series que, de acuerdo con el estudio con grupos de control que encargaron los responsables de la revista, no funcionaban con el público infantil (entre ellas, la que yo escribía: nos habían pedido que siguiéramos un modelo, el de las parodias de Mort Drucker en la revista norteamericana *Mad*, que resultaba excesivamente verboso entre las demás secciones). Para sustituirlas, se lanzaron nuevas series, entre ellas *El pequeño Quijote* (de Esegé), con el propósito manifiesto de obtener la aprobación de profesores y educadores y conseguir que la revista entrase en las bibliotecas de los colegios. La estrategia puede tener sentido, pero suponiendo que funcionase, podría agravar varios de los obstáculos que debían superarse para interesar al público objetivo: probablemente el aval de los profesores no sea el más prestigioso para un niño a la hora de optar entre diversas ofertas de ocio.

A partir de julio de 2005 (es decir, a falta de tres meses para cumplirse el año de su lanzamiento) la revista pasó a ser mensual. La extensión saltó de 52 a 100 páginas; es decir, un número mensual equivalía a dos semanales. Se mantenía la estructura: tema de portada desarrollado en diversas historietas de las primeras páginas, y a continuación las secciones regulares. Finalmente, en invierno de 2006, *Mister K* cerró.

Preguntado al respecto, uno de los colaboradores más aplaudidos, Kiko DaSilva, (actualmente en nómina en *El Jueves*), me contaba lo siguiente:

> Fue un problema de mercado. No tenemos un quiosco como el de cuando éramos pequeños y había cuatro o cinco cabeceras. Ya no existe esa costumbre de ir al quiosco a comprar una revista de este tipo, tienes que encontrar una forma de llamar la atención. Además, era una revista que no compraban directamente los chavales, sino el padre. Y al ir el padre, las primeras veces se podía acordar de comprarla pero después se iba olvidando. Porque tampoco había una gran campaña de promoción: *Mister K* no salía en la tele. Y si compites con el *manga*, que sí que sale por la tele y tiene un *marketing* de la hostia, lo tienes muy difícil. Aun así, había una cantidad muy importante de lectores, y creo que en otra editorial en la que no estuviesen acostumbrados a vender tanto como vende *El Jueves* se habría mantenido la revista. Yo todavía recibo mensajes de chavales que preguntan si haremos más historietas.

Alude, como se ve, a varios de los condicionantes reseñados más arriba: ausencia de un nicho preexistente, dificultad para la creación de un hábito de consumo, limitaciones de la campaña de promoción (por la modestia relativa de la editorial) y la competencia con otras ofertas mucho más asentadas. Su hipótesis respecto a las cifras de ventas caracteriza los objetivos de la editorial: va buscando consolidar un producto de consumo, digamos, "masivo" (en la misma medida que puedan serlo, para entendernos, los *mangas*). Mantiene la cabecera en el mercado durante un tiempo prudencial (algo más de dos años), tantea varias estrategias y una vez determina que las cifras de venta (y, por consiguiente, el margen de beneficios) no pasarán de cierto límite, la retira.

Y aun así, también se puede caracterizar *Mister K* como empresa de fe. En definitiva, la salida más comercial era evidente: la editorial se podría haber limitado a emular los productos que mejor se venden y, teóricamente, así se habría encontrado en mejor posición para aspirar al éxito. En lugar de encargar material original, también contaban con la posibilidad de adquirir los derechos de obras extranjeras, lo cual probablemente habría resultado más barato y, en caso de tratarse de series con versión televisiva, facilitaría en gran medida la promoción. Sin embargo, los editores decidieron reflotar un tipo de cómic que en la actualidad escasea, vinculado a su formación sentimental. Intentaron actualizar, para los niños de hoy, el tebeo con el que ellos crecieron.

Hay, qué duda cabe, otras consideraciones empresariales que tener en cuenta. Según me contó Maikel, el director de *Mister K*, durante años el público de *El Jueves* se localizaba fundamentalmente en una franja de edad concreta: los lectores que se perdían por el margen superior se compensaban con los que se ganaban por el inferior, los más jóvenes que comenzaban a comprarla por primera vez. Sin embargo, en los últimos años han disminuido en cantidad tanto las deserciones como las incorporaciones. La franja de edad de consumidores mayoritarios se ha ido desplazando hacia arriba: ya no se produce el relevo generacional. Si *Mister K* hubiese funcionado a satisfacción de sus editores, habría podido servir para formar, por así decirlo, futuros lectores de *El Jueves*.

¿Qué conclusiones se pueden extraer de un fracaso tan matizable como el de *Mister K*? Se trataba, después de todo, de un producto muy pulido, competente y calculado. Es posible señalar "errores" estratégicos (por ejemplo, no se tuvo demasiado en cuenta al público femenino, que paralelamente convertía en superventas otro cómic, *W. I. T. C. H.*), pero no hay bases sólidas con las que responsabilizar a ninguno de ellos en concreto de la modestia de las cifras de ventas. Pese a todo, la experiencia parece iluminar unas cuantas ideas:

1) La **oferta especializada** de humor produce un **público especializado** (vale decir, difícilmente masivo). Téngase en cuenta que al público objetivo de *Mister K* se le brindaban muchas otras opciones a la hora de consumir humor, empezando por los demás productos no específicamente humorísticos que lo incluyen (una vez más, es el caso de los inevitables *mangas*, en los que suelen introducirse generosas notas de humor por tremebundo que sea el relato). Los programas humorísticos de televisión suelen gozar del favor de los niños, pero

es evidente que la compra de una revista en el quiosco requiere un esfuerzo superior que apretar un botón del mando a distancia. En términos monetarios, para el niño, la tele es *gratis*. Otro tanto puede decirse de internet, donde proliferan las páginas web con contenidos humorísticos: chistes, vídeos, etc. Ese coste añadido en la adquisición del producto hace que su público sea aún más especializado: los niños que están dispuestos a ir al quiosco a comprar una revista de humor, o cuyos padres se encargan de hacerlo. Puede parecer una obviedad, pero cuando se sigue vendiendo prensa de todo tipo (y también publicaciones juveniles, llegando a cifras tan cuantiosas como las del cómic antes mencionado, *W. I. T. C. H.*), a pesar de los materiales que se difunden gratuitamente por la red, el hecho de que una revista con las características de *Mister K* no supere un límite modesto indica en qué medida el humor como género, en un formato tal, es un producto minoritario. No consigue movilizar a una cantidad suficiente de consumidores para que paguen el precio, no únicamente monetario, que comporta su adquisición. Como se ha visto, el propósito de los editores era fomentar ese hábito. No era tarea sencilla.

2) La experiencia de *Mister K* también ilustra el delicado **equilibrio entre escepticismo y convicción** que debe guardar un producto humorístico. Los responsables de la revista se encuentran con varios dilemas respecto a los cuales deben decantarse. Así, por ejemplo, la publicación pretende ganarse el interés de los niños pero también la aprobación (que no la indiferencia) de padres y profesores, lo cual no es del todo compatible. Del mismo modo, se presenta como “atrevida” y “gamberra” pero sin embargo resulta más moderada en hipotéticos “excesos” que buena parte de la oferta de ocio que consumen sus lectores. La contradicción se extrema (y por tanto se hace más visible para el propio lector) cuando la revista emplea como gancho comercial determinados referentes pero los suaviza (así ocurrió, en varias ocasiones, con las películas y programas de televisión que parodiamos en la sección que yo escribía: el director nos pidió modificar escenas tomadas directamente del objeto de parodia para hacerlas menos “violentas” o “chocantes”).

3) Si el humor parte de una base de sentido común que se da por supuesto, debe quedar patente en un **lenguaje que aluda a la experiencia** en la que rigen sus criterios. *Mister K* llevó a su portada, entre muchos otros, los siguientes temas: “tu móvil”, “deportes”, “aventuras”, “el futuro”, “tu familia”, “tu cuarto”, “superhéroes”, “todo lo que no sabías de los Simpsons”, “dibujos animados”, “viajar”, “hermanos (guía de uso)”, “exámenes finales”, “cumpleaños”, “tus profesores”, etc. Cada uno de ellos se muestra a través de ese enfoque manifiestamente “gamberro” (y autocontradictorio) que se señalaba en el punto anterior; así, por ejemplo, si se habla de hermanos o profesores, no es precisamente para elogiarlos: se asume que el lector los soporta como puede y el humor se construye sobre esa base. Tal es el *sentido común* de fondo: el extravagante ridiculizable es quien se opone a los impulsos del niño o el conformista con tales fuerzas represoras (arquetípicamente, el empollón). Como tantas veces ocurre, es un humor dirigido a aliviar la indefensión del débil (quizá en este caso sería más apropiado hablar del “dependiente”, o de quien se considera víctima). A todas luces, la revista busca establecer una conexión muy directa con su público empleando un lenguaje, literario y visual, marcado por las valoraciones que le supone.

5. 8. La institucionalización del humor

La suerte del humor no depende únicamente de los consumidores individuales: es también objeto de subvenciones y actividades promovidas por instituciones diversas. Tales iniciativas se relacionan con un proceso general de institucionalización del humor, por el cual se define e idealiza el rol del humorista, su significación cultural, y se establecen las pautas que identifican lo que podríamos denominar como *humor respetable* (lo cual, atendiendo a sus antecedentes históricos, se podría considerar un oxímoron).

Tomo un ejemplo, de entre los muchos posibles, extraído de la introducción al catálogo de la exposición *Humor a toda vela* (organizada en torno a la Copa América 2007, celebrada en Valencia). El comisario de la muestra, Luis Conde Martín, clasifica en los siguientes términos a los autores españoles de humor gráfico:

> "En la España actual conviven y se manifiestan tendencias, diríamos que herméticas y de "cejas altas", como Chumy, Máximo, Alfredo, El Roto (...) y algunos más, junto a otras más populares y de "cejas medias", como pueden ser Mingote, Forges, Peridis, Gallego & Rey (...) y muchos, muchísimos más. Son éstos el mayor porcentaje en ejercicio.
> Y por último, los que ejercen un humor gráfico aún más popular y que diríamos "de cejas bajas", con tendencias chungas y casi marginales, lo que antaño se definía como *underground*, rompedor y provocador" (Conde Martín, 2007: 15).

Ya en la descripción de la última de las tres clases en que organiza el censo de humoristas se percibe una patente contradicción: ¿en qué sentido puede ser "aún más popular" un humor con "tendencias chungas y casi marginales"? Para el caso, un humor minoritario, "rompedor y provocador", parece más propio de una hipotética vanguardia elitista que apto para ilustrar cuaquiera de las acepciones del adjetivo "popular" (salvo, quizá, que se entienda que la genuina representación del pueblo reside en esa vanguardia minoritaria).

A falta de un desarrollo más detallado de cada categoría, debemos inferir las características de cada cual a partir de unos pocos epítetos: las "cejas altas" se definen por su *hermetismo* (es decir, un humor que exige esfuerzo intelectual para ser descifrado), las "bajas" por lo chungo y marginal, y las "medias" por su popularidad (por eliminación, entendemos que dicha popularidad se desprende, por un lado, de su accesibilidad por oposición al hermetismo de unos, y por su "normalidad" y "centralidad" frente a lo chungo y marginal de otros).

En la clasificación se manifiestan valoraciones que provienen, en última instancia, de una concepción normativa del humor, de un *deber ser* contrapuesto a lo que *es*; del encuentro de ambos se derivan unas descripciones que no pueden ser asépticas. Insisto: es un ejemplo como

cualquier otro. Al margen de valoraciones circunstanciales, el comisario señala, loablemente:

> "Tuvimos especial cuidado en huir del sectarismo, del centralismo y de la plaga tendenciosa que arrumba con las mejores artes. Quisimos que estuviesen representantes de todas las posturas ideológicas de la prensa española actual y a todos se les invitó a participar" (op. cit.: 15).

En todo caso, la defensa de la *respetabilidad esencial* del humor comporta la definición de criterios normativos; la construcción, al cabo, de una ideología no necesariamente coherente y, de hecho, tan propensa como cualquier otra a la distorsión.

5. 8. 1. La Fundación de la Universidad de Alcalá de Henares y la revista Quevedos

La Fundación General de la Universidad de Alcalá de Henares lleva organizadas catorce muestras internacionales de humor gráfico, la última de ellas consagrada a la igualdad de género, y ha editado más de treinta números de la revista de información de humor grafico *Quevedos*, amén de diversos catálogos de exposición y monográficos, colaborando en la publicación de trabajos como la serie *Historia del humor gráfico*, a cargo de editorial Milenio.

También entrega anualmente el premio Quevedos, con el que se reconoce la trayectoria de humoristas ilustres. Cito a continuación la presentación incuida en el número 33, de 2007, dedicado al último ganador del premio, el argentino Eduardo Ferro. Bajo el título "Premio Quevedos, patente de corso de la FGUA", se lee:

> "Al rebufo de la MUESTRA DE HUMOR GRÁFICO, creada y promovida por la FUNDACIÓN GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ en el emblemático año de 1992, nació, pocos años después, conciliadas las voluntades de los Ministerios de Cultura y Asuntos Exteriores, y de la propia Universidad, un hijo pródigo que, por serlo, no tardó en convertirse en "mascarón de proa" de una iniciativa consolidada a través del tiempo, que ha sido capaz de elevar hasta el sitial que era suyo a una de las manifestaciones artísticas más vivas y heterodoxas de la modernidad, el Humor Gráfico.
> Allá por el 98, recuerdo casual de aquella generación pretérita a la que le dolía España, se falla el primero de los premios, convertidos ya nominalmente en el deseo triunfante de galardonar los méritos de una obra y una vida, dedicadas ambas al inclemente ejercicio crítico de pintar lo que somos y no somos de una forma sumaria y cotidiana. En el 99, SSMM los Reyes de España se lo entregaron al primer premiado, Antonio Mingote, durante un acto fundacional en el magnífico Paraninfo del Rectorado, convertido ya en el espacio evocador que acoge los más altos galardones de las letras y del humor, los premios Cervantes y Quevedos. (...)
> El Quevedos, pues, es ya y para siempre una geografía blanca y volandera donde instalar a quienes no quisieron instalarse en la

oficialidad morosa de la existencia, porque al final los premios, más que premiar, conjugan a los elegidos como los verbos irregulares".

Con la grandilocuencia característica de su género, el texto lanza una serie de ideas que caracterizan tanto al premio y la institución que lo promueve como al humor gráfico que se considera digno de reconocimiento:

1) Hay una **conexión**, tanto circunstancial como deliberada, **con la tradición cultural española** más respetable. Véanse la alusión "casual" a la generación "a la que le dolía España", y la equiparación del premio Quevedos con el Cervantes, cada uno de ellos el más alto galardón de su respectivo campo.

2) No se trata únicamente de una **respetabilidad** cultural, sino también **institucional**. El primer premio lo entregan "SSMM los Reyes de España"; se habla igualmente de la participación de Ministerios (Cultura y Asuntos Exteriores), de la propia Universidad, de su prestigioso Paraninfo, del premio Cervantes... El humor, por fin, está reconocido oficialmente en las más altas instancias.

3) Se celebra, pues, una **elevación del humor** al "sitial que era suyo". Esto implica dos ideas: que era necesario el premio Quevedos para hacer justicia al humor gráfico como manifestación cultural y, por tanto, sin dicho premio no se estaría reconociendo debidamente la labor de los humoristas.

4) En la aparentemente inevitable **caracterización ideológica del humor** se postulan los rasgos normativos habituales: el humor gráfico se define como el "inclemente ejercicio crítico de pintar lo que somos y no somos de forma sumaria y cotidiana". ¿Es inclemente por definición? ¿Es necesariamente crítico? Si lo definimos de tal modo, ¿hay que suponer que sólo se premia, o se reconoce como humoristas gráficos, a quienes en efecto ejercen la crítica, o quizá se asume que todo humorista gráfico, de suyo, lleva a cabo dicho ejercicio crítico independientemente del contenido efectivo de su trabajo?

5) Por último, y pese a reconocimientos oficiales, a la bendición de las instituciones culturales, académicas y gubernamentales, y a su estrecho parentesco con la literatura y las artes, el **humor se sitúa en la periferia**: es heterodoxia, se conjuga en verbos irregulares, el premio dibuja una geografía blanca y voladera para quienes rehuyen de la oficialidad morosa. Todo esto se afirma en las líneas inmediatamente superiores a una fotografía de la entrega del premio a Mingote, con un nutrido grupo de humoristas rodeando al galardonado y a los Reyes de España.

Las iniciativas desarrolladas por la Fundación se mueven, en general, dentro de tales parámetros: idealización normativa del humor gráfico, énfasis en la respetabilidad cutural e institucional y apostillas sobre el carácter inconformista del oficio y sus practicantes.

A menudo, la muestra y las actividades relacionadas con el humor que desarrolla la Fundanción giran en torno a temas de *relevancia social*, incidiendo en su efecto benéfico y en la labor crítica de denuncia que se le considera consustancial en buena parte de las definiciones normativas: humor y tolerancia, humor y seguridad vial, humor y violencia de género, humor e igualdad de género, humor contra el terrorismo (*Viñetas por la paz*), etc. También, como es lógico, se subraya la vinculación del humor gráfico con la gran tradición cultural española y universal, con temas como la literatura picaresca o el *Quijote*.

En la presentación al catálogo de la XIII Muestra (2006, publicado como doble número 28-29 de la revista *Quevedos*), bajo el lema "Por una vida sin malos tratos", Virgilio Zapatero, Rector de la Universidad de Alcalá, escribe:

> "No es mala cosa, creo yo, que la *sonrisa inteligente* se convierta en un *arma indemne* que intente borrar la VIOLENCIA DE GÉNERO del mapa interior de los hombres. (...)
> Esta nueva otoñada nos devuelve otra renovada muestra para que nos hagamos peritos en *conjugar el humor y la denuncia.* (...)
> Sin duda ninguna la MUESTRA DE HUMOR GRÁFICO, además de parada y fonda de *humoristas de toda laya y condición*, es ya una referencia internacional en su género. El paso y peso de los años, viñeta a viñeta, nos ha convertido en una historia imprescindible para quienes proyectan su sensibilidad entre las narraciones gráficas" (Las cursivas son mías).

Aparecen nuevamente rasgos de definición normativa del humor, inteligencia y denuncia, contrapuestos a una afirmación de diversidad: si la muestra es parada y fonda de humoristas de toda laya y condición, ¿se incluye entre ellos a los que carecen de particular interés en la denuncia o se decantan por un humor directo y "fácil"? Llama la atención el concepto de "arma indemne": literalmente, significaría "arma que no ha sido dañada", lo cual no tiene demasiado sentido. Probablemente se trata de un lapsus y se pretendía escribir "arma inofensiva", y en tal caso se remacharía el fondo benigno, bienintencionado del humor satírico, que denuncia pero no pretende herir. El título de la presentación es, significativamente, "El humor gráfico como denuncia".

Pocas páginas más adelante se encuentra la presentación a cargo del director general de la Fundación, Arsenio Lope Huerta, y el director del Programa de Humor Gráfico, Juan García Cerrada. En ella se insiste en lo siguiente:

> "Una vez más queremos subrayar y agradecer el interés de los humoristas gráficos por los *temas sociales* que nos llevan y, pese a ser el de los malos tratos uno de los asuntos más serios que han recalado en la historia de la Muestra, su respuesta, la de los autores, ha sido *unánime y moral* en la calidad e importantísima en la cantidad, lo cual también acredita de forma sumaria la *naturaleza denunciante* de dicha

Muestra, pues nunca el humor careció de *sustancia crítica*" (Las cursivas, de nuevo, son mías).

Los humoristas se interesan por temas sociales y producen trabajos de calidad moral con vocación de denuncia, pues al humor jamás le ha faltado sustancia crítica. El humor, por sí solo, parece ser insuficiente para justificar el despliegue de medios y recursos de la institución: es necesario argumentar (o implicar) que **sirve para algo**, que cuenta con una función social trascendente al mero (y siempre hipotético) efecto cómico. No se trata simplemente de que *pueda* ser utilizado, sino que tiene un valor positivo intrínseco.

En un artículo titulado "La ironía", publicado en el número 23 de la revista *Quevedos* (2005, páginas 9 y 10), Osvaldo Maceda de Sousa teoriza sobre la necesidad imperiosa de un humor irónico que supere la comicidad como fin en sí mismo:

> "Un humorista de la Edad Contemporánea, refutando la comicidad de lo grotesco, sueña con ser un "Quijote" de la sociedad, procura ser un naif que persigue la pureza de la humanidad. Quiere usar el humor como un binóculo para alertar a los hombres de sus errores, denunciar los defectos y las incongruencias de los políticos y señores del poder, pero como ingenuo que es, no alcanza mínimamente sus objetivos.
> El humor puro es simple diversión. Nos hace sonreír y llorar. Nos hace reír y amar, pero raramente catequizar, porque vivimos en un mundo individualista, individualizado Por esta razón el humor tiene que adoptar otras formas más irreverentes como es el caso de la ironía. (...)
> A veces la irreverencia tiene que ir al fondo del alma de la sociedad. Es necesario recuperar la crítica de lo grotesco, denunciar lo ridículo y en ese sentido nada como una sátira para dentro de una estructura democrática, profundizar en la crítica".

En el último capítulo comentaremos brevemente la figura del ironista liberal tal como la fundamenta Rorty (1996), y que parece guardar cierto paralelismo (sólo en algunos aspectos) con lo que defiende en el artículo Maceda de Sousa. En cualquier caso, éste formula de forma más directa que otros textos de orientación similar las exigencias que la definición normativa impone a la práctica de los humoristas. Son ellos mismos los que "quieren usar el humor como un binóculo para alertar a los hombres de sus errores", es decir, son ellos los que desean cumplir con dicha función social de denuncia, pero habrá una contradicción entre el deseo y los hechos en tanto se limiten a buscar el mero efecto cómico. Para que su público llegue a "catequizar" (es de suponer que con vista a comulgar posteriormente) deben potenciar la irreverencia.

Sintetizando: si los humoristas desean ser tomados en serio, deben producir un **humor serio**, en el cual la frivolidad sea un camino oblícuo para regresar al ámbito de lo grave. La labor de instituciones como la Fundación General de la Universidad de Alcalá en torno al humor se justifica y legitima en tanto se pueda defender la genuina relevancia social de su objeto. Y cómo este es frívolo por definición, se opta por una estrategia discursiva muy clara: insistir

en que, de hecho, no lo es tanto. Una vez encuadrado el debate en tales términos, el ajuste al mismo del resto de elementos se produce de forma casi automática: el criterio de valoración se inspira en una definición normativa que, o bien consagra como máxima expresión del humor lo que en otros términos quizá no se entendería como tal (por ejemplo: ¿cuál sería, en Goya, la línea que separa el humor de la tragedia en los *Disparates* y los *Desastres de la guerra*, entre unas *Pinturas negras* y otras?), o bien cobija bajo su concepto "dignificado" obras cuya adscripción al mismo sería discutible pero que van acompañadas de un discurso justificatorio elaborado, ya sea por el propio autor o por las instituciones que desean reconocer su trabajo.

5. 8. 2. Humoràlia *física y virtual*

Aunque también relacionada con el mundo académico y universitario, las circunstancias institucionales de Humoràlia y sus objetivos manifiestos se apartan un tanto de los de la Fundación de Alcalá. Humoràlia tiene su origen en Lleida, pero como portal de internet ha llegado a tener un impacto considerable entre los humoristas iberoamericanos, particularmente entre los años 2002 y 2003. Así se presenta la asociación, en 2007, en su página web, www.humoralia.cat (como en ocasiones anteriores, señalo con cursivas los conceptos o expresiones que posteriormente se desarrollarán):

> "Humoralia es una asociación cultural sin fines de lucro, inscrita en el registro de asociaciones de la Generalitat de Cataluña. Su fin es la difusión y promoción del humor, su *uso social y artístico*, y su estudio académico y científico.
> Humoralia es también, y sobre todo, un certamen bienal dedicado al humor en todas sus facetas, entendiéndolo como un factor humano de dimensión universal, tanto desde el punto de vista artístico y cultural, como del psicológico y antropológico. La última edición de la Biennal se llevó a cabo en *septiembre y octubre de 2003*.
> Dentro del *amplio concepto de humor* (donde caben expresiones como la ironía, la sátira, el sarcasmo, el humor blanco, el negro, la comicidad, el divertimento, el chiste, la mordacidad, etcétera), Humoralia intenta dar a conocer las obras de contenido humorístico de cualquier disciplina artística: plástica, literaria, escénica o musical, así como analizar, debatir y reflexionar sobre el humor.
> La filosofía de la asociación es la de tratar al humor —y al humorismo— como un tema de debate y estudio, a través de disciplinas artísticas como la humanísticas y científica, *dejando a un lado los tópicos y el humor grosero y acrítico*
> La promoción de las obras y de sus autores apuesta por los nuevos valores gracias a los concursos de Humoralia: el Concurso de Humor Gráfico, el Concurso Literario Anual de Humor Negro, y el Concurso Internacional de Fotografía Humorística.
> Además de las exposiciones, la edición de sus correspondientes catálogos, las conferencias, debates y coloquios, las represenatciones teatrales, el miniciclo de cortometrajes y de las actividades paralelas como conciertos o caricaturas en la calle, las actividades de Humoralia

se universalizan desde este portal, con noticias sobre humor proveniente desde más de 35 países".

Es un texto, como salta a la vista, sin actualizar; se afirma que la última edición de la Biennal tuvo lugar en 2003 y, de hecho, ha habido dos más: la cuarta, en septiembre de 2005, y la quinta entre abril y mayo de 2007. No se trata, pues, de que el evento haya dejado de organizarse.

Por lo demás, se insiste en el valor social del humor, en su utilidad (ese "uso social y artístico" de que se habla), desde un concepto expresamente amplio (no se limita, pues, al humor gráfico como ocurre con la Fundación), pero que excluye deliberadamente el "humor grosero y acrítico". Nos encontramos una vez más con una orientación normativa que, en este caso, comienza reconociendo la existencia de aquellas vertientes del objeto de estudio (y exaltación) que se desea dejar fuera del espacio de trabajo de la institución. No sólo es posible la "sonrisa inteligente" de que hablaba el Rector de la Universidad de Alcalá. No es cierto que el humor nunca haya carecido de "sustancia crítica", como sostenían el director de la Fundación y el director del Programa de Humor Gráfico. El humor puede ser acrítico y grosero, lo cual resulta obvio desde prácticamente cualquier perspectiva de sentido común. La negación (o elipsis) de tal evidencia se explica por la idealización consciente y deliberada del objeto: puesto que lo habitual es no tomarse el humor en serio, la Fundación intenta convencer al público de que es tan digno de ser tomado en serio como cualquier otra manifestación artística, aun a precio de distorsionar su realidad. ¿Acaso la obra de, pongamos por caso, Leni Riefenstahl cuestiona de alguna forma la legitimidad del cine? Y aun así, quizá sea un ejemplo insuficiente, pues se trata de un obra moralmente deleznable pero artísticamente muy meritoria (según el consenso crítico). ¿Lo cambiamos, pues, por el de las películas de Mariano Ozores?

Humoràlia rechaza abiertamente el humor grosero (categoría en la que caben, presumiblemente, tanto lo chabacano como lo insultante) y sin intención crítica. Ahora bien, si su filosofía marca como objetivo el examen del humor como tema de debate y estudio mediante disciplinas artísticas, humanísticas y científicas, cabe preguntarse en qué medida prescindir de tópicos y de ciertas formas de humor, precisamente cuando se pretende abarcar una gran diversidad de modalidades, no priva de enfoques productivos a dicha labor analítica. En el proceso de dignificación de lo frívolo se termina acotando espacios de respetabilidad que dejan fuera lo que no se considera rescatable. Así, el humor "grosero y acrítico" permanece en el exterior (a efectos, todo sea dicho, de la declaración de intenciones; no necesariamente en la práctica real de la asociación) como antes era el caso del humor en pleno.

Es más, la eliminación por principio del humor "indigno" evita en cierta medida considerar algunos interrogantes que se podrían plantear con respecto al humor "digno"; por ejemplo: ¿dónde se encuentra el límite entre el humor grosero y el que no lo es? Pues habrá quien considere que buena parte del humor negro, incluido explícitamente por la asociación en el repertorio de modalidades "respetables" del humor, es grosero por naturaleza. ¿Cómo se definen el humor crítico y el acrítico? ¿Podríamos considerar como "humor

crítico" aquel que atacase el orden político vigente, la democracia liberal, proponiendo como alternativa preferible una dictadura? Sería, parece fuera de discusión, un ejemplo claro de humor que cuestiona lo existente. ¿Puede considerarse "humor crítico" *María de la Hoz*, de Tono y Mihura?

En el editorial del catálogo de la cuarta Biennal, titulado "Del humor", se lee (las cursivas siguen siendo mías):

> "Una frase que ya comienza a ser tópica es aquella de que el humor es una cosa *seria*. No por tópica, sin embargo, deja de ser cierta. Construir un drama no es nada fácil, pero la comedia, el sketch o el gag suponen aún más gasto energético: encarrilar una perspectiva diferente, no exenta de un drama de trasfondo. (...)
> El humor *desenmascara*, *libera y sirve de arma y armadura*. (...) Hay tendencia, a menudo, a no apreciar lo que supone concentrar y concretar, hacer el *acto de contrición intelectual* a la hora de plasmar una idea en una o pocas imágenes y con humor. Porque de entrada implica analizar un conflicto (el humor es *opinión, crítica, poesía*... en todos los casos es una versión de la realidad, *generalmente desde una perspectiva que nos abre los ojos*). (...)
> El humor es *transgresión* y el humor gráfico es uno de los impactos más potentes que nos puede ofrecer el humorismo. (...)
> El humor, como puede verse, está siempre presente en toda circunstancia. Los profesionales que se dedican a ello son los *filósofos de la cotidianeidad*, que es básicamente lo que nos incumbe.
> El humor es una necesidad y *todos los humoristas tendrían que tener una calle con su nombre*. Mientras esto no es posible, tenemos Humoràlia, una muestra de algunos de ellos de cualquier parte del mundo".

Hechas las precisiones que aparecen en la presentación del colectivo, ha de suponerse que "el humor" al que se designa genéricamente en esta texto es el humor "digno", ni grosero ni acrítico. Aquí se explica por qué merece consideración por parte del público y apoyo institucional: es fruto de un esfuerzo intelectual y artístico de mayor entidad que el que requieren otras disciplinas y géneros (el drama, sin ir más lejos). Además, ese esfuerzo cumple diversas funciones socialmente valiosas: el humor "desenmascara" (es decir, nos ayuda a conocer la realidad), "libera" (el opuesto absoluto a su uso como instrumento de control social de la desviación), y es a un tiempo "arma y armadura" (sirve tanto para atacar como para defenderse).

En el humor se manifiestan, de acuerdo con el editorial, múltiples disciplinas de notable entidad (opinión, crítica, poesía, filosofía de la cotidianeidad). Es decir, el humor rara vez es humor sin más. En todo caso, no se reivindica como tal. "Generalmente" la perspectiva humorística "nos abre los ojos", pero esto provoca interrogantes similares a los que planteábamos a propósito de la presentación en página web: ¿en qué medida nos abre los ojos un humor que, por ejemplo, se apoye en prejuicios aunque sea para arremeter contra tal o cual elemento del orden vigente? Por otro lado, la condición de

“filósofos de la cotidianeidad” privaría del título de humoristas a los que tratan aspectos de la realidad alejados de lo cotidiano.

Humoràlia presenta como necesaria su labor de promoción del humor por cuanto éste no es objeto del reconocimiento que merece. Se expresa como hipérbole jocosa en el último párrafo (“todos los humoristas tendrían que tener una calle con su nombre”, mofa de los honores oficiales que se dispensan a los prohombres al uso), pero se expresa: puesto que no se honra a los humoristas como es debido, Humoràlia hace lo que está al alcance de su mano.

Cuando la encarnación virtual de la asociación alcanzó su momento de máximo apogeo, se llegó a debatir la posibilidad de organizar un sindicato de humoristas, siguiendo el modelo de los *syndicates* norteamericanos, que funcionase a un tiempo como agente y como defensor de los derechos de sus representados. El proyecto, coordinado por el escritor Hernán Casciari, no llegó a materializarse, pero durante aproximadamente un año Humoràlia consiguió captar la atención de buena parte de los humoristas gráficos iberoamericanos. Se proponía, al cabo, dignificar *en la práctica* el oficio y el género. Al margen de posibles aciertos o errores estratégicos, la deseada mejora de las condiciones laborales de los humoristas supone aumentar la recompensa a su trabajo. Es muy frecuente que las iniciativas institucionales destinadas a promover y dignificar el humor consistan en solicitar a los autores el envío de obras para muestras y exposiciones, cediendo los derechos a perpetuidad sin percibir remuneración por ello. Interesa subrayar que semejante proceder es a menudo el de los mismos humoristas cuando se encargan de organizar actos de este tipo. El contrasentido es evidente, e indica el carácter eminentemente simbólico (e ideológico) de ese constructo que podemos llamar “humor digno”.

5. 8. 3. La dignidad esencial del humorista (y la indignidad esencial del pornógrafo)

¿Dónde radica, pues, la dignidad del humorista? ¿En la inteligencia y el espíritu crítico que se le suponen por definición? ¿En su inconformismo, también intrínseco? De las definiciones normativas, apoyadas a menudo en una nómina de ejemplos ilustres (de Cervantes y Quevedo hasta El Roto, pasando por Goya), se desprende una consideración apriorística de quienes se dedican al humor.

A ese respecto ironizaba con agudeza el argentino Tacho en su contribución a la XIII Muestra Internacional de Humor Gráfico organizada por la Fundación General de la Universidad de Alcalá (puede encontrarse en la página 27 del catálogo, doble número 28-29 de la revista *Quevedos*). La edición tenía por tema los malos tratos; en su viñeta, Tacho muestra a un dibujante junto al tablero de dibujo, zarandeando furibundo a una mujer mientras le grita “¡¡Te gusta o no te gusta mi dibujo sobre la violencia de género!!”. Evidentemente, no supone una acusación contra nadie (o, si lo fuera, se trataría de una referencia privada no identificable como tal para el público lector en general): señala cómo, de hecho, la emisión de mensajes moralizantes no comporta de suyo que el emisor cumpla con sus preceptos. Una noción de sentido común que, sin embargo, destaca por su contraste con

la orientación general del resto de obras y de la muestra en sí y la relativiza, al señalar que, para bien o para mal, la iniciativa se restringe al nivel discursivo. El chiste de Tacho presenta una situación plausible y con ello pone de relieve la doble función de la muestra: por un lado, la denuncia de una situación y, por otro, la caracterización ideológica del humor (¡y de los humoristas!): instrumento de denuncia, perspectiva crítica, socialmente comprometido, etc.

Al humorista se le suponen una serie de atributos positivos que no tienen por qué corresponderse con la realidad. Para empezar, y sigue siendo una noción de sentido común, un humorista puede mostrar una notable carencia de sentido del humor tal como se entiende esta cualidad popularmente: capacidad para encajar las bromas de las que uno es objeto. Otro tanto puede decirse a propósito de la sátira y la mentada perspectiva crítica; el humorista no tiene por qué estar particularmente dotado para soportarlas cuando se convierte en objeto de las mismas. El humor autodespectivo permite escenificar el ataque dialéctico de forma controlada: el humorista levanta contra sí mismo las críticas y objeciones que está dispuesto a asumir, bien porque tenga prevista la forma de anularlas posteriormente, bien porque sean de entidad tan irrelevante que no lleguen a afectar el núcleo de lo que se pretende defender (sea una tesis concreta o la propia figura del humorista).

La acotación negativa del humor *grosero* (chabacano, fácil, insultante, etc) lo separa, como hemos visto, de los requisitos avanzados por las definiciones normativas. A menudo, se escribe sobre la obra de los humoristas elogiando su inteligencia, su trabajo de síntesis y el valor social de su mirada critica e inconformista. Dichos rasgos se le niegan al humor *grosero*, no respetable, indigno incluso. Ha tendido a ser el caso, durante muchos años, de *El Jueves*, marcado en sus inicios, tanto en lo estilístico como en los contenidos, por el modelo de publicaciones y humoristas franceses muy propensos a lo escatológico (así, en dos de las grandes figuras históricas de *El Jueves*, Óscar Nebreda e Ivá, se distingue el influjo de Reiser). La inclusión de desnudos y fotografías tomadas de publicaciones eróticas la señaló, también, como pornográfica y machista.

En su número 1575, de agosto de 2007, dedicado al secuestro, incluían (bajo el título “¡Cómo nos quieren!”) media página dedicada a recopilar extractos, alusivos a la portada injuriosa, de columnas de opinión de diversos diarios. Entre ellos, se encontraba este texto de Alfonso Ussía (él mismo, escritor humorístico de considerable éxito comercial), publicado en *La Razón* el 22 de julio de 2007:

> “”El Jueves”, la verdad, es una publicación que no he leido nunca (...) La ordinariez, el insulto, la grosería, la procacidad y el mal gusto no hacen daño sino a los que echan mano de sus alcantarillas para simular su lejanía con el talento (...). Se trata, pues de un intento de humor grosero y cobarde (...). Son los responsables de la cochinada los únicos que pueden rebelarse contra sí mismos por su falta de ingenio”.

La portada, indudablemente, admite la acusación de chabacanería (pues muestra a una pareja en pleno acto sexual), pero Ussía señala, además, que

en el pasado tampoco ha sentido la necesidad de leer la revista. La afirmación puede ser verdadera o falsa, pero en todo caso supone una declaración de principios que añade matices significativos a su valoración de la portada. Porque sugiere la confirmación a posteriori de la justicia de un estigma que, si hemos de creer al escritor, ni siquiera se basa en un examen directo de la publicación estigmatizada. Y tan pronunciado es el estigma que Ussía se toma la molestia de señalar un dato que, teóricamente, restaría peso a su opinión: carece de una experiencia directa de los contenidos de la revista.

Además, opone al talento y el ingenio "la ordinariez, el insulto, la grosería, la procacidad y el mal gusto", "la cochinada", en suma "el humor grosero y cobarde". No ha lugar, pues, para cochinadas ingeniosas o para groserías elaboradas con talento.

También citan a Hermann Terstch, cuyo artículo apareció en *ABC* el 23 de julio de 2007:

> "Grave no es ya una caricatura obscena sobre los Príncipes o las tan frecuentes sobre Cristo o sobre Dios, en una revista que en su día publicó una viñeta en la que el dibujante reconocía no pintar una caricatura de Mahoma por "cagarse de miedo"".

En este caso, el autor ataca a la revista por una portada autoirónica, motivada por la llamada "crisis de las caricaturas de Mahoma" (de la que se habla en el punto 5.9), sin tener en cuenta que, de hecho, uno de los personajes habituales en la serie *¡Oh, Dios mío!* (de la que es autor José Luis Martín, director de la revista, y en la que aparecen esas frecuentes caricaturas sobre Cristo y Dios) es precisamente Mahoma. Éste ha aparecido en *El Jueves* tanto después de atentados cometidos por terroristas islámicos como en la propia "crisis de las caricaturas".

Otro ejemplo es el de la humorista Nani, colaboradora de *La Razón* e *Interviú*, cuyas declaraciones aparecieron en *El País* el 21 de julio de 2007:

> "Me parece denigrante lo que han hecho con la imagen de la Princesa. A ninguna mujer le gustaría ser retratada en una situación así".

Resulta llamativo que destaque como denigrante el retrato de la Princesa, cuando ambos personajes aparecen desnudos y en pleno coito. Es más, como ya se observó en páginas anteriores, es la caricatura del Príncipe la que desempeña el papel de "bufón", de payaso "de nariz roja". Tuve ocasión de debatir esta valoración con la humorista en los comentarios de una entrada del blog de José Rubio Malagón (malagonadas.blogspot.com), colaborador de *El Jueves*. Nani no llegó a explicarme en ningún momento por qué consideraba que la portada era machista o denigrante: insistía en que ella habría hecho lo mismo de encontrarse en la situación de la Princesa, me acusaba de "coartar su libertad de expresión" por pedirle que argumentase su postura, me llamaba "pasadito" (probablemente, un *lapsus calami* por "pesadito") y zanjaba la discusión afirmando que no podía perder más tiempo porque tenía encargos que terminar. Lamentablemente, no puedo citar nuestras palabras textuales: los

comentarios en que se desarrollaba el diálogo han desaparecido de la entrada (no obstante, permanecen otros).

El caso de *El Jueves* ejemplifica el reverso de la figura del humorista respetable: la revista y sus colaboradores cargan con el estigma de la vulgaridad, lo que permite juicios apriorísticos como los expuestos más arriba. Puesto que es evidente que *El Jueves* es machista, no es necesario argumentarlo (así lo considera una humorista que, dato irónico, trabaja para *Interviú*, una cabecera que emplea como reclamo de portada fotografías de mujeres desnudas; en la mayoría de los casos modelos que aparecen voluntariamente de tal guisa y en muchos otros, celebridades que han sido fotografiadas a escondidas). Como es una revista notoriamente anticristiana, es cierto (y no un chiste autodespectivo) que no se atreven a caricaturizar a Mahoma. Tan notoria es su vulgaridad que leer la publicación deslegitima a quien la reprueba y no, como sería lógico por motivos evidentes, a la inversa.

Con el humorista respetable ocurre aproximadamente lo contrario. El juicio apriorístico es positivo: su trabajo es esencialmente digno, pues entronca con una tradición intelectual y cultural que cuenta con exponentes tan notables como Cervantes y Quevedo. Dicho lo cual, recuérdese que éste último es autor de un poema dedicado al ojo del culo y numerosos pasajes de humor escatológico, amén de orfebre del insulto poético (sin ir más lejos, aquel "Érase un hombre a una nariz pegado"). Y en cuanto a Cervantes, considérense episodios como el del bálsamo de Fierabrás, ejemplo ilustre de uso del vómito como recurso humorístico.

Estas contradicciones, más allá de un mayor o menor conocimiento de la obra de los autores a los que se señala como referencia, dan la medida del carácter ideológico (y por tanto, causante de distorsión) de las definiciones del humor y del humorista que se defienden desde las instituciones y el mismo gremio.

5. 8. 4. La ideología humorística

El humor respetable se caracteriza por una diversidad de rasgos que lo oponen tanto al humor grosero como a la concepción tradicional del humor con la que éste se identifica. Dado que el humor se ha considerado a menudo como género vulgar, se adscribe dicha vulgaridad a una región de lo humorístico para elevar el resto.

De ahí, por ejemplo, la frecuente distinción entre el humor y lo cómico (léanse Casares, 1961, Luján, 1973 o Acevedo, 1966, para quien, ya lo hemos visto, el humor es lo cómico *dignificado* por una filosofía suprasocial). Hay una concepción del humor, relativamente extendida, que lo tiene por vulgar y en absoluto merecedor de respeto o admiración: si se hace corresponder dicha concepción con lo cómico, el humor puede reclamar para sí la consideración de poesía, como quiso Fernández Flórez.

Hay, indudablemente, una tradición cultural española del humor. En el siglo XX, Fernández Flórez, Jardiel, Ramón Gómez de la Serna y la llamada

"otra generación del 27", que tanto bebió (y así lo han admitido algunos de sus representantes, como Mihura en Miguel Martínez, 1997) de los hallazgos de éste: Tono, López Rubio, Neville... Y naturalmente, los "discípulos" que se formaron en *La Codorniz*: De Laiglesia, Acevedo, Azcona, etc. En la mayoría de casos, unos y otros han defendido una concepción del humor que no se agota en la comicidad por sí sola: sea humor y ternura, humor y melancolía, humor y denuncia, humor y "filosofía suprasocial" o cualquier otra variante, se tiende a asociar valores al humor. Esto, se supone, redunda en beneficio de la propia obra (que no es ya "meramente cómica", sino que adquiere parentesco con el *Quijote*).

Enumero a continuación algunos de los rasgos más comunes en esa caracterización ideológica del humor:

1) El humor es **inteligente**. Es resultado de un esfuerzo intelectual que no está al alcance de cualquier creador y requiere, además, un esfuerzo del mismo género por parte del lector o receptor del mensaje humorístico para descifrarlo adecuadamente. Este rasgo se opone de forma evidente a la percepción tradicional del humor como *tontería*, a la condescendencia que despierta lo risible. ¿Son estúpidos Laurel y Hardy? ¿Lo es cualquier payaso "de nariz roja"? El humorista debe distanciarse expresivamente de las representaciones caricaturescas, igual que el ironista debe resaltar la duplicidad (o multiplicidad) de interpretaciones de sus textos si no quiere ser malentendido (Booth, 1974).

La consideración intelectual que se tiene al humor parece ser proporcional, en numerosas ocasiones, a su *circunspección*. Es el caso de Andrés Rábago, El Roto, uno de los humoristas mejor considerados del país, que prescinde deliberadamente de la gran mayoría de signos genéricos que identificarían su trabajo como humorístico. Significativamente, él no se considera humorísta sino satírico, pues entiende que el humor implica un cierto grado de comicidad de la que su obra carece.

Así, subrayando el valor intelectual del humor gráfico se habla de la *labor de síntesis* (que comprime en una única imagen toda una situación, toda una percepción de la realidad), del carácter de *aforismos visuales* que distingue a los chistes (¿hablábamos antes de filósofos de la cotidianeidad?). En algunas ocasiones, circunspección y hermetismo se encuentran, produciendo obras a las que se valora precisamente por las dificultades que plantean a la interpretación (pues eso indica que son más "inteligentes"). En otras, se aplaude precisamente la relevancia de los temas (y las palabras que los designan: vida, muerte, amor, poder...), independientemente de la mayor o menor novedad u originalidad de la reflexión propuesta.

2) El humor es **arte**. Puede ser literatura, arte plástico o dramático, pero en todo caso, es arte que trasciende las meras consideraciones comerciales. Naturalmente, esto no se extiende por ejemplo a *El Jueves*, que emplea recursos groseros para vender más, o a las películas de Santiago Segura, pues son chabacanas y buscan la risa fácil, lo cual las

hace *burdas*. Es decir, en absoluto artísticas (y tampoco inteligentes: se les reconoce, en todo caso, una astucia comercial).

3) El humor es **elegante**. Recurre al eufemismo condenatorio y a la acusación irónica, con los que denuncia aquellos hechos o aspectos de la realidad social que emplea como materia prima. Se eleva, pues, por encima de las circunstancias, por encima de la mediocridad, y las transciende. Este rasgo se relaciona evidentemente con los dos anteriores: la inteligencia y la elaboración artística evitan la tosquedad de lo literal o lo abiertamente agresivo.

4) El humor es **rebelde** y **crítico**. Denota un inconformismo irreducible, una negativa a aceptar el orden de cosas (especialmente en cuanto tiene de injusto) sin, cuando menos, emitir una protesta *elegante*, una observación irónica que desautorice la impostura. El humor, al margen de la ideología política de sus artífices (pues puede suscribirse esta postura desde la izquierda y desde la derecha; desde Forges a Mingote, desde Gila a Tip) colabora de tal modo en el *progreso* de la sociedad, reduciendo al absurdo el engaño y las ilusiones interesadas que se propagan por otros medios. Así se afirmaba en una cita anterior: el humor desenmascara y libera.
Como hemos visto en el repertorio de temas de las muestras de la Fundación General de la Universidad de Alcalá, el humor se presenta como vía de compromiso en cuestiones de la mayor relevancia social: igualdad de género, violencia doméstica, seguridad vial, terrorismo, etc.

5) El humor es **escéptico**. Precisamente porque no cree en nada puede desenmascarar los engaños, tanto los de la vida cotidiana como los de la política o la existencia en términos más abstractos. Lo decía un autor tan poco sospechoso de progresismo como Miguel Mihura (1998): el humor es verle la trampa a todo. Como ocurre con los demás rasgos de esta caracterización ideológica del humor, la realidad pragmática de la práctica de los humoristas no tiene por qué responder totalmente a tales premisas: sin ir más lejos, la crítica partidista “escéptica” (actualizada cotidianamente en España por los humoristas asociados a los diferentes rotativos) conlleva de forma a menudo expresa la defensa “crédula” de la posición contraria, a menudo concordante con la línea editorial del medio en que aparezca dicha crítica. Un ejemplo sencillo: en la legislatura anterior, cuando gobernaban partidos diferentes en los niveles autonómico andaluz y nacional, en algunas viñetas de *El País* se responsabilizaba al gobierno central de los atascos veraniegos en la carretera de Motril, y en otras de *ABC*, al gobierno autonómico (personificado en su presidente).

6) El humor es **autocrítico**. Esto es así, entre otras razones, porque el escepticismo se extiende al propio humorista, que no se sabe resignar a tomarse completamente en serio. Se autocaricaturiza, bromea a costa de sus propios defectos, los exagera, simula cometer errores para conseguir un efecto cómico. Ya que el humor se construye partiendo de la realidad, es lógico que se recurra especialmente a la más inmediata

del humorista, que es su propia persona. Esto, además, le legitima para dirigir su perspectiva desmitificadora al resto del mundo, pues el primer parodiado es él mismo.

Estas ideas provienen de los teóricos y apologetas del humor, y de los mismos humoristas cuando analizan su labor. Representan la visión del mismo que quieren hacer prevalecer por medio de las diversas iniciativas institucionales de promoción (muestras, conferencias, estudios especializados), sustituyendo a la concepción vulgar que hipotéticamente se mantendría aún a nivel popular (pero no tanto, también hipotéticamente, entre el público culto, más expuesto a aquellas iniciativas institucionales y a los ensayos que defienden nociones similares). Como ideología, funcionaría tanto a efectos de cohesión normativa del colectivo como en la presentación del mismo ante el resto de la sociedad. Y, en particular, como marco de referencia a la hora de interpretar valorativamente tanto la obra de los humoristas como los sucesos relacionados con estos: de este modo, y volviendo al ejemplo de *El Jueves* y el número secuestrado, no se trata ya de que la oportunidad de las medidas judiciales se estime dependiendo de la consideración que se tenga a la revista (si es humor inteligente, elegante, crítico, artístico...), sino que incluso en muchos casos en los que se sostiene que el secuestro y la causa son un atentado contra la libertad de expresión, se hace también hincapié en lo grosero, indigno y deleznable de la portada, para distanciarse de la misma, de sus autores y de su concepción del humor. Así, en *El País* del 21 de julio de 2007 El Roto sentencia (las cursivas son mías):

> "*La portada me parece un espanto*, pero matizo varias cosas. La medida es inútil, porque han conseguido el efecto contrario y porque es arcaica y antidemocrática. *La viñeta en sí es un atentado a la inteligencia*, pero el secuestro de la revista es un atentado a la libertad de expresión. Y, finalmente, si los Príncipes se sienten afectados, pueden acudir a los tribunales, pero ellos no lo harán porque son inteligentes y eso daría mucha más publicidad a la revista".

La estructura de la argumentación evidencia que, para Andrés Rábago, la desaprobación del secuestro es una apostilla que añade a la desaprobación de la revista.

5. 9. Humor y choque de "civilizaciones"

5. 9. 1. La crisis de las viñetas de Mahoma

Resumo a continuación el relato de los hechos propuesto por Barrero (2007). El 30 de septiembre de 2005 el diario danés *Jyllands-Posten* publica, con propósito de contribuir a la reflexión en torno a la autocensura de algunos creadores intimidados por la presión de los grupos islamistas, doce caricaturas y retratos humorísticos relacionados con Mahoma y el Islam. Como respuesta, algunas asociaciones de musulmanes daneses enviaron cartas de protesta y convocaron manifestaciones. Entre tanto, un periódico de Oslo, *Magazinet*, volvía a publicar las caricaturas, y en enero de 2006 se descubría que la docena de viñetas se seguía difundiendo por internet, entre autoridades

políticas y religiosas árabes, con la adición de otras tres que no formaban parte del conjunto original, y que de hecho eran las más ofensivas: Mahoma como pederasta, Mahoma fornicando con un perro y Mahoma con hocico de cerdo.

La Organización de la Conferencia Islámica, después de que el primer ministro de Dinamarca respondiera a las protestas de dirigentes árabes señalando que el gobierno no debía influir en la prensa, anuncia que se debe reducir el alcance de la libertad de expresión en el país para no ofender a los musulmanes. El secretario general de la Organización avisa que promoverá en la ONU una sanción contra los países que no respeten el Islam. Entre tanto, otros periódicos de Francia y Suiza publican también las caricaturas, y el Yihad Islámico advierte a todos los escandinavos que deben salir de Gaza en un plazo de tres días.

Se suceden las advertencias y las llamadas al boicot, se cierran embajadas y se retiran diplomáticos. El 30 de enero, cerca de Basora, estalla una bomba al paso de una patrulla danesa. El mismo día, el redactor jefe de *Jyllands-Posten* publica en internet una carta abierta afirmando que no habían querido ofender a los musulmanes pero reivindicando la libertad de expresión. El 31 de enero, el primer ministro también pide disculpas. Pero la escalada continúa durante febrero: el día 2 secuestran a un ciudadano alemán en Cisjordania, como represalia por la publicación solidaria de las viñetas en otros diarios europeos. Grupos de radicales atacan embajadas danesas en Yakarta, Beirut y Teherán. Empiezan a producirse muertes en los disturbios callejeros. En Turquía, disparan a un sacerdote católico en su parroquia. En Nigeria se produce un enfrentamiento entre musulmanes y cristianos que se salda con dieciséis muertos. El 17 de febrero, Mohamed Yousaf Quershi emite una fatua ofreciendo un millón de dólares a quien mate a los autores de las caricaturas. Un dirigente talibán promete 5 kilos de oro a quien mate a cualquier danés y 100 a quien mate a uno de los caricaturistas.

La crisis, finalmente, cede el primer plano a la que se conoce como “crisis de las mezquitas”: la atención se desvía al conflicto entre chiíes y suníes y en mayo ya se considera controlada, pese a brotes esporádicos de violencia. El coste humano y económico es considerable: más de un centenar de muertos (casi tres centenares, si se contabilizan las muertes ocurridas en los enfrentamientos de Nigeria, teóricamente atizados por las caricaturas) y pérdidas para Dinamarca estimadas en torno a los 134 milliones de euros. Entre tanto, los dibujantes siguen amenazados y se mantienen ocultos.

Originalmente Flemming Rose, director de la sección de cultura de *Jyllands-Posten*, había justificado así la publicación de las viñetas en el artículo que las acompañaba:

> “La moderna sociedad secular es rechazada por algunos musulmanes. Ellos piden una disposición singular, insistiendo en que tengamos especial consideración con sus sentimientos religiosos. Eso es incompatible con la democracia actual y la libertad de expresión, en la cual todos estamos expuestos a la posibilidad de la burla, del ridículo o hasta del insulto” (citado en Barrero, 2007: 42).

Irónicamente, su iniciativa sería instrumentalizada para fortalecer las presiones que pretendía desafiar. En noviembre de 2005 se elaboró un informe, conocido como "dossier Akkari-Laban", sobre la "persecución a los musulmanes" practicada en Dinamarca. El ejemplo central de ataque al Islam era, evidentemente, la publicación de las viñetas en el diario de Rose, sumándoles además las tres imágenes falsas mencionadas anteriormente. De hecho, una de las añadidas ni siquiera representaba originalmente a Mahoma: mostraba a un hombre con barba negra y nariz de cerdo, y provenía de un reportaje sobre un concurso de imitación del gruñido del susodicho animal. En el informe se reproducían arengas de los medios de extrema derecha (alguno de los cuales, como una emisora de radio que en efecto llamaba a la persecución de musulmanes, había sido cerrado por el gobierno danés) y, en general, se forzaban los hechos y sus pruebas para acentuar su gravedad. En la confección del informe participó Abu Laban (es más, se le considera su máximo inspirador), proscrito por algunos países de la Unión de Emiratos Árabes por su posición extremista. Hay razones para creer que el ministerio de Asuntos Exteriores de Egipto, cuyo gobierno fue de los primeros en reaccionar a la presunta blasfemia danesa, difundió intensivamente el informe, tergiversaciones incluidas, por los países árabes.

Durante la crisis se produjeron asaltos a embajadas (delitos de los que eran parcialmente responsables los Estados en que se encontraban tales sedes diplomáticas), quemas de banderas, boicots contrarios a las normas de la OMC, secuestros y asesinatos. Escribe Barrero (2007: 50): "Hasta la fecha (abril de 2007) no conocemos a los encausados por esas acciones ni las demandas de los Estados europeos exigibles para cada caso".

Y del mismo modo que las viñetas fueron instrumentalizadas con fines políticos, la crisis fue interpretada en Europa **en términos de ideología**. Señala Barrero que bastantes medios de comunicación que respaldaron la difusión de las caricaturas pertenecían a la prensa afín a la derecha:

> "Los medios de comunicación de izquierdas no se mostraron de acuerdo con ellos, hicieron llamadas a la concordia y a la tolerancia, y no publicaron las imágenes como muestra de respeto. La división de opiniones sobre este asunto parecía aimentada por la brecha ideológica trazada entre medios de comunicación europeos en un periodo de separación entre las facciones políticas, falla abierta precisamente por no ponerse de acuerdo sobre temas como la intervención en Iraq o las avalanchas de inmigrantes hacia estados europeos" (op. cit.: 50).

La causa de la controversia, explícitamente, se refería a visiones encontradas sobre los contenidos, valores e ideas que pueden ser objeto de tratamiento frívolo. Flemming Rose reivindicaba el derecho de los humoristas occidentales a dar su visión de Mahoma, el terrorismo islámico o cualquier otro aspecto relacionado con la religión. La Organización de la Conferencia Islámica exigía que se recortase la libertad de expresión de modo que fuera obligatorio *respetar* las creencias de los musulmanes; es decir, abstenerse de mostrarlas desde una perspectiva humorística. Finalmente, el debate en occidente se

plantea en términos similares a los que esbozaba Gellner (1994) en su reflexión sobre la postmodernidad y el relativismo frente a los fundamentalistas. El relativismo occidental, escribe el autor:

> "... niega la misma posibilidad de validez y autoridad externas. Es verdad que es especialmente insistente en esta negativa cuando la afirmación contraria de tal validez externa procede de colegas no relativistas *de su propia sociedad*. El pudor relativista y, por otro lado, la expiación de la culpa excolonial le impide insistir en este punto ante miembros de *otras* culturas. El absolutismo de los *otros* recibe un trato favorecido y una simpatía calurosa muy próxima a la aprobación" (Gellner, 1994: 93).

Para numerosos comentaristas, la crisis se debía en efecto a una falta de respeto y consideración, desde medios de derecha, hacia las creencias de los musulmanes, en tanto dirigentes árabes y masas enfurecidas exigían desde el control gubernamental de la prensa hasta la muerte de los autores de las caricaturas o, para el caso, de cualquier ciudadano danés. En opinión del presidente del gobierno, Rodríguez Zapatero (también citado por Barrero, 2007: 54), la publicación de una caricatura de Mahoma "puede ser perfectamente legal, pero ser rechazada desde el punto de vista de la moral y la política". De hecho, y como reseña Barrero, dos investigaciones independientes (una periodística y otra antropológica) apuntan que la crisis fue manipulada por el imán Abu Laban, empleando las caricaturas como excusa para agitar a los islamistas. Concluye Barrero:

> "La tardía reacción de los musulmanes ante la presunta blasfemia danesa se ajustó a un calendario de crecimiento de poder entre estos grupos celulares (el Jeemah Islamiya en Asia, el Grupo Salafista para la Predicación y el Combate en el Magreb, el Frente para la Liberación de Palestina, Hamás, las brigadas de los Mártires de Al-Aqsa, el mismo Al Qaeda, etc.) capaces de encauzar a una turbamulta ignara y desinformada hacia objetivos diplomáticos con afán destructivo. Se aplican esos adjetivos de modo objetivo: la inmensa mayoría de los manifestantes musulmanes no pudieron ver jamás las viñetas y caricaturas de Mahoma porque en sus países respectivos estuvo prohibida su difusión, y para ellos era repelente el sólo hecho de observarlas para juzgarlas. Por ende, no hubo una reacción natural de un colectivo cuya fe había sido agredida sino una algarada dirigida por imanes y políticos con el objeto de acrecentar la ira hacia occidente y las facciones de musulmanes moderados con puestos de poder en países árabes" (op. cit.: 53-54).

En occidente, se produjo una situación de insólito paralelismo con la desinformación de las masas, que arremetían sin siquiera haber visto unas imágenes ofensivas que no les estaba permitido examinar: no hubo un análisis de las viñetas, ni se tuvo en cuenta la adición de otras tres, deliberadamente insultantes, en el informe que circuló entre los líderes árabes. Sólo tres de las doce imágenes eran caricaturas. En su minucioso comentario de las viñetas observa Barrero que estas satirizaban cuestiones como

> "la visión del Islam por un occidental, la inutilidad del terrorismo, la falta de libertad de la mujer musulmana o el miedo a la violencia fundamentalista ejercida en nombre de la religión. En ningún caso vejaban directamente la imagen del profeta Mahoma, se mofaban específicamente de la religión musulmana o manifestaban abiertamente odio hacia el Islam" (op. cit.: 70).

Por supuesto, sí se vejaba a imagen del profeta en las viñetas añadidas en el informe. Pero diarios como *El País*, aun defendiendo editorialmente la libertad de expresión de los caricaturistas y la publicación amenazada, se abstuvieron de reproducir las viñetas para no ofender a los musulmanes que pudieran leer sus páginas. La gravedad de la ofensa se definió por la magnitud de las reacciones: al negarse a reproducir las imágenes, los medios confirmaban que realmente eran insultantes y, por tanto, no podía considerarse oportuno hacerlas públicas aunque de hecho fuese legal. Puede interpretarse en esa línea la convocatoria de la Federación de Humoristas Gráficos (FECO), con sede en Alemania, que pidió colaboración a sus afiliados para recopilar una galería internacional de viñetas en torno a la censura y la intolerancia. Según el comunicad de la Federación (citado, nuevamente, por Barrero, op. cit.: 59):

> "Podría ser una especie de manifiesto contra lo "políticamente correcto" en el dibujo. Bienvenidos pues Jesucristo y la Virgen María, Benito XVI o Juan Pablo II, el abate Pierre o la Madre Teresa, Yahvé o Buda, los raelistas o los Testigos de Jehová, los *born again* o los evangelistas, Giordano Bruno o Galileo, Torquemada o George W. Bush, un par de tijeras o una hoguera de la Inquisición... pero sobre todo no dibujar a Mahoma, por razones de evidente incompatibilidad de humor".

En líneas generales, Gellner y Huntington (2005 [1996]) coinciden en su visión del desarrollo del fundamentalismo islámico. Entiende Huntington que su auge refuta la teoría del desarrollo según la cual crecimiento económico y avances tecnocientíficos han de producir necesariamente en lo político la emergencia de democracias liberales similares a las de occidente. Para Gellner, el fundamentalismo se ha visto alimentado por las transformaciones sociales derivadas del desarrollo técnico y económico; el peso identitario de la religión cobra mayor importancia cuando se han satisfecho necesidades más perentorias. Señala: "No parece que las condiciones modernas hayan de erosionar necesariamente una religión universal puritana y escrituraria. Pueden, por el contrario, beneficiarla" (1994: 37). E ilustra tal hipótesis con ejemplos como el siguiente:

> "Contrariamente a lo que suelen creer los profanos en la materia, la típica mujer musulmana en una ciudad musulmana no lleva el velo porque su abuela también lo hiciera, sino porque su abuela *no* lo hacía: su abuela allá en el pueblo estaba demasiado ocupada en los campos, frecuentaba el santuario sin velo, y dejaba el velo para sus superioras. Más que lealtad hacia su abuela, lo que la nieta está celebrando es el hecho de haber entrado a formar parte de las superioras de la abuela" (op. cit.: 29-30).

En tales circunstancias de contradicción profunda de cosmovisiones (en aspectos tan determinantes como la relación entre fe y política o las libertades públicas), ¿en qué términos debe sustentarse el respeto entre culturas? (O, si se quiere seguir la muy discutible y discutida terminología de Huntington, entre civilizaciones). Gellner sostiene tajantemente que el relativismo, la equiparación universal de todos los modelos culturales existentes, no es una opción viable pues

> "... ofende a las propias culturas cuya igualdad pretende establecer con la hermenéutica: *ellas* están ansiosas por adquirir el poder tecnológico y, además, por lo menos algunas de ellas (las propensas al "fundamentalismo") repudiarían con vehemencia y con razón cualquier intento por reinterpretar sus propias convicciones en un tono relativista. Lo que creen lo creen en serio" (Gellner, 1994: 91).

La crisis de las caricaturas es un episodio significativo de la historia reciente por múltiples razones. Como mínimo, a efectos de este trabajo, pondría de relieve hasta qué punto el humor, en tanto objeto de estudio, no es materia baladí, precisamente por la importancia que puede tener la definición de los ámbitos de la realidad susceptibles de tratamiento frívolo. La transgresión cometida por los dibujantes, que produjeron un trabajo de sátira moderna (así justifica las viñetas el artículo de Flemming Rose), es corregida y aumentada por los autores del dossier Akkari-Laban, incorporando imágenes que condicionan la interpretación de las originales. De este modo, y por ejemplo, una de las viñetas auténticas, en la que se quiere denunciar el uso ilegítimo de la religión para justificar el terrorismo mostrando una imagen de Mahoma con una bomba por turbante (obra de Kurt Westergard), adquiere otro significado junto a imágenes del profeta fornicando con un perro: el ataque al terrorismo se convierte en ataque al Islam. El resultado es una suerte de caricatura, desde el islamismo extremista, de la sátira moderna occidental: los autores del informe fabrican su propio producto humorístico empleando las viñetas originales como materia prima. El mensaje y la intención del chiste se determinan retrospectivamente, en su lectura interesada.

Aun así, por lo que a determinación del significado de las viñetas se refiere, tiene quizá mayor peso la reticencia de los medios occidentales a difundirlas. En primer lugar, secunda la percepción islamista al considerarlas ofensivas: da carta de naturaleza a las exigencias de los ofendidos sin que estos, que no han llegado a ver las viñetas, tengan ocasión de ofenderse previamente. En segundo, permite que cada lector construya las caricaturas insultantes a la medida de su imaginación (alimentada, según el caso, por el imán correspondiente).

La sátira ilustrada moderna se ve así derrotada por un relativismo postmoderno que no llega a concederle la oportunidad de defenderse por sí mismo: los criterios de oportunidad política y moral aconsejan evitar las provocaciones y, como ironizaba *El Jueves* en su portada dedicada a la crisis ("Íbamos a dibujar a Mahoma... pero nos hemos cagado"), el objeto humorístico privilegiado es uno mismo.

5. 9. 2. El secuestro de El Jueves

En el caso de *El Jueves* y su crisis particular, que ya ha salido a colación en numerosas ocasiones a lo largo de este capítulo, se producen varios desarrollos curiosamente inversos. El juez ordena el secuestro de la publicación, que habrá de ser retirada de los quioscos por la policía, en teoría para evitar su difusión, y obtiene dos resultados: por un lado, la tirada de la revista se agota en tiempo récord, y por otro, la difusión de la portada se multiplica exponencialmente, pues aparece reproducida en publicaciones digitales e impresas, en informativos, programas de televisión de muy diverso género, etc. Es decir, al contrario que en la crisis de las caricaturas de Mahoma (es sintomático que se conozca así al episodio cuando, como se ha señalado, ni siquiera eran tales caricaturas en la mayoría de casos), la imagen ofensiva se pone automáticamente al alcance de todos los ciudadanos españoles. Todos pueden formarse su propio juicio, auxiliados por los líderes de opinión que, salvo en la valoración de las medidas judiciales, tienden a coincidir: la portada es chabacana, de mal gusto y moralmente reprobable.

Ocurre, además, que si en la crisis de las caricaturas se observaba una mayor tendencia a la defensa de la libertad de expresión en los medios de derechas, han sido estos los que han justificado en mayor medida el secuestro de *El Jueves*. La propia revista, en su número 1.575, reproducía dos recortes de editoriales de *ABC*. En el primero, con fecha del 7 de febrero de 2006, se lee, a propósito de las caricaturas de Mahoma:

> "... Señores musulmanes, ya está bien. Estos dibujos serán más o menos afortunados, pero están amparados en un derecho que para nosotros es sagrado porque sobre él hemos construido la civilización de la libertad".

Y en el segundo, del 21 de julio de 2007, en torno al secuestro de *El Jueves*:

> "... es plenamente ajustada a Derecho la decisión del juez Juan del Olmo de ordenar el secuestro del último número de la revista "El Jueves", que incluye en su portada caricaturas y comentarios denigrantes hacia los Príncipes de Asturias".

Sin embargo, y la revista también ironizaba sobre ello en una historieta titulada "El mundo al revés" (obra de Bernardo Vergara), políticos de derechas han condenado el secuestro reivindicando la libertad de expresión de los autores, mientras la vicepresidenta socialista lo justificaba. Afirma Vergara en su historieta:

> "De todo el movidón mediático que ha desatado el secuestro de nuestra revista favorita, lo que más le encoge a uno las tripas es **la actitud de los políticos** (en negrita en el original)... porque lo de ver a Acebes en la tele criticando el secuestro y apelando a la libertad de expresión da como mal rollo. Por mucho que sea parte de su estrategia de desgaste al Gobierno, para él ha tenido que ser un esfuerzo sobrehumano.

> El Gobierno, a quien a priori se le suponia una postura más progre que al PP, ha hecho gala de un gran talante, uh... perdón... quiero decir un gran talento, para decir cosas sin decir nada".

En la viñeta correspondiente aparecen sendas caricaturas de la vicepresidenta y el presidente del gobierno, acordando la estrategia comunicativa para el caso. Afirma la caricatura de la vicepresidenta:

> "Le he dicho a la prensa que el secuestro está obsoleto, pero que también hay que tener en cuenta que **no hay que confundir libertad con libertinaje**... y que la libertad de una persona empieza donde acaba la de otra..."

El presidente interviene: "¿Y lo de que "**amar es no decir nunca lo siento**"?", a lo que la vicepresidenta replica: "Eso para otro día, que no es plan de gastar todas las **frases vacías** de una sola tacada".

Pese a las diferencias señaladas, el caso de *El Jueves* tiene un punto en común muy importante con la crisis de las caricaturas: se produce una pugna por la **definición del significado** del mensaje humorístico. Los humoristas reinterpretan la interpretación de los políticos y los líderes de opinión, volviendo a pasarlos por el tamiz del humor y dando una lectura satírica a los mensajes que estos han elaborado a partir del mensaje humorístico original. Las posiciones defendidas por cada quien obedecen a criterios de conveniencia política (confrontación partidista) o ideológica (catolicismo monárquico que defiende la libertad de expresión de los humoristas según cuál sea el objeto de sátira).

Pero la perspectiva humorística se dirige también a los mismos autores y responsables de la revista: lejos de presentarse como mártires por la libertad de expresión, caricaturizan su temor (en un primer momento cabía la posibilidad de que la Fiscalía pidiese hasta dos años de cárcel para el dibujante y el guionista), sus reacciones al secuestro y los motivos que condujeron a la realización de la portada. De este modo, narrarán en forma de historieta los sucesivos episodios del caso: la toma de declaraciones, el juicio, la sentencia y la condena (obligados a pagar 6.000 euros, los humoristas especulan en torno al uso al que destinará la familia real tal cantidad). También de forma humorística, instrumentalizarán el suceso para subrayar su independencia ideológica; así, por ejemplo, en el último número de noviembre de 2007, en el que aparece caricaturizado el presidente de Venezuela como "Chavito de la Calzada", puede verse también al Rey señalando con entusiasmo: "¡Esta portada sí que me gusta!".

La revista, se ha expuesto más atrás, ya estaba marcada por el estigma de la grosería y la comercialidad. En la gestión autoirónica de dicha imagen (veáse la portada del número siguiente al secuestrado: bajo el titular "¡Rectificamos!", el príncipe de Asturias, caracterizado de abeja, sobrevolando a la princesa, caracterizada de flor), los humoristas la modulan y recobran en cierta medida el control de la misma: tal vez la portada sea "zafia", pero la alternativa es risible por infantil y conservadora. De este modo se justifica la

sátira: puesto que parodian sus propias desventuras y se señalan a sí mismos como bufones (un bufón es, en efecto, la mascota de la revista), pueden permitirse parodiar cualquier otro objeto, incluyendo aquellos marcados como tabúes (tal había sido el caso de la monarquía española hasta hace unos años).

Enésima ironía, la crisis de *El Jueves* ha tenido su propio acompañamiento de agitaciones callejeras (por supuesto, lejos de la gravedad de los disturbios islamistas). En este caso, la quema de efigies de los Reyes por parte de independentistas catalanes, que instrumentalizan tanto el chiste original como el secuestro y las reacciones posteriores para promover una interpretación conveniente a sus objetivos políticos. La acción judicial se emplea como prueba fehaciente del autoritarismo de la monarquía y legitima con el exceso de la medida el hipotético exceso del chiste ofensivo: es justo y atinado porque ataca a una institución capaz de promover el secuestro de una revista que lo publica.

II. LOS AUTORES

6. LIPOVETSKY: SOCIEDAD POSTMODERNA, SOCIEDAD HUMORÍSTICA

"... no sólo nadie se reiría viendo quemar gatos como era normal en el siglo XVI por las fiestas de San Juan, sino que ni siquiera los niños encuentran divertido martirizar a los animales, como hacían en todas las civilizaciones anteriores"
LIPOVETSKY
La era del vacío

"Now you could study Shakespeare and be quite elite
And you can charm the critics and have nothing to eat
Just slip on a banana peel and the world's at your feet"
ARTHUR FREED
Make'em laugh
(interpretada por Donald O'Connor en *Cantando bajo la lluvia*)

Mientras Maffesoli teoriza sobre el retorno de lo trágico en las sociedades postmodernas, Lipovetsky defiende que tales sociedades son esencialmente humorísticas. No tiene por qué haber contradicción entre ambos cuando Lipovetsky caracteriza el humor postmoderno como superficialmente despreocupado y profundamente angustiado. La ambivalencia suele mostrar esas cortesías con las generalizaciones teóricas: vivimos en una sociedad feliz que reposa sobre un fondo de miseria. De tal forma, todo es humor o todo es drama, a gusto del ensayista. Recordemos, además, que hay un parentesco entre tragedia y comedia que las hace más cercanas de lo que podrían parecer en principio: alterando unos pocos ingredientes obtenemos humor negro.

¿Cómo puede ser humorística una sociedad? Cabe aplicar tal adjetivo cuando el humor irradia de todos hacia todos, cuando todos pueden ejercer como sujeto humorístico y todos pueden descubrirse como objetos humorísticos, cuando no hay tema ni aspecto de la vida social que esté exento por principio de tratamiento paródico. Cuando, en resumen, se ha *democratizado* la risa, o lo que actualmente pasa por risa, y la comedia

trasciende la definición de Aristóteles: ya no nos reímos del inferior sino del semejante, del que es como nosotros. Es decir, de nosotros mismos.

Se puede afirmar que la visión de Lipovetsky sobre el mundo postmoderno es más optimista que la de sus teóricos más salientes, con los cuales ha polemizado con cierta frecuencia. Consumo, moda y humor se relacionan con los grandes logros de occidente, en términos de libertad y democracia. La burla de todos hacia todos implica igualdad, por motivos evidentes, pero también libertad: libertad para reirnos de quien queramos y libertad para hacer de nuestra vida lo que se nos antoje, por ridículo o anormal que pueda parecerles a los demás. El hecho de que se haga comedia a partir de nuestras elecciones personales indica que, precisamente, hemos optado por esas elecciones y, cuando en otras circunstancias la burla ajena funcionaría como mecanismo de control social para empujarnos al conformismo y a la modificación de dicha conducta, no tiene por qué producir tal efecto si constatamos que toda elección es fundamentalmente risible. Somos ridículos, tal vez, pero no más que cualquier hijo de vecino, y además somos conscientes de ello, lo cual es fundamental.

Los comentarios autodespectivos, las observaciones jocosas autoirónicas pretenden transmitir ese mensaje a nuestro público: sabemos lo que estamos haciendo, se trata de una opción deliberada y consciente por tal o cual conducta, por este o aquel objeto de consumo, por esta vida o aquella otra.

6. 1. La sociedad humorística

6. 1. 1. Cómo la muerte de Dios se convierte en comedia negra

Desde el principio Lipovetsky afirma, con ese entusiasmo monocromo que embarga a todos los que alguna vez han creído encontrar una clave esencial para comprender el mundo que les ha tocado en suerte, que la sociedad contemporánea puede ser adjetivada de humorística, que el humor es un componente de máxima importancia en dicha sociedad:

> "... el fenómeno no puede circunscribirse ya a la producción expresa de los signos humorísticos, aunque sea al nivel de una producción de masa; el fenómeno designa simultáneamente el devenir ineluctable de todos nuestros *significados* y valores, desde el sexo al prójimo, desde la cultura hasta lo político, queramos o no. La ausencia de fe posmoderna, el neo-nihilismo que se va configurando no es atea (sic) ni mortífera, se ha vuelto humoristica" (Lipovetsky, 1986: 136-137).

Por de pronto encontramos ecos de Nietzsche y su Zaratustra; volvemos a escuchar el derrumbarse de la razón como último gran objeto de fe, en tanto la fe religiosa está sencillamente fuera de consideración ("la ausencia de fe postmoderna no es atea"). La incredulidad de nuestros tiempos, ese estar de vuelta de todo que supone desesperar de la capacidad humana para influir en la solución de los problemas de la especie (ya sea rezando y obedeciendo los mandamientos del Creador o la providencia de guardia, ya sea valiéndose de

las armas de la razón, analizando situaciones, diagnosticando errores y planificando vías de acción), y que lo impregna todo hasta el punto de ser característica sustantiva de la cultura contemporánea, favorece antes una expresión humorística que el despliegue de dramatismo desesperado. Es decir, resulta más práctico darle forma de comedia que de tragedia, aunque puede ser ambas cosas.

El humor ha existido siempre, naturalmente, bajo una forma u otra, pero es únicamente en la sociedad occidental contemporánea que toma constante posición de primera fila. En el pasado, lo humorístico hacía acto de presencia en momentos aislados, ocupaba su nicho específico, mayor o menor según los particulares empíricos de cada caso, en el espacio y el tiempo. Ahora, de la misma forma que el proceso de des-diferenciación cuya importancia privilegia Lash supone la omnipresencia de la cultura, el humor impregna muchos ámbitos de lo social que antes le estaban vedados. Tiene sentido: si la cultura extiende su alcance a todas las esferas de la sociedad, y la cultura a su vez está traspasada por el humor, de ello se sigue que el humor ha de hacerse presente allí donde hay cultura. Que es lo mismo que decir: allí donde hay sociedad.

> "Nuestro tiempo no detenta, en absoluto, el monopolio de lo cómico. En todas las sociedades, incluidas las salvajes, donde la etnografía descubre la existencia de cultos y mitos cómicos, el regocijo y la risa ocuparon un lugar fundamental que se ha subestimado. Pero si cada cultura desarrolla de manera preponderante un esquema cómico, únicamente la sociedad posmoderna puede ser llamada humorística, pues sólo ella se ha instituido globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, de lo serio y lo no serio; como las otras grandes divisiones, la de lo cómico y lo ceremonial se difumina, en beneficio de un clima ampliamente humorístico. Mientras que a partir de las sociedades estatales, el cómico se opone a las normas serias, al Estado, representando para ello otro mundo, un mundo carnavalesco popular en la Edad Media, mundo de la libertad satírica del espíritu objetivo desde la edad clásica, en la actualidad esa dualidad tiende a difuminarse bajo el empuje invasor del fenómeno humorístico que incorpora todas las esferas de la vida social, mal que nos pese" (Lipovetsky, 1986: 137).

Si se difumina la distinción entre lo cómico y lo serio, ambos conceptos, dibujados sobre su contrario, pierden sentido. La omnipresencia de lo humorístico hace que lo gracioso no tenga ya tanta gracia, como en esas películas que encadenan gags sin solución de continuidad y llevan al agotamiento del público (ejemplos conocidos: *Aterriza como puedas*, Zucker, Abrahms & Zucker, 1980, o *Agárralo como puedas*, David Zucker, 1988). Subrayando lo dicho:

> "Lo cómico, lejos de ser la fiesta del pueblo o del espíritu, se ha convertido en un imperativo social generalizado, en una atmófera cool, un entorno permanente que el individuo sufre hasta en su cotidianeidad" (Op. Cit.: 137).

Como se ha señalado, esto no siempre ha sido así, es un desarrollo característico de nuestro tiempo y por eso puede emplearse para definirlo y distinguirlo de épocas pasadas, llamando a la nuestra "sociedad humorística". Lipovetsky identifica una serie de etapas en el devenir que conduce al actual orden de cosas; perpetuando la muy extendida costumbre de desmembrar la historia en tríadas, marca tres fases:

> 1) **Edad Media**, donde la comicidad popular está profundamente ligada a las fiestas, a las celebraciones de tipo carnavalesco que, dicho sea de paso, llegaban a ocupar tres meses al año. En ese contexto, lo cómico está unificado por la categoría de 'realismo grotesco' basado en el principio del *rebajamiento* de lo sublime, del poder, de lo sagrado, por medio de imágenes hipertrofiadas de la vida material y corporal" (Op. Cit: 138).
>
> La comicidad medieval confirma la estructura social haciendo mofa episódica de sus posiciones más altas. Es un humor en el que prima la escatología, en su sentido más físico: "Toda la comicidad medieval se vuelve imaginación grotesca que no debe confundirse con la parodia moderna, de alguna manera desocializada, formal o 'estetizada'. La transformación cómica por el rebajamiento es una *simbología* por la que la muerte es condición de un nuevo nacimiento. Al invertir lo de arriba y lo de abajo, al precipitar todo lo que es sublime y digno en los abismos de la materialidad se prepara la resurrección, un nuevo comienzo desde la muerte. Lo cómico medieval es 'ambivalente', siempre se trata de dar muerte (rebajar, ridiculizar, injuriar, blasfemar) para insuflar una nueva juventud, para iniciar la renovación" (Op. Cit.: 138-139).
>
> Semejante festival escatológico se pone en marcha, en realidad, para hacer material lo inmaterial. Las ideas platónicas se encarnan por un día en la corrupción del mundo fluido de Heráclito, se marchitan y mueren en un festival de carcajadas, para renacer tan poderosas como siempre al día siguiente. La comicidad medieval es, en última instancia, confirmación de la metafísica, confirmación de la fe. Recordando al Juan de Mairena machadiano, sólo está viva la fe de un pueblo que blasfema; los demás no se toman la molestia de rebajar una divinidad en la que no creen realmente. El estallido confinado, esporádico, y manejable del humor carnavalesco cumple una clara función integradora, de confirmación del orden por su subversión controlada: la violación manifiesta de la regla apuntala la solidez de tal regla, siempre que sea consentida por la autoridad en condiciones muy específicas. Autoridad y norma salen fortalecidas del envite.
>
> 2) En la **Edad Clásica** el humor comienza a especializarse, pues "el proceso de descomposición de la risa de la fiesta popular está ya engranado mientras se forman los nuevos géneros de la literatura cómica, satírica y divertida alejándose cada vez más de la tradición grotesca. La risa, desprovista de sus elementos alegres, de sus groserías y excesos bufos, de su base obscena y escatológica, tiende a

reducirse a la agudeza, a la ironía pura ejerciéndose a costa de las costumbres e individualidades típicas. Lo cómico ya no es simbólico, es *crítico*, ya sea en la comedia clásica, la sátira, la fábula, la caricatura, la revista o el vodevil" (Op. Cit.: 139).

El humor ya no es patrimonio popular, generalizado, impersonal como lo era antes. Una invención de la modernidad entra en escena para apropiarse del humor y ponerlo a su servicio: el individuo. A partir de ahora, el humor servirá tanto para satisfacer las necesidades nuevas de esta criatura inédita como para reafirmar su realidad:

"...lo cómico entra en su fase de desocialización, se privatiza y se vuelve 'civilizado' y aleatorio. Con el proceso de empobrecimiento del mundo carnavalesco, lo cómico pierde su carácter público y colectivo, se metamorfosea en placer subjetivo ante tal o cual hecho cómico aislado, y el individuo permanece fuera del objeto de sarcasmo, en las antípodas de la fiesta popular que ignoraba cualquier distinción entre actores y espectadores, que implicaba al conjunto del pueblo mientras duraban los festejos" (Op. Cit.: 139).

El humor, en realidad, está al servicio de una nueva fe, la fe ilustrada, la fe en la razón; el humor es herramienta para atacar los residuos del pasado que amenazan con poner freno al reluciente vehículo del progreso ("lo cómico ya no es simbólico, es *crítico*). La luz de la ilustración alcanza también el humor, lo limpia, lo despoja de vulgaridades, le saca brillo, lo ordena y lo empaqueta en su correspondiente clasificación etiquetada:

"Simultáneamente a esa privatización, la risa se *disciplina*: debe comprenderse el desarrollo de esas formas modernas de la risa que son el humor, la ironía, el sarcasmo, como un tipo de control tenue e infinitesimal ejercido sobre las manifestaciones del cuerpo, análogo al adiestramiento disciplinario que analizó Foucault (...). En las sociedades disciplinarias, la risa, con sus excesos y exuberancias, está ineluctablemente desvalorizada, precisamente la risa, que no exige ningún aprendizaje: en el siglo XVIII, la risa alegre se convierte en un acto despreciable y vil y hasta el siglo XIX es considerada baja e indecorosa, tan peligrosa como tonta, es acusada de superficialidad e incluso de obscenidad" (Op. Cit.: 139-140).

El humor adquiere educación, modales. Se desprecia el humor *fácil*, el que está *al alcance de cualquiera*: lo escatológico, las groserías, el garrotazo y tentetieso. No tienen valor artístico o intelectual y tampoco propician *iluminación* de tipo alguno: sus revelaciones no van más allá del mero recordatorio de nuestra condición terrenal. El humorista profesional es el satírico que establece agudas comparaciones con las cuales arroja luz sobre tal o cual aspecto de la vida social.

3) Y, naturalmente, una última etapa de **postmodernidad**, donde desaparece la comicidad instrumental a favor de un humor hedonista e

irresponsable que tiene al placer por todo principio de utilidad. Probablemente, pese a todo, haya un reemplazo en fe e instrumentalidad, y la razón haya dado paso a la diversión:

"Nos encontramos ahora más allá de la era satírica y de su comicidad irrespetuosa. A través de la publicidad, de la moda, de los gadgets, de los programas de animación, de los *comics*, ¿quién no ve que la tonalidad dominante e inédita de lo cómico no es sarcástica sino lúdica? El humor actual evacúa lo negativo característico de la fase satírica o caricaturesca. La denuncia burlona correlativa de una sociedad basada en valores reconocidos es sustituida por un humor positivo y desenvuelto, un cómico *teen-ager* a base de absurdidad gratuita y sin pretensión" (Op. Cit.: 140).

El paradigma de cómico profesional de la etapa postmoderna muy bien puede ser Steve Martin (para muestra de su producción literaria, notablemente postmoderna, véase Martin, 1997, 1998 y 2001): el humorista que representa el absurdo de la era de la abundancia, que caricaturiza sin ensañamiento al americano blanco y su obsesión con el sexo y el dinero. Es digno de destacar que cuando Lash (1990), en las primeras páginas de su estudio sobre la postmodernidad, quiere distanciarse de las proclamas más apocalípticas del pensamiento que está analizando, se describe a sí mismo como un americano normal al que le gusta reírse con Steve Martin. Curiosamente, para Lipovetsky es característico de la sociedad postmoderna ese humor en absoluto atormentado, que es puro gozo superficial:

"El humor de masa no se fundamenta en la amargura o la melancolía: lejos de enmascarar un pesimismo y ser la 'cortesía de la desesperación', el humor contemporáneo se muestra insustancial y describe un universo radiante" (Op. Cit.: 140).

Como puede verse, la periodización de Lipovetsky fluctúa dentro de cuatro parámetros básicos: el **sujeto humorístico** (a quién le está permitido producir el discurso humorístico), el **objeto** (aquello que sirve de materia prima al tal discurso), el **escenario** (dónde se manifiesta el discurso) y la **orientación política** (cuál pueda ser el efecto, deseado o no, o el propósito, alcanzado o no, del discurso humorístico con respecto a la cultura y la estructura social vigentes).

En la primera etapa, el sujeto es colectivo, el objeto la estructura social, el escenario localizado (temporal y, hasta cierto punto, geográficamente) y la orientación política, integradora y conformista.

En la segunda etapa, el sujeto es individual, profesionalizado. El objeto es la fé del pasado, los restos que sobreviven del Antiguo Régimen. El escenario sigue siendo localizado (por cuanto el humor es objeto de lo que podríamos llamar "producción especializada") y la orientación es crítica.

En la tercera etapa, por fin, el sujeto vuelve a ser colectivo, y el objeto es el mismo sujeto, tanto agregado como considerado en cada uno de sus átomos. El escenario abarca la práctica totalidad del universo simbólico del sujeto y la orientación es, también como antaño, conformista. El humor postmoderno busca la diversión, no la transformación del mundo. La sátira universal, la constatación de que todo es risible, y todo podría ser diferente, no conduce por necesidad al cambio o siquiera el deseo de cambio porque, como defendía Mihura (1998), "eso es pecado y pedantería".

El postmoderno es un humor, para más detalles, extravagante, hiperbólico, que no finge indiferencia y desapego. Y un humor omnipresente, que se convierte en valor de cambio: "El humor, desde ahora, es lo que seduce y acerca a los individuos: Woody Allen está clasificado en el hit parade de los seductores de *Play Boy*" (Op. Cit.: 141). Probablemente Lipovetsky exagera para mayor claridad expositiva: todo es humorístico porque su teoría es esa. De cualquier forma, el proceso de des-diferenciación hace del humor un recurso al alcance de cualquier fortuna, un lenguaje universal, válido allí donde haya llegado la ola de la postmodernidad. Un ejemplo: Miguel Mihura, estrenando con reluctancia *Tres sombreros de copa* tantos lustros después de su escritura, se lamentaba de la pérdida de novedad del llamado humor *codorniciesco*, que ya estaba "al alcance de cualquier fortuna" (Mihura, 1989); la que hoy se considera su obra maestra fue rechazada sistemáticamente por todas las compañías teatrales y sólo pudo ser puesta en escena muchos años más tarde por una agrupación de teatro universitaria. Para entonces Mihura no le veía demasiado sentido a la producción por cuanto sus elementos innovadores ya habían sido popularizados hasta el desgaste por la revista que él mismo fundó y dirigió: las gracias de *La codorniz* formaban parte del lenguaje informal de los que querían mostrarse ocurrentes en las interacciones cotidianas.

> "El humor dominante ya no se acomoda a la inteligencia de las cosas y del lenguaje, a esa superioridad intelectual, es necesario (sic) una comicidad *discount* y pop desprovista de cualquier supereminencia o distancia jerárquica" (Op. Cit.: 141).

El humor postmoderno banaliza cuanto toca, lo desubstancializa, y en última instancia, si acaso consigue algún dominio sobre el mundo (como era la pretensión del humor en la época clásica), es ante todo para ponerlo al servicio (lúdico) de las personas. La realidad se convierte en una mina de la que se extrae la materia prima para la elaboración del producto humorístico, en particular la vida cotidiana que fundamenta el humor costumbrista de tantos *stand-up comedians*. Pero no sólo la vida cotidiana, sino también la cultura popular y aquellos hitos de la cultura general que han sido "popularizados" por la enseñanza: véase el humor "histórico" de cintas como *La loca historia del mundo* (Mel Brooks, 1981) o las mofas a costa de filósofos y literatos en las que abunda Woody Allen en sus escritos (Allen, 1988). En definitiva, todo lo que forma parte de nuestro universo simbólico.

En la ficción no se admira el pathos del héroe, sino su ironía: "El 'nuevo' héroe no se toma en serio, desdramatiza lo real y se caracteriza por una actitud

maliciosamente relajada frente a los acontecimientos" (Op. Cit.: 142). Bruce Willis, al final de *El último boy scout* (Tony Scott, 1991), alecciona así a quien aspira a trabajar como su ayudante: "Estamos en los noventa. No puedes ir por ahí pegando a la gente. Tienes que decir algo chulo primero".

Aparece además, a entender de Lipovetsky, una exigencia de variedad, de creatividad, de novedad constante. Pasó el tiempo en el que la gente se reía invariablemente de las mismas bromas, el humor en la época postmoderna exige espontaneidad y naturalidad. Esto (como el grueso de su teoría, en realidad) es refutable, o de lo contrario, fenómenos como el de Chiquito de la Calzada y tantos otros cómicos cuyo éxito popular radica en la repetición mecánica de consignas recurrentes tendrían que catalogarse, desde el punto de vista de Lipovetsky, como supervivencias residuales del humor medieval. Curiosamente, las dos primeras etapas históricas que establece Lipovetsky corren en paralelo a las modalidades de humor que el ilusionista infantil David Kaye (2005) asigna a los distintos grupos de edad: los niños más pequeños disfrutan con el absurdo y la repetición (de hecho, observa Kaye, cuanto más se repite un gag más gracioso resulta) y los que se aproximan a la adolescencia entran en una dinámica racionalista, crítica, que hace necesario desmontar sobre la marcha toda posible explicación del juego de magia que se está presentando, pues de lo contrario el público intentará hacer quedar en ridículo al ilusionista exponiendo su secreto, sacando a la luz el subterfugio, el mecanismo oculto de la ilusión. Por fortuna, la edad adulta no corresponde necesariamente con la etapa postmoderna, lo cual nos evita incurrir en símiles comteanos y generalizaciones idealistas.

Otra cuestión plantea el *running gag*, el chiste recurrente que se basa en frases fetiche cuya repetición en circunstancias diversas produce una comicidad sostenida por el cambio de contexto y, muy a menudo, la nota de ironía autorreferencial que introduce; es frecuente que se señale, en el propio chiste, el carácter "fácil" y anticuado del recurso humorístico que se está empleando. Así, se explotó en un episodio de *Los Simpsons* (el duodécimo de la quinta temporada: *Bart gets famous*, "Bart se hace famoso"), donde el susodicho alcanzaba la celebridad en una visita a un programa de televisión al derribar accidentalmente un decorado y decir ante las cámaras "Yo no lo hice" ("I didn't do it"). La frase en cuestión hace fortuna y Bart se convierte, mientras dura la fiebre, en cómico profesional que provoca carcajadas repitiendo su consigna ante públicos diversos. Es uno de tantos ejemplos de "meta-humor", y en general de reflexión sobre la cultura popular y sus mecanismos, con que se han prodigado los guionistas de la serie.

El proceso de des-diferenciación postmoderno que desintegra la diferenciación moderna no supone una vuelta atrás al humor premoderno, a una comicidad semejante a la medieval, sino la aparición de una nueva forma característica de la sociedad postmoderna:

> "La actitud posmoderna está menos ávida de emancipación seria que de animación desenvuelta y personalización fantasista. Ese es el secreto de este retorno relajado a lo carnavalesco: no es una recuperación de la tradición, sino un efecto típicamente narcisista, hiper-individualizado,

> espectacular, que da lugar a una sobrepuja de máscaras, de oropeles, de disfraces y atavíos heteróclitos. La 'fiesta' posmoderna: medio lúdico de una sobrediferenciación individualista y que con todo no deja de ser ansiosamente *serio* por la búsqueda aplicada y sofisticada que comporta" (Op. Cit.: 143).

El humor moderno, el azote de mediocres, pierde poder corrosivo por carecer toda crítica de una alternativa sólida que ofrecer; ya no puede emplearse religión o razón para arremeter contra los vicios ajenos, y en semejante clima de relativismo, todo lo que cabe es una comicidad festiva, tan comunitaria como puede serlo partiendo de un principio personal hedonista:

> "Como el humor lúdico en el orden de los signos de masa expresa cierto espíritu satírico, de la misma manera, en la cotidianeidad, la crítica burlona contra otro se atenúa y pierde su efecto hilarante, de acuerdo con una personalidad *psi* en busca de calor convivencial y de comunicación interpersonal" (Op. Cit.: 144).

Y al tiempo que se abandona al Otro como blanco de los dardos humorísticos, aparece el Uno Mismo como materia prima para la comedia, el humor autorreflexivo; cuando ya no hay certezas absolutas, ni líneas de comportamiento correcto refrendadas por un criterio último cual la supuestamente difunta razón, todo lo que puede hacerse con el propio periplo vital es un comentario irónico; véase, para ejemplo, la proliferación de autobiografías humorísticas perpetradas en muchos casos por autores que no son humoristas habituales y que ya citamos en el tercer capítulo (Asimov, 1998; Bloch, 1993; Bruce, 1975; Chesterton, 1937; Graves, 1960 [1929]; Jackson, 1957 y 1997; Marx, 1972 y 1988; Mihura, 1998; Olivier, 1982; Sclavi,1996, 1997 y 1998; Shaffer, 2001; Stern, 1993 y 1995; Waters, 1990):

> "Correlativamente, el Yo se convierte en blanco privilegiado del humor, objeto de burla y de autodepreciación, como explicitan las películas de Woody Allen. El personaje cómico ya no recurre a lo burlesco (...), su comicidad no proviene ni de la inadaptación ni de la subversión de las lógicas, proviene de la propia reflexión, de la hiperconciencia narcisista, libidinal y corporal" (Op. Cit.: 144-145).

Esta nueva comicidad autorreflexiva es incesantemente consciente; en lugar del traspiés y la cáscara de plátano, el humor postmoderno apuesta por presentar en su objeto protagónico una exposición de elementos risibles que, si bien no son del todo voluntarios, sí son voluntarios en su exposición. Woody Allen no se ha dejado calva por decisión propia, pero sí ha elegido hacer uso humorístico de ella en *Annie Hall* (1977).

> "El personaje burlesco es inconsciente de la imagen que ofrece al otro, hace reír a pesar suyo, sin observarse, sin verse actuar, lo cómico son las situaciones absurdas que engendra, los gags que desencadena según un mecanismo irremediable. Por el contrario, con el humor narcisista, Woody Allen hace reír, sin cesar en ningún momento de analizarse, disecando su propio ridículo, presentando a sí mismo y al

> espectador el espejo de su Yo devaluado. El Ego, la conciencia de uno mismo, es lo que se ha convertido en objeto de humor y ya no los vicios ajenos o las acciones descabelladas (Op. Cit.: 145).

El humor postmoderno, en resumen, es omnipresente, festivo, hedonista, inofensivo, individualista, autorreflexivo y autoconsciente. La omnipresencia de lo cómico, sin embargo, no hace de la sociedad una orgía continua de carcajadas. Muy al contrario, la proliferación del humor, nos dice Lipovetsky, conduce progresivamente a la liquidación de la risa, disminuye la propensión a reír:

> "Concentrado en sí mismo, el hombre posmoderno siente progresivamente la dificultad de 'echarse' a reír, de salir de sí mismo, de sentir entusiasmo, de abandonarse al buen humor. La facultad de reír mengua, 'una cierta sonrisa' sustituye a la risa incontenible: la 'belle époque' acaba de empezar, la civilización prosigue su obra instalando una humanidad narcisista sin exuberancia, sin risa, pero sobresaturada de signos humorísticos" (Op. Cit.: 146-147).

Tal es la tensión entre lo festivo/hedonista y lo autorreflexivo y autoconsciente; Lipovetsky subraya la dificultad para el entusiasmo, para el abandono. El humor postmoderno, provocado por la constatación de la inefectividad de los arreos del pasado para dominar el mundo (religión y razón), es, en realidad, una última herramienta, si no de dominio, de control. Una forma de mantener a raya el abismo nihilista.

6. 1. 2. De cómo el consumo se convierte en objeto de risa: el ejemplo publicitario:

En esta sociedad postmoderna que Lipovetsky califica de humorística, ¿hay algún objeto que no sea susceptible de reconstrucción cómica? Pongamos el ejemplo del consumo. Como hemos señalado más arriba, el humor se convierte en arma de seducción (en un sentido, por cierto, un tanto diferente del que Baudrillard otorga a tal palabra); es natural, del mismo modo que se emplea el reclamo del sexo para vender coches, que semejante instrumento se ponga al servicio de la seducción publicitaria. Pero hay un "límite del *nonsense* publicitario: no todo está permitido, la extravagancia debe servir en última instancia para realzar la imagen del producto" (Op. Cit.: 147). Probablemente el mencionado Baudrillard discreparía de semejante afirmación: para éste, la publicidad sólo se publicita a sí misma, al margen de su objeto nominal. Ello explicaría la proliferación de anuncios aparentemente inmotivados, en los que el producto que se promociona es un misterio prácticamente hasta el final del spot. Pero, por supuesto, el suspense es un recurso muy útil cuando se trata de despertar y mantener el interés del espectador. Sea a la promoción del objeto del anuncio o al propio anuncio como creación audiovisual, el humor sirve a un fin.

Recuérdese esa voluntad instrumental; el humor, en última instancia, está al servicio de algo, de algún objetivo, en este caso se supone que vender más. Pero ese límite, tratándose de humor, es mucho más flexible en sus

aplicaciones prácticas que en sus planteamientos teóricos, pues en ocasiones se obtiene mayor efecto comercial acentuando la carga humorística que atenuándola, llevándola hasta el final en lugar de restringirla a unos límites higiénicos de seguridad propagandística:

> ”La publicidad, unánimamente estigmatizada como instrumento de adoctrinamiento, de lavado de cerebro ideológico, no se dota de los medios para esta inculcación. En sus formas avanzadas, humorísticas, la publicidad no dice nada, se ríe de sí misma: la verdadera publicidad se burla de la publicidad, del sentido como del sinsentido, evacúa la dimensión de verdad, y esa es su fuerza” (Op. Cit.: 147).

Parece evidente que, en ocasiones, la burla de la publicidad es la mejor forma de dirigir la atención sobre ella y, en última instancia, ensalzarla en un mensaje irónico y autorreferencial. En la sociedad humorística que teoriza Lipovetsky, el humor rompe los vínculos con la realidad y lleva el juego publicitario a un terreno de simulacros confesos e hiperbólicos en el que, pese a todo, se mantiene siempre una constante: el producto que hay que vender, ligado así a la emoción subjetiva de la experiencia lúdica. Escribe:

> “La publicidad ha renunciado, no sin lucidez, a la pedagogía, a la solemnidad del sentido; cuantos más discursos, menos atención: con el código humorístico, la realidad del producto es tanto mejor resaltada por cuanto aparece sobre un fondo de inverosimilitud y de irrealidad espectaculares. El discurso demostrativo fastidioso se borra, sólo queda un rastro intermitente, el nombre de la marca: lo esencial"(Op. Cit.: 147-148).

El humor se convierte en lenguaje universal, válido para unos y para otros, y, por tanto, lenguaje privilegiado en multitud de niveles de discurso que ahora se ven transformados por su irrupción (o tal vez la irrupción del humor en dichos niveles de discurso sea síntoma antes que causa de esa transformación): “Cuando el humor se vuelve una forma dominante, se borra la ideología, con sus oposiciones rígidas y su escritura en letras mayúsculas” (Op. Cit.: 148). Y, si bien los grandes relatos parecen replegarse, las grandes explicaciones se disuelven y las grandes palabras, “la escritura en letras mayúsculas” que siempre había servido de base firme para justificar los actos, se ha derrumbado, lo que permanece son los actos propiamente dichos, actos tales que consumir, carentes ya de todo discurso legitimador más allá del hedonismo y el comentario irónico y autorreflexivo. Dicho comentario empuja la conducta propia, por condicionada y escasamente “libre” que se considere, al terreno de lo voluntario; es, como tantas veces, la diferencia de matiz entre caerse o tirarse al suelo. O, acaso, entre caerse creyendo que uno sigue en pie, o saber (y hacer saber a los demás que se sabe) que se está cayendo.

Así, de la pretensión pasada de comportamiento racional, no quedan sino las acciones, el propio comportamiento, y el festival cómico que, por toda explicación, se levanta a su alrededor:

> "El código humorístico socava la pretensión del sentido, destituye los contenidos: en el lugar y espacio de la transmisión ideológica, está la desubstancialización humorística, la reabsorción del polo referencial. La glorificación del sentido ha sido sustituida por una depreciación lúdica, una lógica de lo inverosímil" (Op. Cit.: 148).

Tal vez aquí encontremos una clave para entender el humor propio de una sociedad postmoderna, y el lugar que ocupa en ella. El pensamiento postmoderno, en teoría, atestigua la quiebra del sistema de ideas y creencias que ha empujado a las sociedades occidentales hasta el lugar en el que se encuentran. Si esa quiebra en efecto se ha producido, ¿hemos de aguardar el inevitable apocalipsis o hay en camino algún otro sistema de ideas que pueda proporcionarnos buenas razones para continuar? Sea posible o no tal sistema de ideas, el humor postmoderno parece ser una solución, quizá transitoria, a esa carencia:

> "El adiestramiento autoritario, las formas rígidas de manipulación y de domesticación se vuelven obsoletas por no tomar en consideración la actividad y la idiosincrasia del individuo. En cambio, el código humorístico y la distancia que produce entre el sujeto y la información se corresponde con el funcionamiento de un sistema que requiera la actividad, aunque sea mínima, de los individuos: en efecto, no existe humor que no exija una parte de actividad psíquica del receptor" (Op. Cit.: 150).

El humor mantiene el flujo de actividad, el funcionamiento de las cosas, la vida si se quiere: como modalidad de discurso que se caracteriza por el efecto que provoca en el receptor (ese misterioso "efecto cómico" que ejerce como punto débil de circularidad tautológica en la definición de trabajo con la que estamos intentando apañarnos), depende por tanto de la excitación de una respuesta que confirme dicho efecto. Quizá quepa decir que el humor mantiene el mundo en marcha, aunque sea a costa de reírse de él.

6. 1. 3. De cómo el tren del progreso avanza a golpe de carcajada

¿Es el humor un instrumento de coerción social? Generalmente, cuando se trata del humor o la risa en una obra sociológica, el fenómeno al que se suele atender es al control social por medio del ridículo. Se restringe, pues, el estudio al humor aristotélico, a la risa de superioridad, a la carcajada que señala una situación de desigualdad y reconduce al disidente a los parámetros de comportamiento aceptable. Hay, sin embargo, otras formas de humor que pueden limar los bordes más afilados de las estructuras sociales y hacerlas tolerables a quienes tienen que vivir dentro de ellas:

> "Por el relajamiento o distensión de los mensajes que engendra, el código humorístico forma parte del amplio dispositivo polimorfo que, en todas las esferas, tiende a personalizar las estructuras rígidas y las obligaciones. En vez de las conminaciones coercitivas, de la distancia jerárquica y de la austeridad ideológica, se dan la proximidad y

desenfado humorísticos, lenguaje de una sociedad flexible y abierta" (Op. Cit.: 156).

Esta forma de humor es propia de una sociedad postmoderna en la que, en el proceso económico, el consumo adquiere primacía sobre la producción, y, como dice Lipovetsky, "el fenómeno humorístico tal como se presenta en nuestros días es inseparable de la edad de consumo" (Op. Cit.: 156). Todo es cultura, todo es consumo y todo es comedia. Desdiferenciación de órdenes, quien sabe si confusionismo teórico. La generalización nos ahorra el fastidio de descender al detalle, a los matices.

Algo más arriba, veíamos que Lipovetsky percibe el humor de las sociedades postmodernas ausente de pathos. ¿Quiere eso decir que en tales sociedades ya no hay lugar para la angustia? En absoluto:

> "Hay tantas más representaciones alegres cuanto más monótono y pobre es lo real; la hipertrofia lúdica compensa y disimula la angustia real cotidiana. En realidad el código humorístico aspira al relajamiento de los signos y a despojarlos de cualquier gravedad; dicho código resulta el verdadero vector de democratización de los discursos mediante una desubstancialización y neutralización lúdicas" (Op. Cit.: 158).

A fin de cuentas, no parece plausible el nihilismo sin un mínimo de desesperación; la sociedad postmoderna padece males característicos y le aplica remedios característicos, pues "el *sense of humor* consiste en subrayar el aspecto cómico de las cosas sobre todo en los momentos difíciles de la vida, en bromear, por penosos que sean los acontecimientos" (Op. Cit.: 158). Tal vez por eso, en una sociedad particularmente caída en desgracia de los dioses y sus certezas, "el humor se convierte en una cualidad exigida al otro" (Op. Cit.: 160), y esa omnipresencia de lo festivo no indique felicidad, sino una implacable ocultación de su antítesis. La interacción con quienes carecen de humor nos coloca frente al absurdo de la vida en su desnudez más desoladora: el funcionamiento ciego de instituciones deslegitimadas; por eso la comedia tiende a valerse de tales situaciones para comentar su sinsentido y hacerlo digerible en la representación humorística; piénsese en los personajes y roles que, en la vida cotidiana, se definen por la ausencia de humor: el burócrata, el militar, el político, el enterrador… representantes del orden, el poder, incluso la muerte, sinsentidos todos cuando no hay gran relato en que circunscribirlos. Aun así, en nuestras interacciones con ellos nos vemos obligados a mantener la seriedad, o una apariencia de seriedad. La compensación se encuentra en la mofa que de ellos hace el humor costumbrista.

La pérdida de la fe salpica, como hemos señalado antes, también a las ideologías. La política de una sociedad humorística tiene, por obligación, que adoptar formas nuevas, desconocidas hasta la fecha:

> "Después de la fase de afirmación gloriosa y heroica de las democracias en que los signos ideológicos han rivalizado en énfasis (la nación, la igualdad, el socialismo, el arte por el arte) con los discursos jerárquicos destronados, entramos en la era democrática posmoderna que se

identifica con la desubstancialización humorística de los principales criterios sociales" (Op. Cit.: 162).

La política se convierte casi explícitamente en circo de entretenimiento. Lipovetsky cita el caso del cómico francés Coluche, ocasional comparsa de Louis de Funès, que llegó a ser candidato presidencial en su país después de una flamante carrera artística construida las más de las veces a base de patochadas y sal gruesa. Lipovetsky, escribiendo contemporáneamente al suceso, afirma que "todo el mundo está contento de que un payaso profesional ocupe la escena política, puesto que ésta se ha convertido ya en un espectáculo burlesco" (Op. Cit.: 163). Es la constatación práctica, manifiesta, de una realidad latente.

Una vez alcanzada la mayoría de grandes reivindicaciones sociales del pasado, las banderas comunes que podían convocar tras de sí considerables movimientos colectivos, las aspiraciones políticas del presente se acercan gradualmente a lo esperpéntico, al particularismo exacerbado propio de una sociedad hedonista donde todos exigen carta de naturaleza para sus rasgos personales y construyen comunidades minúsculas partiendo de criterios que bordean el capricho:

> "Más directamente aún, con el desmembramiento de los particularismos y la sobrepuja minoritaria de las redes y asociaciones (padres solteros, lesbianas toxicómanas, asociaciones de agorafobos o de claustrofobos, de obesos, calvos, feos y feas, lo que Roszak llama la 'red situacional'), el propio espacio de la reivindicación social toma una coloración humorística. Comicidad debida a la desmultiplicación, a la miniaturización interminable del derecho a las diferencias; a la manera de la broma de las cajitas que esconden otras cajitas cada vez más pequeñas, el derecho a la diferencia no cesa de desengastar los grupos, de afirmar microsolidaridades, de emancipar nuevas singularidades en la frontera de lo infinitesimal. La representación humorística viene con el exceso pletórico de las ramificaciones y subdivisiones capilares de lo social" (Op. Cit.: 164).

Naturalmente, esa primacía de lo particular impregna también nuestra forma de percibir a los demás y, por tanto, la interacción social en su escala más básica. La muerte de la razón como instancia legitimadora de las acciones individuales da paso al hedonismo, al principio de placer, a la primacía de las preferencias personales. Por necesidad, esa sucesión de funciones tiene que hacerse patente en todo el cuerpo social:

> "Así como la dispersión polimorfa de los grupos humoriza la diferenciación social, también el hiperindividualismo de nuestro tiempo tiende a suscitar una aprehensión del prójimo con tonalidades cómicas. A fuerza de personalización, cada uno se convierte para sus semejantes en un animal curioso vagamente extraño y no obstante desprovisto de misterio inquietante: el otro como teatro absurdo" (Op. Cit.: 165).

Y a partir de los niveles más simples de interacción podemos ascender a estadios más complejos, en los que se define la concepción misma de la ciudadanía y la comunidad sociopolítica, pues:

> "...el modo de aprehensión del otro no es ni la igualdad ni la desigualdad, es la curiosidad divertida, de manera que cada uno de nosotros se ve condenado a parecer a corto o largo plazo extraño, excéntrico ante los otros" (Op. Cit.: 166).

De esta forma, la convivencia acaba por fundamentarse en la disimilitud y en la extravagancia del prójimo, responsable de todo tipo de elecciones estrambóticas de consumo. Una extravagancia que es en sus manifestaciones diferente a la nuestra, pero en su principio, idéntica, pues se basa en la presunción a priori de respetabilidad para todo comportamiento que produzca placer y bienestar a su agente. Insiste Lipovetsky:

> "... la sociedad que estaba abocada gracias a la igualdad a armonizarse sin heterogeneidad ni desemejanza, está en vías de transformar al otro en extranjero, en un verdadero y estrambótico mutante; la sociedad basada en el principio del valor absoluto de cada persona es la misma en que los seres tienden a volverse zombis inconsistentes o cómicos" (Op. Cit.: 167).

¿Es esa la sombra del ciudadano postmoderno? Perdidos los lenguajes comunes del pasado (mitos, religión, razón), ¿está condenado el individuo a no poder comunicar el contenido de sus actos, a ser eternamente incomprendido salvo por aquellas otras escasas almas perdidas que comparten su placer? ¿Está condenado a no comprender a sus semejantes? La base común es ese difuso ideario hedonista-democrático, para el cual toda ocupación placentera es legítima en tanto no interfiera en la libre elección ajena; a partir de ahí, los lenguajes se dispersan y se hacen tanto más incompatibles cuanto más lejos se lleva el principio de partida.

¿Qué lenguaje común reconcilia todas esas diferencias? ¿Qué lenguaje común evita la dispersión absoluta, la desintegración de lo social en un hervidero de "nacionalidades" extravagantes? Principalmente, el comentario humorístico autorreflexivo que, por su propia naturaleza lúdica, recuerda el principio personal hedonista común a toda la variedad:

> "A mayor reconocimiento igualitario, mayor diferenciación minoritaria y más el encuentro interhumano se hace extrañamente chusco. Estamos destinados a afirmar cada vez más una igualdad 'ideológica' y simultáneamente a sentir unos (sic) heterogeneidades psicológicas crecientes. Después de la fase heroica y universalista de la igualdad, aunque estuviera evidentemente limitada por grandes diferencias de clase, llega la fase humorística y particularista de las democracias en las que la igualdad se burla de la igualdad" (Op. Cit.: 167).

Ya no rige el fundamento de *superioridad* de la comedia en su concepción aristotélica, sino que ahora el humor se basa en una diferencia que

es producto de la *igualdad*, de las condiciones de libertad y democracia que permiten a cada quien perseguir su placer intransferible a discreción. En aparente paradoja, esta mofa del diferente, del excéntrico (en el que, en el fondo, reconocemos nuestra propia extravagancia, como la de cualquiera en una cultura inmersa en dinámica centrífuga), se produce mientras decae el humor racista, machista y homofóbico; es decir, aquel que se juzga abiertamente contrario al principio de igualdad. Esto da lugar a peculiares productos de consumo: recuérdese, por ejemplo, *Tío Willy*, la serie de televisión con la que el cómico español Andrés Pajares quiso expiar la culpa acumulada durante tantos años presentando chistes de mariquitas (tal motivación expresó en ruedas de prensa y declaraciones públicas: quería ofrecer una representación positiva de personajes homosexuales para compensar las mofas irrespetuosas de antaño).

A consecuencia de lo anterior, la víctima propiciatoria de la sátira ha pasado a ser el conformista, el soso, el que no tiene ningún rasgo, ninguna "perversión" distintiva que lo haga sobresalir entre la muchedumbre. Las comedias con moraleja a menudo cuentan la historia del hombre gris que, por fin, se atreve a perseguir un sueño personal, por risible que sea (porque, en cualquier caso, es mucho más reprobable la represión sumisa de la pulsión anómala). Puede encontrarse una parodia nihilista de tal género de fábula en *Cosas de hembras* (John Waters, 1974), donde una adolescente hasta entonces consentida (encarnada por un travesti, Divine) se fuga de casa cuando sus padres se niegan a comprarle unos zapatos de baile. Termina sus días en la silla eléctrica, tras emprenderla a tiros con el público de una de sus actuaciones, satisfecha por haber alcanzado finalmente la celebridad (es decir, la distinción) a la que aspiraba.

6. 2. Una caracterización del humor postmoderno

La teoría de Lipovetsky sería significativa, y de obligado estudio, para nuestros propósitos aunque sólo fuera por la vehemencia con que postula dos afirmaciones relevantes:

1) Que **la sociedad postmoderna es específicamente humorística**. Esto es, hay una serie de rasgos variados que definen y distinguen lo que se conoce como sociedad postmoderna, y uno de ellos, y no uno de los menos importantes, es su carácter humorístico.

2) Que **hay un humor específico de la sociedad postmoderna**. Esto es, que el humor propio de la sociedad postmoderna y que, tal como se afirma en el punto anterior, define en cierta medida dicha sociedad, es esencialmente diferente a las formas de humor que pueden encontrarse en otras sociedades, en otros espacios, en otros tiempos.

Dicho lo cual, viene al caso reorganizar lo afirmado por Lipovetsky sistematizarlo en la medida de lo posible, y aventurar una serie de rasgos característicos del humor postmoderno, tal como él lo define:

1) **Omnipresencia**. El humor postmoderno lo impregna todo, se adentra en terrenos hasta ahora vedados para el discurso de su género. En épocas anteriores, el humor era una explosión episódica (tal que la fiesta medieval) o una herramienta identificada y claramente ubicada en el almacén de recursos de la razón (tal que el humor ilustrado). Si nos atenemos al ámbito de los productos de consumo cultural, observamos como la ironía penetra en géneros que dejan de tomarse del todo en serio a sí mismos y que sólo son aceptados por el público cuando hacen un guiño a su inteligencia por medio de comentarios autorreflexivos (como ejemplos, Jackson, 1995, Sclavi, 1991, 1994, 1997b, 2001, Shaffer, 1972, 1983, Stewart, 2002, y Wilson, 1998; o en cine, la serie *Scream*).

2) **Hedonismo**. El humor, aunque, como ya hemos visto, sirva a propósitos diversos, sólo se justifica explícitamente por sí mismo. Se tiene por un fin en sí mismo. No se considera un humor instrumental, no es algo que necesite excusas; toda la razón de ser que necesita es el placer, la diversión, el gozo que proporciona.

3) **Ausencia superficial de angustia**. El humor postmoderno, por razón del principio hedonista expuesto en el punto anterior, renuncia de partida a mostrar en primer plano los aspectos oscuros o desagradables de la realidad. Le interesa lo lúdico, lo brillante, lo festivo, lo espectacular, lo estrafalario, lo llamativo. O, llegado el caso, dar una pátina lúdica, brillante, festiva y espectacular a los aspectos oscuros y desagradables de la realidad: el humor negro postmoderno se disfraza de esteticismo sanguinolento; véanse los dos volúmenes de *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003 y 2004).

4) **Habilidad social**. El humor, en la sociedad postmoderna, se convierte en lenguaje universal y, por tanto, en una habilidad social más que hay que dominar para desenvolverse exitosamente en el entorno. El humor se hace componente necesario en la comunicación interpersonal y deviene arma de seducción, quizá no suficiente por sí sola para conseguir un objetivo dado, pero sí necesaria.

5) **Igualitarismo**. Aristóteles afirmó que, mientras la tragedia es el espectáculo de las desgracias que acontecen a personajes superiores al espectador (y que, por ello, tiene un efecto conmovedor), la comedia es el espectáculo de las desgracias que acontecen a personajes inferiores al espectador (y, por ello, tiene un efecto hilarante). Si en todo humor existiese un componente de desigualdad, en el humor postmoderno, opina Lipovetsky, dicho componente está reducido al mínimo: el humor nace del espectáculo de la diversidad, del coste de oportunidad que acarrea cada decisión ajena, y aunque la propia diversidad sea objeto de comedia (pues, como dice Lipovetsky, la igualdad se ríe de la igualdad), en última instancia hay, por necesidad, un respeto esencial a dicha diversidad. Cabe suponer, no obstante, que el humor postmoderno no es tan suave cuando toma por objeto comportamientos ajenos a la sociedad

postmoderna y que, por tanto, sí son susceptibles de observación desde una perspectiva superior.

6) **Presencia soterrada de angustia**. El humor postmoderno es, después de todo, el humor de una época que ha perdido las certezas. Si bien, como hemos dicho, en su superficie todo es color, fiesta y alegría irresponsable, persiste un fondo de nihilismo angustiado. Nos reímos de las opciones del vecino pero, ¿hemos hecho nosotros lo correcto? ¿Hay, para el caso, forma segura de determinar qué sería lo correcto? La fiesta postmoderna no puede presumir del abandono dionisíaco de la fiesta medieval; lo lúdico postmoderno es necesariamente tenso, pues oculta un abismo existencial y, por su propia proliferación (por esa omnipresencia que hemos señalado en el primer punto), el efecto cómico se diluye, se dispersa.

7) **Variedad y novedad**. La superficie colorida y dicharachera del humor postmoderno implica, además, la necesidad de una sensación constante de diversidad, de cambio, de novedad interminable. No vale la repetición monótona de un mismo recurso humorístico. Para funcionar, el humor postmoderno tiene que ser, cuando menos en apariencia, proteico.

8) **Individualismo**. El hedonismo postmoderno es un hedonismo individual, basado en el placer individual, que deriva de la obtención de los objetos de deseo personales. El humor postmoderno es comunitario en tanto sirve de lenguaje común para comunicar todas esas individualidades diferentes, inmersa cada una en su propia empresa de placer, pero el punto de partida para el diálogo es el reconocimiento respetuoso de la realidad de esas diferencias.

9) **Autorreferencia**. El humor postmoderno tiene por objeto privilegiado al propio humorista, sea profesional o no. Incluso cuando comenta el comportamiento de un individuo distinto del comentarista, el fondo de la cuestión es la relación con la propia opción personal de quien habla. Uno de los grandes problemas con que se encuentra una sociedad que ha desechado los grandes relatos, repetimos, es el vacío que genera en la legitimación de acciones, en las herramientas de valoración y los criterios para la toma de decisiones sobre la propia existencia. Comentando el absurdo de las decisiones ajenas (que son absurdas en cuanto carecen de una razón última que las justifique), comentamos el absurdo de las nuestras.

10) **Utilidad**. Ya hemos señalado que el humor es, en la sociedad postmoderna, una habilidad social y una herramienta de seducción. Esto quiere decir que, en última instancia, es un instrumento que puede ser utilizado para obtener fines diversos (partiendo de que, aunque se produzca un vacío en el sistema de ideas a la hora de justificar los fines, dichos fines siguen existiendo). Lipovetsky propone el ejemplo bastante obvio de la publicidad: el humor sirve

para vender productos, haciendo mofa de la propia noción de la promoción y venta de productos (y, diría Baudrillard, realzándola y promocionándola al cabo). Sabemos que dicha actividad no tiene un sentido último, como tampoco lo tiene la existencia (o que no somos capaces de ponernos de acuerdo respecto a un sentido último; a efectos sociológicos, eso es lo que cuenta); la publicidad persiste en esa actividad carente de sentido último, pero indica que es consciente de que carece de sentido último.

11) **¿Función?** El punto anterior señala una posibilidad de alcance un tanto superior. En la medida en que el humor es *útil*, o, cuando menos, utilizable... ¿es posible que cumpla una función social (o varias) reconocible(s)? La hipótesis que propongo: sí, aunque no exclusivamente. El humor oficia de sistema ideológico de legitimación subsidiario (¿y transitorio?) y ayuda a mantener la cohesión social en una época en la que el vínculo comunitario, en su sentido espiritual, se presenta especialmente débil. En otras palabras, el humor viene a suavizar y a hacer aceptable el vacío que han dejado los grandes relatos al desmoronarse. No es, evidentemente, el único elemento que cumple dicha función; para empezar, cabe dudar que los grandes relatos hayan desaparecido por completo. Pese a todo, hay esa percepción de vacío, de debilidad, de nihilismo y el humor contribuye a hacerla tolerable. Las construcciones ideológicas que sustentaban la práctica cotidiana de las sociedades occidentales se han demostrado insuficientes; el humor colabora para que, pese a todo, tal práctica cotidiana se mantenga, comentando su absurdo esencial y convirtiéndolo en placer cómico.

Del análisis de Lipovetsky se desprende que, como tantas otras aparentes constantes sociales, el humor es sociohistóricamente contingente. El humor de la sociedad postmoderna es esencialmente diferente del de los propios de la sociedad moderna y la sociedad medieval. Es de suponer, no obstante, que no lo bastante diferentes como para que se pueda dejar de llamar humor a alguno de ellos.

6. 3. El cometido del humorista profesional en la sociedad postmoderna

Establecida la omnipresencia del humor en la sociedad contemporánea, cuando todos somos humoristas, ¿qué le queda por hacer al humorista profesional? ¿Se hace accesoria su labor, sobra tal vez? ¿O se erige quizá en iluminado, en líder espiritual de las masas?

Lipovetsky observa cómo Woody Allen puede aparecer en un ranking de seductores de *Playboy* y Coluche presentarse a las elecciones (otra cuestión, evidentemente, es que las gane). El humorista adquiere una mayor respetabilidad a medida que su trabajo (o el envoltorio comunicativo que lo rodea) se hace más sofisticado. No merece la misma consideración Andreu Buenafuente que Fernando Esteso; pero ocurre lo mismo con cómicos de talento fundamentalmente mimético, como Carlos Latre o Florentino Fernández, que pasan de la imitación de personajes ajenos (el Torrente de

Santiago Segura y Chiquito de la Calzada, respectivamente) al prestigio del *talk show* a la americana. Y a la inversa, no se tiene la misma consideración a un Gila (pese a lo objetivamente sofisticado de su humor) que a los propios Latre o Fernández: aquel se ve perjudicado por el entorno en que desarrolló su trabajo, pues lo contagia del sabor añejo, de la tosquedad de tantos de sus contemporáneos.

Al margen, no obstante, de la mayor o menor consideración que merezca el humor como rama del entretenimiento popular, hay una función elemental que el humorista profesional puede desempeñar en una sociedad hecha de humoristas amateurs: la de **proveedor de material**. Sobran los ejemplos al respecto.

En los años de mayor apogeo del dúo humorístico Martes y Trece (Josema Yuste y Millán Salcedo), las rutinas cómicas que presentaban no sólo eran plagiadas por sus colegas, sino que eran mimetizadas, tanto en secuencia como en sus elementos aislados, por el ciudadano de a pie. Muletillas, tics, frases hechas (“Digamelón”, “Encanna”, “Qué potito”, “Maricón de España”, etc) que se introducían en cualquier diálogo o circunstancia en la que se quisiera añadir un matiz de informalidad.

Algo similar ocurrió con Chiquito de la Calzada, cuya comicidad se basaba más en la creación de un lenguaje propio y característico que en el contenido de los chistes que contaba (a menudo, banales y poco memorables); entre sus hallazgos: “Pecador de la pradera”, “Finstro vaginal”, “¿Te da cuén?”, “¡Nooor!”, etc. La popularidad de su vocabulario llegó a tal punto que los propios humoristas profesionales recurrían ocasionalmente a las creaciones de Chiquito, y hubo quien hizo carrera (es el caso de Florentino Fernández) de su pura imitación.

¿Qué hacemos cuando nos apropiamos de las creaciones de los humoristas? ¿Qué significado tiene una muletilla cómica dentro de una conversación formal o informal?

1) Hacer explícita nuestra **intención humorística**. Si, por ejemplo, acabamos de hacer una observación irónica que podría ser malinterpretada, una muletilla cómica reconocible tiene el efecto de un codazo o un guiño: llama la atención sobre el matiz irónico de lo que se acaba de decir. Hay un sketch de los Monty Python (puede leerse en Cleese et al., 1998), conocido precisamente como “wink wink, nudge nudge” (“guiño guiño, codazo codazo”), que explora la función de tales signos humorísticos en el curso de una conversación informal: en este caso, un desconocido atosiga a otro cliente de un pub con todo tipo de comentarios insinuantes sobre su esposa, puntuados por “guiño guiño, codazo codazo”.

2) Sirve también para **distinguirnos humorísticamente**, para señalarnos como individuos divertidos, con gracia, y sobre todo con eso que se llama *sentido del humor*. Quizá las circunstancias que rodean al desempeño de nuestros roles no hagan apropiado que demos excesivas

muestras de ese hipotético sentido del humor, pero un pequeño guiño a códigos humorísticos compartidos por todos sirve para dar profundidad a nuestro personaje, evitando la unidimensionalidad, y añadir, además, un pequeño elemento de distancia con respecto al rol (supongamos, de oficinista) dentro de cuyos parámetros regulamos nuestra conducta en un momento dado.

3) Igual que cualquier otro elemento común de la cultura, ayuda a **reforzar el vínculo** comunitario: nos reconocemos en quienes tienen los mismos referentes que nosotros. Las distancias generacionales se pueden medir valiéndonos, entre muchos otros indicadores, de los humoristas y los consiguientes tics de referencia: del "¡No hija, no!" de Antonio Ozores a la "María Martillo" del Gran Wyoming, suponen otro asidero más en el que afianzar nuestro lugar en la historia, sea éste el que sea.

4) Aporta, por añadidura, un **matiz autorreferencial** a nuestro discurso, que se señala así como tal discurso. Del mismo modo que se significa una relativa distancia con respecto al propio rol, se establece una cierta lejanía con respecto a las propias palabras, como si procedieran de una tercera persona (precisamente ese "yo público" que elaboramos para responder a las expectativas de cada rol), lo cual nos permitiría aportar comentarios irónicos. En este caso funcionan como comentarios autoirónicos: decimos, en efecto, lo que se espera de nosotros, pero eso no quiere decir por fuerza que nos lo creamos del todo. Supongamos, por ejemplo, un superior que reprende informalmente al subordinado por una falta leve y termina su admonición con un "¡Pecador!" tomado del repertorio de Chiquito de la Calzada: quita así gravedad a la advertencia, indicando que, pese a todo, desea mantener los términos amistosos de la relación personal al margen de las exigencias de rol, al tiempo que implica la posibilidad de una advertencia más severa si su interlocutor no reconduce su comportamiento. La interacción queda marcada, por tanto, como una obligación de carácter estructural de la cual son conscientes todos los implicados. Otro ejemplo muy frecuente en la vida cotidiana de nuestro país: el de funcionarios y oficinistas que decoran su cubículo con recortes de chistes de Forges sobre funcionarios y oficinistas. Se establece así una distancia autorreferencial con respecto al propio rol que, a pesar de los pesares, se debe desempeñar.

5) Y, finalmente, sirven como **indicador** de nuestro **dominio de la cultura popular**. En el humor también hay clases: no es lo mismo tomar prestados tics de los Morancos que citar a Woody Allen; cada referente señala a su emisor en un sentido u otro. De nuestra pericia depende emplearlos en el momento adecuado: podemos querer presentarnos como "individuo corriente" (así lo hace Lash, 1990, al señalar en las primeras páginas de su *Sociología del posmodernismo* que él es un tipo normal que se ríe con Steve Martin, como todo el mundo) o como *connaiseur* cultivado, lo cual no es necesariamente contradictorio o excluyente con respecto a lo anterior. Esto ocurre con frecuencia creciente en las comunicaciones por correo electrónico en Internet:

abundan los envíos y reenvíos colectivos con los que se deseamos hacer partícipes a todos nuestros contactos de tal o cual chiste o vídeo humorístico que hemos descubierto o que ha llegado a nosotros. Así, a todo lo anterior, sumamos una demostración de nuestra destreza como navegantes de la red, rescatando perlas de interés de su caótica abundancia indiferenciada. Es llamativo que, junto a los contenidos humorísticos, predominen como objeto de reenvío las consejas bienintencionadas, de humanismo rayano en lo espiritual, en forma de presentación de Power Point: todo indica que hay ahí una investigación sociológica esperando al valiente que se atreva con ella (el que suscribe, sin ir más lejos, en caso de que dé con quién la financie).

En resumen, el humorista nos proporciona un modelo al que recurrir cuando queremos dar un determinado matiz a nuestro discurso, y también a nuestras acciones (pues no sólo se pueden tomar en préstamo las frases fetiche: hay todo un repertorio de gestos, muecas y demás señales físicas a nuestra disposición). Políticos y periodistas (en particular, presentadores de informativos y tertulianos de radio) nos ofrecen el material necesario con el que desenvolvernos en las circunstancias y en los parajes simbólicos que entendemos como “graves”: ya sea a la hora de desenvolvernos en nuestro turno correspondiente como presidentes de la comunidad de vecinos, o cuando se trata de defender nuestras preferencias ideológicas junto a la barra de un bar, recurrimos a ellos para armarnos de argumentos y de frases hechas.

Del humorista, pues, tomamos indicadores con los que distanciarnos a conveniencia, frivolidad mediante, de tales parajes.

7. BAUDRILLARD: LAS ESTRATEGIAS IRÓNICAS DEL DESENCANTO

"No la he podido traer antes porque
hasta ahora no la he podido traer"
TONO
Tiíta Rufa

"Lo que hoy llamamos arte parece dar testimonio
de un vacío irremediable"
BAUDRILLARD (2006: 40)

Baudrillard escribió su propia e influyente versión del Apocalipsis, con inevitables implicaciones éticas, espistemológicas y ontológicas, pero dejó un resquicio abierto para una hipotética salvación aun en el marasmo de la masa indiferenciada. En el mundo pornográfico y obsceno de la hipervisibilidad y el simulacro, donde la ilusión se ha extinguido, el mismo objeto de las ciencias sociales, en perenne observación estadística, adopta estrategias irónicas que frustran los informes y predicciones del investigador. El tema de la rebelión del objeto se relaciona, lógicamente, con el de la reflexividad de las ciencias sociales y con el orden de cosas en la cultura de la sociedad postmoderna.

El postmodernismo nace en el mundo del arte, a remolque de movimientos diversos que van aumentando gradualmente el nivel de autorreferencia de las obras, hasta llegar a un punto en que, por ejemplo, la pintura "ya no cree en su propia ilusión y cae en la simulación de sí misma y en lo grotesco" (Baudrillard, 2006: 20). Es arte autoconsciente, que se autofagocita descontextualizando y reelaborando con ironía amarga los signos y hallazgos del pasado, al tiempo que conduce a la tautología las definiciones de artista y obra de arte. No se trata simplemente de la "mierda de artista" de Manzini; todo trabajo es reciclaje de desechos:

> "En muchos casos (Bad Painting, New Painting, instalaciones y performances), la pintura se reniega, se parodia, se vomita a sí misma. Deyecciones plastificadas, vitrificadas, congeladas. Gestión de desechos, inmortalización de desechos" (Baudrillard, 2006: 19).

Observaremos más adelante cómo hay diversas formas de ironía y de estrategia irónica. La del arte y la cultura es una ironía amarga, necrófila, desencantada; una vez que se han agotado todas las zonas de penumbra, todos los espacios de secreto sobre los que se podía construir la ilusión, el arte asume el Apocalipsis y se perpetúa en un tiempo fuera del tiempo recombinando sus propias excrecencias:

> "Se trata de una parodia, y al mismo tiempo es una palinodia del arte y de la historia del arte, una parodia de la cultura por sí misma en forma de venganza, característica de una desilusión radical. Es como si el arte, a semejanza de la historia, fabricara sus propios cestos de basura y quisiera redimirse en sus detritos" (Baudrillard, 2006: 12).

La rebelión del objeto, las estrategias irónicas de la masa, por el contrario, recuperan pequeños espacios para la sorpresa, lo impredecible. El panorama que pinta Baudrillard es, en resumen, el de una cultura desbocada, que se ha disecado a sí misma en una hipertrofia de la simulación obscena e hipervisible, y una sociedad desestructurada, reducida a la condición de masa sin articular, que ha de vérselas con semejante panorama.

Ahora bien: si tal fuera una descripción fidedigna de la cultura, y también la ciencia y el conocimiento en la sociedad postmoderna, ¿qué aporta Baudrillard a su estudio? Hablamos de un autor que reniega tanto de la condición de sociólogo como de teórico postmoderno (ese debate lo resume Ritzer, 1997: 76 – 77), y que considera que si algo sobra, en efecto, son explicaciones, estudios, informes y datos hasta un nivel de detalle que excede la capacidad de gestión de cualquier inteligencia humana. La aforística, la ambigüedad conceptual y la oscuridad estilística vendrían aquí a reestablecer, por medio de la sugerencia, una cierta ilusión en un campo disciplinar que postula casi por principio el desencanto con respecto a lo humano (como se preguntaba Berger en su clásica *Invitation to sociology*: ¿dejan espacio para la libertad individual las regularidades que identifican las ciencias sociales? Recuérdese que la respuesta de Berger, recurriendo a conceptos del existencialismo, era afirmativa). Quizá todo se reduzca a una apuesta poética, romántica si se quiere. No obstante, el discutido postmodernismo de Baudrillard tiene su origen en uno de los grandes artefactos teóricos de la modernidad: el marxismo. ¿Hay infraestructura que explique la metástasis de la superestructura en que residimos?

7. 1. Antecedentes modernos: estertores agónicos del discurso marxista

> "Se ha olvidado completamente esta forma de soberanía
> que consiste en el ejercicio de los simulacros en tanto que tales"
> BAUDRILLARD (1984: 52)

Como suele ocurrir, tanto más cuando se trata de autores que se regocijan en la contradicción, hay varios Baudrillard. Uno de los primeros mostraba cierta afinidad con el enfoque marxiano y su énfasis en la dimensión económica de la sociedad si bien privilegió en su estudio, dando un paso decidido en dirección a una perspectiva culturalista, el proceso de consumo sobre el de producción. No obstante, en términos teóricos sigue considerando la producción y sus necesidades como determinantes del consumo, sus formas y desarrollo.

Aun así, el análisis del consumo de bienes da paso al examen de las *ideas* que se ponen en circulación y con las que se mercadea por medio de dicho proceso. Aparece entonces la noción de *consumo idealista*. Escribe Baudrillard (1969: 223) que "el consumo es un modo activo de relación (no sólo con los objetos, sino con la colectividad y el mundo), un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el cual se funda todo nuestro sistema cultural". La relevancia del consumo no sería tal si se tratase de un proceso meramente físico. Pero Baudrillard entiende que va mucho más allá, pues lo define (Op. Cit.: 227) como:

> "una *práctica idealista total*, sistemática, que rebasa sobradamente la relación con los objetos y la relación interindividual para extenderse a todos los registros de la historia, de la comunicación y de la cultura. Así, la exigencia de la cultura está viva: pero en el libro de lujo o en el cromo del comedor es sólo *la idea* la que es *consumida*. La exigencia revolucionaria está viva, pero al no actualizarse en la práctica, se consume en la idea de la Revolución. Como idea, la Revolución es, en efecto, eterna, y será eternamente consumible por la misma razón que cualquiera otra idea, pues todas, hasta las más contradictorias, pueden existir como signos en la lógica idealista del consumo".

Por todo esto el consumo no puede ser reprimido. Sostiene Baudrillard que carece de particular relación con la satisfacción de necesidades o el principio de realidad, pues su motor es, como la zanahoria que persigue el asno, "el proyecto perpetuamente decepcionado y sobreentendido en el objeto" (Op. Cit.: 228).

Semejantes mecanismos se dejaban intuir en el análisis marxiano del fetichismo de la mercancía, y así lo señala un Baudrillard ulterior, post-post-marxista (tolérese el horrendo palabro como concesión al anhelo de reducción al absurdo de todas las categorías, especialmente las que los designan a ellos, que manifiestan los teóricos postmodernos):

> "Marx ya denunciaba la obscenidad de la mercancía unida al abyecto principio de su libre circulación. La obscenidad de la mercancía procede de que es abstracta, formal y ligera, en contra del peso y la densidad del objeto. La mercancía es leíble: al contrario del objeto, que jamás confiesa del todo su secreto, la mercancía manifiesta siempre su esencia visible, que es su precio. Es el espacio formal de transcripción de todos

> los objetos posibles: a través de ella comunican todos, es el primer gran médium de comunicación del mundo moderno. Pero el mensaje que ofrece es extremadamente simplificado, y siempre el mismo: es el valor de cambio. Así pues, en el fondo el mensaje ya no existe, el médium se impone en su circulación pura. Basta con prolongar este análisis de Marx de la obscenidad de la mercancía para descifrar el universo de la comunicación" (Baudrillard, 1984: 70).

No sólo lo sexual se hace obsceno en la pornografía: hay una pornografía de la información, en la que el grueso de la sociedad se revuelca (canales de noticias ininterrumpidas las veinticuatro horas del día, mensajes a móviles con los últimos titulares, páginas web actualizadas al minuto, etc). También hay una pornografía de las imágenes, del arte, de los sentimientos. Todo es mercancía consumible, y toda mercancía consumible representa una idea (o varias, tal vez infinitas ideas).

Cuando Baudrillard rompe explícitamente con el marxismo por la insuficiencia de su análisis (Baudrillard, 1980), establece su propia división tripartita de la historia de la economía política. Estas son los tres estadios de rigor, en una progresión marcada por la creciente mercantilización del mundo:

> 1) Intercambio de excedentes en sociedades feudales; el grueso de la producción se destina al autoabastecimiento.
>
> 2) El capitalismo, donde toda la producción industrial está destinada al intercambio. Esta fue la etapa que da lugar a las teorías de Marx; pero, dado que la evolución no ha llegado a su término y se trata únicamente de una fase intermedia, las tesis marxianas se basan en un desarrollo incompleto y sencillamente no pueden tomar en consideración aspectos clave que emergen más tarde en su plenitud. Ahí radica el gran error de los marxistas tardíos, que se aferran a un instrumental analítico inadecuado para la etapa correspondiente.
>
> 3) Y, finalmente, lo que podríamos llamar postmodernidad, cuando todo, incluso lo que se tenía por íntimamente personal e intransferible, es susceptible de intercambio comercial. Sin embargo, en el proceso de elaboración de tales mercancías, éstas se vacían de contenido genuino y devienen simulacros hiperrealistas que sustituyen y sepultan al propio "objeto" representado. La pornografía sustituye al erotismo, el turismo al viaje, el parque temático al quimérico mundo real.

Sigue habiendo pues, y pese a todo, una base infraestructural, específicamente económica, que nos sirve para explicar la hipertrofia de la superestructura. Es, sólo hasta cierto punto, un análisis paralelo al de Jameson (1996), teniendo en cuenta que para Baudrillard los simulacros adquieren una entidad autónoma que prevalece sobre el resto de esferas: el mundo entero, la realidad misma, han sido sustituidos por un alambicado sistema de simulaciones. La cultura, como indicaba Lash, lo impregna todo. Las categorías modernas, rígidas y reduccionistas, dejan de tener validez en un universo fluido y caótico. Esa es la naturaleza del equívoco hilarante en que se instalan los

marxistas: contemplan con anteojos del siglo XIX un entorno que sólo se revela a los cascos de realidad virtual. Es una dolencia común a muchos profesionales del pensamiento:

> "Tampoco hay que despreciar a esta generación que, actualmente, ritualiza en el vacío de modo más o menos dramático e intenta aguantar ante las nulidades a fuerza de pretensión... ¡Por otra parte, eso les permite ser menos insoportables que los intelectuales desdichados y melancólicos, porque todavía no han tomado conciencia de que lo perdieron todo y logran arreglarse consigo mismos mediante una especie de superstición!" (Baudrillard, 2006: 86-87).

Baudrillard sustituye un Apocalipsis (el milenio progresista ilustrado, las revoluciones industrial y democrática que desembocaban en el equilibrio dinámico entre megalothymia e isothymia, según argumentaba un sonriente Fukuyama) por el siguiente. La postmodernidad es derivación lógica de la modernidad, igual que para MacIntyre la corriente genealógica de indagación moral es el desarrollo natural de la escuela enciclopédica y su empeño imposible de fundamentación metafísica y racional de las costumbres.

Los pensadores modernos, incluso aquellos que mostraban una mayor intuición de las contradicciones de su tiempo, no dejan de ser en el mejor de los casos hijos de ese mismo tiempo, y su perspectiva está condicionada por el grado de desarrollo de los grandes procesos de fondo que conducen al presente Apocalipsis, el postmoderno. Lo que para ellos era, o bien final de trayecto, o bien la etapa crítica cuyas contradicciones propiciarían el advenimiento del milenio del comunismo obrero, de hecho se reducía a fase transitoria en el camino al mundo de los simulacros.

Ya lo señalaba Kermode (2000): nuestras vidas, nuestras historias individuales, cobran mayor sentido sobre un fondo de fin de los tiempos. Baudrillard falleció en marzo de 2007, cometiendo quizá la imprudencia de sobrevivir al momento de mayor apogeo y aceptación de su propuesta y perdiendo así la posibilidad de un final de encaje narrativo impecable, o aun la perspectiva, como la tuvo Nietzsche, de haber sido profeta póstumo. En una de sus publicaciones más recientes esbozaba acontecimientos futuros a varias centurias vista:

> "Sé que dentro de pocos siglos no habrá diferencia alguna entre una verdadera ciudad pompeyana y el museo Paul Getty de Malibú, así como no la habrá entre la Revolución Francesa y su conmemoración olímpica en Los Ángeles en 1989; pero todavía vivimos de esa diferencia" (Baudrillard, 2006: 23-24).

Se sabe testigo de un episodio de transición porque todavía tiene sentido hablar de simulacros, aun se entiende la diferencia entre un acontecimiento y su conmemoración o entre un modelo y sus copias. Si la tendencia que ha identificado es correcta (pues cabe la posibilidad de que forme parte de un proceso histórico de alcance mayor cuyas características centrales todavía no son cognoscibles), llegará el momento en que esa

distinción deje de sostenerse y ni siquiera quepa enunciar una teoría como la de Baudrillard. Puede formularse únicamente porque estamos en el umbral que conduce de un momento histórico al siguiente.

¡Cuán lejanos de ese mundo, tan pornográfico que tal vez ni siquiera sobreviva el concepto de pornografía, pueden estar Marx, Smith, Ricardo, Durkheim, y particularmente los pensadores que, como Mannheim, se aferraron vanamente al concepto de realidad objetiva! Concluye Baudrillard uno de sus libros más celebrados con una nota compasiva escrita desde el futuro:

> "Tengamos sin embargo un recuerdo emocionado para la increíble inocencia del pensamiento social y socialista, por haber podido hipostasiar así en lo universal y erigir como ideal de transparencia una "realidad" tan totalmente ambigua y contradictoria, peor: residual o imaginaria, peor: ya desde ahora abolida en su simulación misma: lo social" (Baudrillard, 1978: 191).

Es el momento, pues, de echar un vistazo a todo eso que no alcanzaban a vislumbrar los pensadores de lo social, para averiguar qué es exactamente lo que se supone que ha terminado.

7. 2. El fin de la historia (y van...)

"Es verdad que esa caducidad final es un poco mi obsesión, pero si tiendo a situar las cosas según la óptica de un fin, es por curiosidad, para ver qué es lo que sucede, y no por espíritu apocalíptico"
BAUDRILLARD (2006: 111)

El Apocalipsis baudrillardiano es, en su expresión más célebre, un desplazamiento de lo real por lo hiperreal, de las cosas por su simulacro. Su consagración definitiva como gran relato de la modernidad descalabrada bien puede identificarse en su cameo (léase aparición estelar invitada) en la película *Matrix*, cuyo protagonista oculta software pirata entre las cubiertas de un ejemplar de *Cultura y simulacro* de Jean Baudrillard. El interior del libro, a la manera de las viejas películas de espías, está hueco y, más allá de la hipotética crítica jocosa que dicho detalle pueda implicar, o de la no particularmente peregrina posibilidad de que se haya incluido semejante "guiño" en la cinta para aplicarle una pátina de intelectualidad (pues uno de los rasgos más destacados tanto de esta película como de la serie en que se integra es su empeño trascendental y místico, su deseo de profundidad conceptual o, cuando menos, de producir una apariencia superficial de profundidad), no deja de suponer una destilación válida de los postulados del autor: su propia obra se ha visto desplazada por un simulacro, si bien no termina de ser perfecto porque dicho simulacro sirve a fines utilitarios (la ocultación de material ilegal) en lugar de ser absolutamente hueco, genuinamente vacío. Se queda, si queremos rizar el rizo de la parodia postmoderna, en simulacro de simulacro, simulacro desnaturalizado que no alcanza a renunciar a las viejas costumbres de funcionalidad y objetivo.

Modernidad, progreso e historia mueren en el gran relato baudrillardiano por sobredosis, vale decir por atracón. La proliferación de estímulos conduce al ruido y la entropía. Es así en el dominio de la ciencia, en el de la política, la ética y, naturalmente, en el del arte. Escribe el autor:

> "Esto es lo que hemos desaprendido de la modernidad: que la fuerza viene de la sustracción, que de la ausencia nace la potencia. No paramos de acumular, de adicionar, de doblar la apuesta. Y por no ser ya capaces de afrontar el dominio simbólico de la ausencia, nos sumergimos hoy en la ilusión contraria, ilusión desencantada de la profusión, ilusión moderna de pantallas e imágenes que proliferan" (Baudrillard, 2006: 17).

Una forma definida es tanto lo que hay como lo que falta, la ausencia que dibuja sus límites y contornos. Una escultura en mármol, nos dicen, se obtiene eliminando lo que le sobra a la piedra de que partimos. La abundancia pornográfica, orgiástica de la postmodernidad desdibuja formas y nociones, anega la percepción y el discernimiento en un caudaloso torrente de información. Son los mismos datos, en su indiscriminada multiplicidad, el principal obstáculo al conocimiento. Llevando a efecto en la práctica la alegoría más conocida sobre este orden de cosas, *La biblioteca de Babel* borgesiana, podemos encontrarnos acorralados por un ejército casi infinito de datos, hipotéticamente relevantes, a los que debemos pasar minuciosa revista si queremos sacarles algún partido. Baudrillard cita un caso paradigmático:

> "Exxon: el gobierno americano pide a la multinacional un informe global sobre todas sus actividades en el mundo. Resultado: doce volúmenes de mil páginas, cuya lectura, ya no su análisis, ocuparía varios años de trabajo. ¿Dónde está la información? ¿Hay que encontrar una dietética de la información? ¿Hay que adelgazar a los obesos, los sistemas obesos, y crear unos institutos de desinformación?" (Baudrillard, 1984: 11-12).

La propuesta jocosa de Baudrillard, esos institutos de desinformación y esa dietética de los sistemas obesos, supondría en definitiva una tarea de escultor, de cirujano estético si se quiere: con martillo y cincel o con escalpelo según el caso, vamos eliminando lo que sobra. Grasa, mármol amorfo, tejido celulítico, hipertrofiado.... idealmente todo va cayendo para descubrir la forma oculta bajo su propia caricatura pornográfica e hiperreal.

Los simulacros sustituyen a lo real y la ciencia extermina su propio objeto al proyectar sobre éste su mirada corrosiva. Cuando observamos un fenómeno, nuestra propia observación pasa a formar parte del fenómeno y lo modifica. La mirada del científico decide, inconscientemente, la vida o la muerte del gato de Schrödinger. Pero es que, una vez que hemos acorralado con nuestra mirada la caja que contiene al gato, el poblado aborigen que queremos preservar de la intromisión participante del antropólogo y de los flashes infecciosos de la polaroid de los turistas, ya no hay vuelta atrás: tan nocivo es dar el siguiente y último paso como dejar de darlo. Baudrillard lo sostiene en un ejemplo clásico:

> "La etnología rozó la muerte un día de 1971 en que el gobierno de Filipinas decidió dejar en su medio natural, fuera del alcance de los colonos, los turistas y los etnólogos, las pocas docenas de Tasaday recién descubiertos en lo más profundo de la jungla donde habían vivido durante ocho siglos sin contacto con ningún otro miembro de la especie. La iniciativa de esta decisión partió de los mismos antropólogos que veían a los Tasaday descomponerse rápidamente en su presencia, como una momia al aire libre. Para que la etnología viva, es necesario que muera su objeto. Éste, por decirlo de algún modo, se venga muriendo de haber sido "descubierto" y su muerte es un desafío para la ciencia que pretende aprehenderlo" (Baudrillard, 1978: 20).

No es un mal exclusivo de la antropología: también se predica del resto de ciencias, no sólo las humanas. Constantemente presto a lanzar un símil mítico-poético, Baudrillard generaliza: "Como Orfeo, la ciencia se vuelve siempre demasiado pronto hacia su objeto y, como Eurídice, éste regresa a los infiernos" (Op. Cit.: 20).

Pero la estrategia de preservación del objeto supone, en realidad, una liberación de la propia ciencia de la dependencia respecto al susodicho objeto:

> "El Indio así recluido en el ghetto, en el ataúd de cristal de la selva virgen, se reconvierte en el modelo de simulación de todos los indios posibles **de antes de la etnología**. Ésta se permite de este modo el lujo, y la ilusión, de encarnarse en una especie de más allá de ella misma, en la realidad "bruta" de estos indios completamente reinventados por ella – salvajes que le deben a la etnología el seguir siéndolo (…). Naturalmente, estos salvajes son ya póstumos: congelados, esterilizados, protegidos "hasta la muerte", se han convertido en simulacros referenciales y la ciencia misma ha devenido simulación pura (…). El museo, en vez de quedar circunscrito a un reducto geométrico, aparece ya por todas partes, como una dimensión más de la vida. Así, la etnología, en vez de circunscribirse a su papel de ciencia objetiva, va en adelante a generalizarse, liberada de su objeto, a todas las cosas vivas y va también a hacerse invisible, como una cuarta dimensión omnipresente, la dimensión del simulacro" (Op. Cit.: 21 – 22).

No hay más salida, pues, que la burla suicida del objeto, desintegrándose bajo la lente del microscopio: de una forma u otra, el simulacro se impone, sea por eliminación del objeto o por su salvación artificiosa.

Asistimos, entonces, al fin de la realidad, al de la propia ciencia en tanto conocimiento objetivo de esa realidad, e incluso al fin de lo social en sí mismo. No son pocas víctimas para un solo Apocalipsis. El virus que provoca todos esos óbitos sigue siendo el mismo: la imposición del simulacro. En este caso, la simulación de lo social por encima de lo social, cuya eternidad querían garantizar las ciencias sociales. Lo social no siempre existió; es otro de esos inventos que fenecen con la modernidad:

> "Lo social no habrá quizás tenido más que una existencia efímera, en una estrecha gama entre las formaciones simbólicas y nuestra "sociedad" en la que muere. Antes, no hay todavía. Después, ya no queda. Sólo la "sociología" puede parecer testimoniar su eternidad, y el soberano galimatías de las "ciencias sociales" se hará eco de ello mucho tiempo después de que haya muerto" (Op. Cit.: 173).

Pero, ¿qué era realmente lo social, si acaso era algo más que una categoría vacía? ¿De qué modo se destruye, qué proceso lo hace desaparecer? En realidad, funcionaba como herramienta retórica, como adjetivo polivalente para la construcción de discursos; derivaciones al servicio de residuos innombrables:

> "… si lo social es a la vez destruido por lo que produce (los media, la información), reabsorbido por lo que produce (las masas), se sigue de ello que su definición es nula, y que ese término que sirve de coartada universal de todos los discursos, ya no analiza nada, ya no designa nada. No solamente es superfluo e inútil – por todas partes donde aparece esconde otra cosa: desafío, muerte, seducción, ritual, repetición – esconde que no es más que abstracción y residuo, e incluso simplemente **efecto** de social, simulación y **trompe l'oeil**" (Op. Cit.: 172).

Nuevamente, no es casual la aparición de términos del léxico ilusionista, dado que se trata de manipulación de impresiones, de producción de efectos, de construcción de realidades por encima de lo real. A propósito de dicho proceso, Baudrillard enuncia tres hipótesis diferentes en las que aparece, inconfundible, la duda absoluta sobre la realidad y la capacidad de la ciencia para elaborar siquiera descripciones fidedignas que den cuenta de ella. En definitiva, se hace imposible deliberar si lo que muere alguna vez existió o si desaparece simplemente porque nos apercibimos de que jamás fue.

> 1) Lo social **nunca ha existido**. "Jamás hubo "relaciones sociales". Nada funcionó jamás socialmente. Sobre ese fondo ineluctable de reto, de seducción y de muerte, no hubo jamás otra cosa que **simulación** de lo social y de la relación social" (Op. Cit.: 176). En tal caso, el fin de lo social sería digno de celebración, pues significaría un avance del conocimiento: se estaría desenmascarando un simulacro. Pero, tratándose de una teoría postmoderna, ese avance lleva aparejada una renuncia de considerable trascendencia: "Es la evaporación, como de un espectro con el canto del gallo, del principio de realidad y de racionalidad social" (Op. Cit.: 177). La metáfora es irónica, en su efecto si no en su intención: de la misma forma que los fantasmas de la superstición sucumbieron a las luces de la modernidad, realidad y razón se deshacen, espíritus incorpóreos a su vez, al ser traspasados por las amargas certezas postmodernas.
>
> 2) Lo social no sólo existió y existe, sino que lo hace hasta tal punto que **lo abarca todo**. Y así, del mismo modo que el concepto de simulacro

pierde sentido cuando desaparece la distinción entre original y copia, hablar de lo social es absurdo pues no hay nada que sea no-social para dibujar por contraste los contornos de dicha noción. Continúa Baudrillard:

"Pero se puede considerar, contra el prejuicio que hace de lo social un progreso objetivo de la especie humana, dejando todo lo que se le escapa como residuo, que es **lo social mismo lo que es residuo**, y que, si triunfó en lo real, es justamente en tanto que tal. Residuo creciente y pronto universal de la dispersión del orden simbólico, es lo social como resto lo que tomó fuerza de realidad. Esa es una manera de muerte más sutil" (Op. Cit.: 177).

Visto desde ese ángulo, no es del todo correcta la hipótesis de la muerte de lo social, por cuanto lo social en sí es acumulación de materiales muertos (de desechos; para el caso, de heces).

3) Lo social existió, pero ya ha dejado de hacerlo. Tenía sentido en el contexto que establecía la segunda fase del desarrollo de la economía política, el capitalismo; es decir, en el mundo de los simulacros de segundo orden, anterior a la postmodernidad, donde predominan los simulacros de tercer orden. El Apocalipsis de Baudrillard señala el:

"Fin del espacio perspectivo de lo social. La socialidad racional del contrato, la socialidad dialéctica (la del Estado y de la sociedad civil, de lo público y de lo privado, de lo social y de lo individual) deja lugar a la socialidad del contacto, del circuito y de la red transistorizada de millones de moléculas y de partículas mantenidas en una zona de gravitación aleatoria, imantadas por la circulación incesante y los millares de combinaciones tácticas que las electrizan" (Op. Cit.: 188).

¿En qué medida las teorías de autores como Baudrillard suponen una claudicación de la responsabilidad del científico social ante la creciente complejidad de su objeto? Abundan en sus textos canónicos descripciones literarias que persiguen la hipérbole del caos, la entropía y el desorden por medio de símiles inspirados en las ciencias "duras": átomos, partículas, moléculas que se reconfiguran incesantemente en combinaciones aleatorias sinnúmero. Los clásicos de la teoría sociológica buscaban refundar el vínculo social en el tránsito de las sociedades tradicionales a las modernas; el paso de la solidaridad mecánica a la orgánica, de Gemeinschaft a Gesellschaft. ¿Qué modelo puede dar cuenta de las transformaciones posteriores de las sociedades modernas?

El que proponen Baudrillard y buena parte de los que se tienen por teóricos postmodernos se reduce, esencialmente, a extender un certificado de defunción del orden de cosas que dábamos por supuesto hasta ahora y a esbozar, por medios antes poéticos (metáforas, aforismos) que científicos, los grandes rasgos de la configuración emergente.

¿Podemos catalogar el Apocalipsis de Baudrillard como gran relato, del mismo género que los que Lyotard (1987) consideraba difuntos? Quizá no abarque la totalidad de la historia, pero ciertamente establece una narración histórica, pulcramente subdividida en los tres estadios de rigor, con la que intenta explicar pasado, presente y futuro. Sugiere (otro vicio propio del científico social que no quiere ser) hipótesis y alternativas diversas a muchos de sus postulados; así, por ejemplo, las tres posibilidades que dibuja con respecto al fin de lo social: ¿nunca existió? ¿Existió y sigue existiendo pero nunca ha sido más que residuo, materia muerta? ¿Existió pero únicamente en un periodo histórico muy estrecho y circunscrito, el mismo en el que se escribieron los clásicos de la teoría social? (Nótese cómo, irónicamente, incurre de nuevo en el tríptico explicativo; uno de los escasos teóricos sociales libres de tal vicio es Parsons pero porque, como apunta con sorna González García, 1979: 267, el gran referente del estructural-funcionalismo prefería los cuartetos).

Por supuesto, no hay criterio último, ni prueba empírica con la que decidir, siquiera tentativamente, entre esas tres posibilidades. Es, no lo olvidemos, también el fin de lo real.

7. 2. 1. Éxtasis y simulacro

Todas las ideas están a la venta, y todo lo que está a la venta es, de una forma u otra, una idea. La realidad se ha visto suplantada por simulaciones desustanciadas que saturan cualquier vía de conocimiento del entorno. Se alcanza el éxtasis de lo obsceno, donde ya no hay lugar para la sugerencia, la ilusión o lo imaginativo. Escribe Baudrillard:

> "Todas estas figuras, que aparecen como las de una indiferencia exacerbada, de una exacerbación del vacío, la de la obesidad, la del terror, son también las de la pérdida de la ilusión, del juego y de la escena, figuras, por tanto, de lo OBSCENO" (Baudrillard, 1984: 51-52).

Es el universo del exceso, de la desproporción. Casi una parodia de las viejas teorías organicistas y evolucionistas, una burla de la prosa sistémica, la escritura de Baudrillard se regodea en símiles biológicos relativos siempre a patologías o a funciones corporales de escaso prestigio: la obesidad de los sistemas, el cáncer y las metástasis de una cultura descompensada, excrecencias y desechos de las estructuras, materia muerta que se amontona en la inercia y la entropía… Desaparecen los referentes originales y cada nuevo simulacro es una caricatura del anterior:

> "Pérdida de la escena del cuerpo en el obeso, pérdida de la escena del intercambio en el rehén, pérdida de la escena sexual en la obscenidad, etc. Pero también pérdida de la escena de lo social, de lo político, de la escena teatral. En todas partes una pérdida del secreto, de la distancia y del dominio de la ilusión" (Baudrillard, 1984: 52).

La ilusión, como veremos, es fundamental en el paisaje que pinta Baudrillard. Por su misma naturaleza, no puede describirla con excesivo detalle, sino sugerirla elípticamente. Algún fundamento tienen las acusaciones de conservadurismo que se levantan contra el pensamiento postmoderno (nuevamente, se puede encontrar una síntesis de las mismas en Ritzer, 1997: 243 – 253); en su rebelión contra lo hipervisible transpira el romanticismo, no por cínico menos nostálgico. Realidad y simulacro se confunden, pero realidad e ilusión cuentan con vías diferentes para manifestarse: “El modo de aparición de la ilusión es el de la escena, el modo de aparición de lo real es el de lo obsceno” (Baudrillard, 1984: 52). Hay que insistir: no es obscena únicamente la pornografía sexual, lo que en lenguaje común (y en prácticamente todo lenguaje salvo el postmoderno) se suele entender por pornografía. La realidad simulada en pleno es también obscena por su constante exhibicionismo narcisista, por su agresiva omnipresencia. El humor, si aparece, vendrá después; por ahora, las caricaturas son espeluznantes, grotescas sin efecto hilarante. La ironía, de haberla, es amarga y conformista, la cura en salud del hipocondríaco siempre a la defensiva. La cultura, por medio de la manipulación deliberada, intenta escapar de la homogeneidad que impone el orden natural:

> “Existe un terror, al mismo tiempo que una fascinación, por el engendramiento perpetuo de lo mismo por lo mismo. Esta confusión es precisamente la de la naturaleza, es la confusión natural de las cosas, y sólo el artificio puede terminar con ella. Sólo el artificio puede conjurar esta indiferenciación, este acoplamiento de lo mismo con lo mismo” (Baudrillard, 1984: 52).

La huida hacia delante tiene resultado: se trasciende el orden natural y se sustituye por la cultura, que crece hasta extremos de sobrecarga. Sentencia el Baudrillard moralista: "No hay nada peor que lo que es más verdadero que lo verdadero. Como el ser clónico, o el autómata en la historia del ilusionista" (Baudrillard, 1984: 52). O, como rezaba el emblema de los replicantes de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), otra de las referencias culturales recurrentes de la postmodernidad (Lyon, 1996): “More human than a human” (“Más humano que un humano”). Es el vértigo de la cultura objetiva de Simmel: nos encontramos sepultados por nuestras propias creaciones. *Blade Runner* (y la novela en que se basa, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Philip K. Dick) tiene un antecedente muy claro en tiempos, precisamente, del romanticismo; de hecho, el antecedente en cuestión nace en una de las noches de tormenta más recordadas del romanticismo: aquella en la que Lord Byron, el médico Polidori, el poeta Shelley y su joven esposa Mary deciden escribir cada uno su propia historia de fantasmas. Poca cosa se recuerda de las aportaciones de Byron, Polidori o Shelley, pero el relato de Mary W. Shelley alcanzó la categoría de clásico universal: *Frankenstein o el moderno Prometeo*. La novela descarga su invectiva contra la soberbia científica y atea; el moderno Prometeo juega a ser Dios y consigue robar el fuego sagrado de la vida. Pero si Dios creó al hombre, el hombre no puede crear más que un monstruo, un ser deforme y antinatural condenado al ostracismo desde poco después de su nacimiento. La criatura de Frankenstein no es un monstruo por su apariencia, ni siquiera por su espíritu, sino por su origen impío. El romanticismo postmoderno puede rescatar, en su crítica de la razón ilustrada, tantos fenómenos premodernos y periféricos como

quiera el capricho de los pensadores, pero su nostalgia no se proyecta de necesidad hacia un sistema ético-metafísico dado o a tales o cuales tradiciones retrospectivas elaboradas ad hoc desde el presente (para evitar polémicas sobre los nacionalismos y sus orígenes, recordemos a modo de ejemplo un fraude literario distinguido e higiénicamente lejano a nuestra circunstancia: el ciclo de poemas épicos escoceses de “Ossian”, aclamados por Walter Scott y Goethe, pero en realidad debidos al contemporáneo que decía haberlos descubierto, James Macpherson). La nostalgia postmoderna, y concretamente la de Baudrillard, tanto en el arte como en el dominio general de la cultura, se dirige a un encantamiento y a una trascendencia de lo real en la ilusión, el espejismo escurridizo y no del todo visible en el que se oculta, asediado por la realidad y la proliferación de los simulacros, el secreto de la vida:

> "Lo que ya no produce ilusión es muerte, que inspira terror. Es lo que hace el cadáver, pero también el ser clónico, y más generalmente todo lo que se confunde tanto consigo mismo que ya no es capaz de jugar con su propia apariencia. Este límite de la desilusión es el de la muerte" (Baudrillard, 1984: 53).

La pornografía es el antónimo absoluto de la seducción; ésta no es posible en una sobredosis exhibicionista carente de regiones de penumbra. Baudrillard parece pretender, en el fondo, rescatar el dominio del erotismo, donde se muestra mucho menos de lo que se sugiere y los signos tienen sentido por contraste con las zonas oscuras. La indulgencia plenaria y forzosa de la postmodernidad debe ser contrarrestada con el mal. Y no con un mal cualquiera, sino con el genio maligno que amenazaba los cimientos del edificio metódico cartesiano y velaba con la sombra de una duda no despejable los datos inmediatos de la conciencia:

> "En contra de la verdad de lo verdadero, en contra de lo más verdadero que lo verdadero (que se convierte inmediatamente en pornográfico), en contra de la obscenidad de la evidencia, en contra de esa promiscuidad inmunda consigo mismo que se llama el parecido, hay que recomponer la ilusión, recuperar la ilusión, esta fuerza a la vez inmoral y maléfica de *arrebatar lo mismo a lo mismo* que se llama la seducción. La seducción en contra del terror: he aquí la apuesta, no hay otra" (Baudrillard, 1984: 53).

Va siendo preciso intentar distinguir de forma relativamente clara e inteligible entre simulacro e ilusión, dos nociones que establecen una relación compleja con la (hipotética) realidad. ¿Son dos cosas diferentes o son en realidad la misma? Baudrillard, empeñado en proteger la ilusión, armado de etéreos aforismos, de los efectos perniciosos de la luz del sol (la mirada corrosiva de la ciencia social), no nos lo pondrá del todo fácil.

Una primera diferencia clara se refiere a la naturaleza de los signos que emplean una y otro:

> "La ilusión no es falsa, pues no utiliza signos falsos, utiliza signos insensatos. Este es el motivo de que desilusione nuestra exigencia de sentido, pero de una manera encantadora" (Baudrillard, 1984: 53).

La ilusión frustra, entonces, los requisitos racionales con que organizamos el saber; pero esto no ocurre por su falsedad, sino por el carácter disparatado de los signos que moviliza. En la ilusión, precisamente por su condición ficticia (ya se discutió todo esto en el apartado sobre ilusionismo del capítulo quinto), no es falsa, no es "mentira", no es simulacro que suplanta lo real; puede, de hecho, dar pistas sobre lo real (suponiendo, evidentemente, que tal cosa exista) sugiriéndolas en su discurso lírico.

El proceso que describe Baudrillard guarda curioso parentesco con una ficción memorable de significativo fondo político: *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1956). De nuevo, coinciden postmodernidad y ciencia ficción (no por nada desespera Ritzer: "¿Postmoderno? ¿Sociólogo? ¿Teórico? ¿Escritor de ciencia ficción? ¿Poeta? Baudrillard es todo eso y al mismo tiempo nada de eso"; 1997: 79). La película de Siegel se basa en una novela de Jack Finney que ha sido adaptada al cine en otras tres ocasiones: *La invasión de los ultracuerpos* (Philip Kaufman, 1978), *Secuestradores de cuerpos* (Abel Ferrara, 1993) y *The invasion* (Oliver Hirschbiegel, 2007). En todos los casos, el argumento tenía una lectura alegórica, evidente como tal pero en ocasiones ambigua en cuanto a su dirección. La primera de todas, la de Siegel, fue tomada como advertencia sobre los peligros de la infiltración comunista en la América de los cincuenta, y también, curiosa ironía, como denuncia del malsano clima social que generó la caza de brujas maccarthista, precisamente por su anticomunismo paranoico. La premisa del relato es conocida de sobra: una especie extraterrestre está tomando posesión de la tierra suplantando a los humanos por réplicas exactas que surgen de vainas vegetales mientras la víctima duerme. Las distintas versiones cinematográficas desarrollan dicha premisa en entornos diferentes que ponen de manifiesto el alcance de la parábola en cada una de sus encarnaciones; si la película de Siegel transcurre en un tranquilo pueblecito rockwelliano, tiñendo de amenaza y sugiriendo el horror en el paisaje más familiar y supuestamente inofensivo, la de Kaufman, quizá la versión más recordada, lleva la amenaza extraterrestre a la gran ciudad, con el propósito de ofrecer un comentario burlón sobre la deshumanización de los habitantes de la urbe. En los años noventa, reciente el conflicto del Golfo Pérsico (el mismo que, sostiene Baudrillard, jamás tuvo lugar) la historia se desarrolla en una base militar: la gracia contestataria radica en la escasa diferencia que se aprecia en la conducta de los soldados antes y después de la suplantación. Se dice que en la última versión, pendiente de estreno mientras escribo, la fábula apunta sus dardos a las circunstancias que rodean a la guerra de Irak.

En todos los casos, la pregunta que se alza es la siguiente: ¿en qué medida los humanos suplantados eran ya simulacros de sí mismos antes de que las réplicas alienígenas tomasen su lugar? Los seres surgidos de las vainas son exactamente iguales a sus modelos, tanto en lo físico como en lo mental, salvo por una única diferencia: carecen de sentimientos. Es decir, de aquello que se caracteriza como íntimamente humano. El mensaje crítico de

las películas se dirige tanto a instituciones que se tienen por deshumanizadoras (característicamente, el ejército), como al conformismo y la delación del discrepante (de ahí que se interpretase la primera versión como denuncia del maccarthismo, como atmósfera moral que congela y hace quebrar el tejido social, sustituyendo las relaciones fluidas de la comunidad libre por el funcionamiento ideal de colmena propio de los regímenes totalitarios.).

Sin embargo, Baudrillard va más allá: los sentimientos (cabría decir que especialmente los sentimientos) también son susceptibles de simulacro pornográfico y de entrar en circulación en el mercado de consumo de las ideas (vale decir, desde su perspectiva, en el mercado a secas). Si Baudrillard firmase una versión propia de *La invasión de los ladrones de cuerpos*, la simulación alienígena sería completa: las réplicas serían absolutamente semejantes a sus modelos, sentimientos incluidos, y no tendrían siquiera conciencia de su condición de réplicas. De hecho, parafraseando al Groucho Marx de *Una noche en la ópera* (Sam Wood, 1935), se parecerían más al original que el propio original ("Sus ojos, su nariz, su boca… todo en usted me recuerda a usted… excepto usted"). Más humanos que un humano:

> "... siempre que se recarga lo real, siempre que se agrega lo real a lo real con miras a una ilusión perfecta (la de la semejanza, la del estereotipo realista) se da muerte a la ilusión en profundidad. El porno, al agregar una dimensión a la imagen del sexo, le quita una a la dimensión del deseo y descalifica cualquier ilusión seductora" (Baudrillard, 2006: 15).

La ilusión perece cuando es demasiado perfecta; el mito platónico de la caverna, anticipación visionaria del espectáculo cinematográfico, representa un mundo sensible que es degradación engañosa de las ideas eternas e inmutables. Sin embargo, defiende Baudrillard, el capitalismo tardío nos ha hecho despertar en ese mismo mundo de las ideas, en una suerte de platonismo inverso donde las copias son más perfectas que su modelo, desprovistas de las imperfecciones de éste, pues la pornografía "es precisamente un arte de exhibición de lo neutro, de radiación forzada de lo neutro" (Baudrillard, 1984: 57). Tantos siglos después de Platón, hemos conseguido instalarnos en el mundo de las ideas y descubrimos con pasmo que es pornográfico y obsceno. La pornografía en su acepción común, carnal, funciona como chivo expiatorio que aparta nuestra atención de la esencia pornográfica de la hiperrealidad toda:

> "La obscenidad de esencia sexual es piadosa e hipócrita, pues nos aleja de concebir la obscenidad en su forma general. Esta caracteriza toda forma que se fija en su aparición, que pierde la ambigüedad de la ausencia para agotarse en una visibilidad exacerbada" (Baudrillard, 1984: 57).

Un último ejemplo (por ahora) relacionado con el humor negro y la ciencia ficción: la novela *La circolazione del sangue* de Tiziano Sclavi (1997). Parte de un planteamiento clásico de la novela detectivesca: el asesinato en habitación cerrada desde dentro. Pero en este caso el detective es el propio

difunto, un fantasma que busca a su asesino, vagando por la ciudad y visitando a amigos y amantes, inconscientes de su presencia etérea. La solución humorística del enigma: el crimen lo cometió uno de sus infinitos clones, venido desde el futuro para exterminar al original y evitar así su propia existencia subsidiaria. No busca prevalecer sobre el modelo, al que de hecho supera en parecido consigo mismo, sino terminar con su propia perfección insoportable, o mejor aún, erradicar su existencia retrospectivamente. Es el engendramiento de lo mismo por lo mismo, como se lamentaba Baudrillard, lo que se confunde tanto consigo mismo que ya ni siquiera tiene la opción de jugar con su propia apariencia: "Más visible que lo visible, eso es lo obsceno. Más invisible que lo invisible, eso es lo secreto" (Baudrillard, 1984: 57).

La aceleración del simulacro sobre el simulacro, de la caricatura sobre la caricatura, de lo más perfecto que lo perfecto: moda, publicidad, el arte y las propias masas; el éxtasis, sostenido en un agudo circense, que descubre involuntariamente el vacío que anida bajo la hipérbole. Ya ni siquiera el arte puede venir en nuestro auxilio:

> "Nosotros, las culturas modernas, no creemos ya en esa ilusión del mundo, sino en su realidad (que es, por cierto, la última de las ilusiones), y hemos elegido mitigar los estragos de la ilusión mediante esa forma culta y dócil del simulacro que es la forma estética" (Baudrillard, 2006: 45-46).

7. 2. 2. La ética del rehén

Supongamos que somos, de forma no del todo consciente, nuestros propios simulacros y, por tanto, ideas para el consumo discrecional de nuestros semejantes. Manipulando otras ideas, otros objetos de consumo, elaboramos un personaje-objeto codificado que muestra unas características ideales expuestas en nuestra propaganda: ropa, comida, coche, casa. ¿Cuál es el referente moral del mundo en que vivimos? ¿Dónde se fundamenta la responsabilidad? Baudrillard propone un símil que simboliza el paso de lo político a lo transpolítico, de la alienación a la aberración:

> "Todos somos unos rehenes. Todos servimos ahora de argumento disuasorio. Rehenes objetivos: respondemos colectivamente de algo, pero ¿de qué? Especie de predestinación trucada, cuyos manipuladores ni siquiera podemos descubrir, aunque sabemos que la balanza de nuestra muerte ya no está en nuestras manos, y que estamos ahora en un permanente estado de suspense y de excepción, del que lo nuclear es símbolo" (Baudrillard, 1984: 36).

Lo nuclear, precisamente, por el modo en que la estrategia de la hecatombe total, el juego del gallina a escala planetaria tal como lo teorizaron Von Neumann y sus colegas, idealiza y gestiona las masas agregadas de continentes enteros. Somos rehenes de los adversarios de nuestros dirigentes (y también de los adversarios de los aliados de nuestros dirigentes, y de los aliados de los adversarios de nuestros dirigentes, y de los aliados de los adversarios de los aliados de nuestros dirigentes… continúese a voluntad el

trabalenguas). Y nuestros dirigentes son terroristas que toman como rehenes a las poblaciones de los países que dirigen sus adversarios. Pasamos, siempre según Baudrillard, de la relación capitalista - obrero, dotada de sentido, a la relación terrorista - rehén, absurda e irracional. No queda ahí el símil:

> "Pero también somos rehenes subjetivos. Respondemos de nosotros mismos, nos servimos de cobertura, respondemos de nuestros propios riesgos sobre nuestra propia cabeza. Es la ley de la sociedad aseguradora, en la que todos los riesgos deben quedar cubiertos" (Baudrillard, 1984: 36).

La gestión del consumo de objetos e ideales se extiende a uno mismo, a la manipulación del propio personaje como objeto a manos del sujeto que, teóricamente, debe responder del efecto y contenido de sus decisiones. La responsabilidad circula en el mercado como un bien más que se asigna a una instancia u otra según las circunstancias políticas que concurran. De esta forma, como nos recuerdan los mensajes de las ONGs, los ciudadanos del primer mundo somos terroristas que han tomado como rehenes a los del tercero: somos responsables de su miseria, su hambre y su tasa de mortalidad. Sale a la superficie el humor negro del Baudrillard capaz de negar la realidad efectiva de la Guerra del Golfo: el terrorismo, con su lógica azarosa (todos somos víctimas potenciales), no sólo mata a las víctimas físicas, sino que además las convierte en unidades agregadas en una estadística. Un destino que también les está reservado a los supervivientes, que son todas las víctimas potenciales de la acción terrorista. Rehenes, en definitiva, del criminal, del gobierno, de las ciencias sociales y de sí mismos:

> "Forma límite y caricaturesca de la responsabilidad: la anónima, estadística, formal y aleatoria que pone en juego el acto terrorista o la toma de rehenes. Pero bien pensado, el terrorismo no es más que el verdugo de un sistema que, a su vez, busca al mismo tiempo y contradictoriamente el anonimato total y la responsabilidad total de cada uno de nosotros" (Baudrillard, 1984: 36).

El Apocalipsis baudrillardiano se extiende, a la vista está, al dominio de la ética, que se ha colapsado en esa tensión contradictoria entre la búsqueda de la indiferenciación y la responsabilidad. Ya nada tiene sentido, pero en ese nihilismo en el que Nietzsche quería ver la antesala del advenimiento del superhombre, el corolario de "todo está permitido" es "todos son responsables". Vale decir, todos son culpables. Y esta pornografía del discurso moral es desarrollo, caricatura elevada a la enésima potencia, de la tradición ética occidental. Del enciclopedismo a la genealogía, como diría MacIntyre:

> "El terrorismo no es más que el operador de un concepto que se niega al realizarse: el de la responsabilidad ilimitada e indeterminada (cualquiera es responsable de cualquier cosa en cualquier momento). No hace más que llevar a su extrema consecuencia la proposición misma del humanismo liberal y cristiano: todos los hombres son solidarios, tú, aquí, eres solidario y responsable de la miseria del paria de Calcuta. A fuerza de interrogarse acerca de la monstruosidad del terrorismo, habría tal vez

> que preguntarse si no se desprende de una proposición de responsabilidad universal a su vez monstruosa y terrorista en su esencia" (Baudrillard, 1984: 37).

La ética simulacro nos hace responsables del sufrimiento universal: la idea de solidaridad nos convierte a un tiempo en víctimas vicarias de dicho sufrimiento, pues nos compadecemos de quienes lo padecen directamente, y en los torturadores que prolongan la agonía, pues no hacemos lo que deberíamos hacer para ponerle fin. Es una contradicción irónica que lo empapa todo:

> "Nuestra situación paradójica es la siguiente: como nada tiene ya sentido, todo debería funcionar a la perfección. Como ya no existe un sujeto responsable, cualquier evento, incluso mínimo, debe desesperadamente ser imputado a alguien o a algo: todo el mundo es responsable, una máxima responsabilidad flotante está ahí, dispuesta a apoderarse de cualquier incidente" (Baudrillard, 1984: 37).

El concepto de fondo que subyace a tales planteamientos vuelve a ser el de cultura desbocada, hipertrofiada, sobredimensionada en sus metástasis. La criatura de Frankenstein que viene a cobrarse su venganza es, en esta ocasión, el discurso moral que se ha ido elaborando a lo largo de los siglos. La noción de responsabilidad amenaza constantemente con volverse contra nosotros, siguiendo un criterio prácticamente aleatorio e indiscriminado. En ese sentido, puede decirse que la ética de la sociedad postmoderna, tal como la concibe Baudrillard, es en sí misma terrorista:

> "También esto es el terror, también esto es el terrorismo: esta búsqueda de responsabilidad desproporcionada con el evento, esta histeria de responsabilidad que es, a su vez, una consecuencia de la desaparición de las causas y de la omnipotencia de los efectos" (Baudrillard, 1984: 37).

Recuérdense las dos versiones rivales del Apocalipsis que se examinaban en el capítulo cuarto: ambas postulaban el fin de la tradición ética occidental, una felicitándose por su sustitución por una nueva moral que llevaría a la plenitud y al bienestar de todos, y la otra felicitándose por un descenso a los infiernos del nihilismo, que pese a su condición de tales cuentan con la ventaja de un mayor ajuste a la realidad, en lugar de refugiarse en ficciones escapistas. Baudrillard propone una tercera versión: el Apocalipsis se produce por el éxtasis de la tradición moral, transfigurada en simulacro obsceno como cualquier otro elemento de la cultura. El fundamento del terrorismo es, paradójicamente, la ética, una ética terrorista por definición, que amenaza indiscriminadamente (y por tanto aterroriza) con la atribución de responsabilidad.

Un universo en el que se puede hacer responsable a cualquier individuo o grupo de desgracias propias o ajenas, en el que se puede convertir en sujeto a cualquier objeto, es terreno abonado para la comedia negra y, en particular, para la sátira indiscriminada; la desaparición de las causas y la omnipotencia

de los efectos, como señala Baudrillard, da lugar a un humor crítico sin centro ni puntos de referencia. Todos son culpables de todo y, en consencuencia, se encuentran expuestos a protagonizar una comedia moralista con mensaje "para remover conciencias", ya sea como arquetipos animados (valga el ejemplo de *Los Simpsons*) o como segmento de imagen y sonido desmontado (¿habría que escribir "deconstruído"?) y vuelto a montar en la moviola del documentalista: véase *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003), concebida precisamente para poner en cuestión un proceso de atribución de responsabilidades criminales y redistribuir, con recursos estilísticos cercanos a la sátira, la responsabilidad de la *construcción* de la culpa (que se saldó con condena de cárcel tras un proceso por abusos sexuales a menores).

Otro ejemplo notorio lo encontramos en los documentales de Michael Moore, más directos en su uso del humor como recurso retórico, y en los contra-documentales de sus adversarios políticos: en películas como *Roger y yo* (1989) o *Bowling for Columbine* (2002) construye fábulas morales a partir de sendas tragedias (la desintegración económica y social de la ciudad de Flint tras el cierre de una planta de General Motors, por un lado, y el tiroteo de Columbine, por otro) que ya han sido codificadas previamente en un relato con responsables y víctimas. En *Roger y yo* se atribuye la responsabilidad de la miseria a empresarios y políticos, dando rostro a las impersonales "fuerzas del mercado" en Roger Smith, el presidente de la compañía al que Moore persigue durante el metraje del documental. Las cifras estadísticas de desempleo y pobreza ceden su lugar a viñetas representativas, seleccionadas por el director: así, la familia que es desahuciada por impago de deudas un 25 de diciembre. La sátira se construye yuxtaponiendo la situación de las víctimas a la representación sonriente de los responsables de tal predicamento (en este caso, el showman Pat Boone, imagen oficial de la propaganda de General Motors).

La responsabilidad de **todos** es una consecuencia del sufragio universal; véase a tal efecto *Fahrenheit 9/11* (2004), montada con el propósito de influir decisivamente en unas elecciones presidenciales apelando en especial a los abstencionistas (doblemente culpables por intentar zafarse de la responsabilidad que estadísticamente les corresponde).

A una ética terrorista, diría Baudrillard, corresponde un humor terrorista: nadie está libre de culpa, y por eso todos pueden tirar la enésima piedra.

7. 2. 3. Pornografía e ilusionismo: apoteosis de lo obsceno sobre el teatro de sombras

Occidente lleva siglos empeñado en desencantarse, en disecar en vida su propio entorno, en conocer y dominar todo, en proyectar la luz de la razón sobre las sombras del inconsciente. Tal actividad tiene consecuencias no previstas:

> "Si se resuelven todos los enigmas, las estrellas se apagan. Si todo el secreto es entregado a lo visible, y más que a lo visible: a la evidencia obscena, si toda ilusión es entregada a la transparencia, entonces el

cielo se hace indiferente a la tierra. En nuestra cultura todo se sexualiza antes de desaparecer" (Baudrillard, 1984: 57).

El final se produce porque hemos logrado, en cierto sentido, subordinar el mundo a nuestras ideas. La nuestra es, dicen, una sociedad de consumo, y el modelo de consumo que prevalece es idealista. Los signos se colapsan en la autorreferencia: la publicidad no pretende ya vender productos, sino a sí misma; la información no ofrece contenidos sustantivos, sino que se refiere a la propia información. El narcisismo de los objetos equivale al narcisismo de las ideas. Puede haber quien encuentre en ello una ajustada descripción de los teóricos postmodernos, aquejados de narcisismo intelectual: nada es real, todo lo que existe son las ideas, precisamente la materia prima con la que ellos trabajan. Sea como fuere, ambas condiciones se alimentan entre sí: comerciamos con los objetos-idea en interacciones mercantiles basadas en decisiones sobre la construcción de nuestra identidad, seleccionando los signos que organizaremos para caracterizarnos a nuestra vez como objeto de consumo. Cambiamos la seducción por el exhibicionismo pornográfico de los atributos ideales que hemos adquirido en el mercado; hemos hablado ya de ropas, coches y alimentos, pero podemos incluir religión, ideología política, inclinaciones artísticas e incluso orientación sexual. Escogemos aquellos objetos de consumo que comunican las ideas que queremos transmitir, lo que hace de nosotros a un tiempo pornógrafos y pornografiados:

> "No es únicamente lo sexual que se convierte en obsceno en la pornografía; existe actualmente toda una pornografía de la información y de la comunicación (...). Es la obscenidad de lo que es enteramente soluble en la comunicación" (Baudrillard, 1984: 70).

Ya se reseñaron las hipótesis de Baudrillard respecto al fin de lo social. Por lo que se refiere al fin en sentido absoluto, ofrece menos alternativas: haya ocurrido o no, el fin ya no tiene sentido; es absurdo contemplarlo, y por tanto procede a anunciar el fin del fin o, como ironizaba Kermode (1998), a la eliminación apocalíptica del pensamiento apocalíptico. Sentencia Baudrillard: "Ya no habrá Juicio Final. Hemos pasado por él sin darnos cuenta" (Baudrillard, 1984: 75). Unas páginas antes había planteado dos posibilidades:

> "Dos eventualidades, tal vez equivalentes: nada ha sucedido todavía, nuestra desdicha procede en el fondo de que nada ha comenzado realmente (liberación, revolución, progreso...): utopía finalista. La otra eventualidad es que ya ha ocurrido todo. Ya estamos más allá del final. Todo lo que había sido metaforizado, ya está materializado, sumido en la realidad. Nuestro destino está ahí: es el fin del fin. Estamos en el universo transfinito" (Baudrllard, 1984: 73).

La incógnita, eliminada del mapa la inquietud sobre el fin de los tiempos, sería la siguiente: ¿a qué lugar se arriba cuando se ha terminado con la historia? ¿Cuál es la naturaleza de una sociedad que ha renunciado a la noción misma de realidad o que, en todo caso, la emplea únicamente como referencia para recordarse a sí misma que dentro de unos pocos siglos la distinción entre realidad y simulacro dejará de tener sentido? El mundo en que vivimos es,

supuestamente y después de todo, el que aparece a resultas de la realización del proyecto racional ilustrado. Para Baudrillard no hay duda:

> "Estamos en el paraíso. La ilusión ya no es posible. Esta, que desde siempre ha puesto un freno a lo real, ha cedido, y asistimos al desencadenamiento de lo real en un mundo sin ilusión. Hasta la ilusión histórica que mantenía la esperanza de la convergencia al infinito de lo real y de lo racional, y a través de ahí una tensión metafísica, se ha disipado: lo real se ha convertido en lo racional; esta conjunción se ha realizado bajo el signo de lo hiperreal, forma extática de lo real" (Baudrillard, 1984: 75).

La razón nos ha traido hasta aquí, pero la razón no lo es todo. Esa quimera llamada realidad (o lo real) se compone de muchos otros planos, o como diría Schutz, de ámbitos finitos de sentido que establecen una relación diferente con el mundo. La razón, universalmente válida, rige en el ámbito de lo manifiesto, de lo cognoscible, de lo definido (entendido por oposición a lo ambiguo). La sociedad postmoderna, alumbrada en el fin del fin, es el resultado de una *decisión* histórica: se opta por un aspecto de la realidad y se deja a un lado el resto. Lo manifiesto ha alcanzado tales dimensiones que ni siquiera deja espacio para que exista lo oculto:

> "Los sistemas racionales de la moral, del valor, de la ciencia, de la razón sólo dirigen la evolución lineal de las sociedades, su historia visible. Pero hasta la energía profunda que impulsa esas cosas viene de fuera. Del prestigio, del desafío, de todos los impulsos seductores o antagonistas, incluidos los suicidas, que no tienen nada que ver con una moral social o una moral de la historia o del progreso" (Baudrillard, 1984: 77).

La razón por sí sola no consigue nada, salvo quizá locura, como argumentaba Chesterton (1986). El intelectual que se mantiene dentro de los límites de coherencia y rigor que exige la razón (por no hablar del método científico) obtiene un artefacto mental perfecto, de irreprochable solidez, que sirve para bien poca cosa: "La propia energía del pensamiento es cínica e inmoral: ningún pensador que sólo obedezca a la lógica de sus conceptos jamás ha llegado a ver más lejos de sus propias narices" (Baudrillard, 1984: 77). Se hacen necesarias la trampa, la ambigüedad, la polisemia y la indecisión; es preciso recuperar, frente a la perfección de los simulacros hiperreales, el arte del ilusionismo. En su estilo más incendiario de redactor de panfletos, Baudrillard clama que:

> "... necesitamos ilusionistas que sepan que el arte y la pintura son ilusión; que sepan, pues, tan lejos de la crítica intelectual del mundo como de la estética propiamente dicha (la cual supone una discriminación reflexiva de lo bello y lo feo), que todo el arte es primero un trompe-l'oeil, un engaña-ojo, un engaña-vida, como toda teoría es un engaña-sentido; que toda la pintura, lejos de ser una versión expresiva – y, por consiguiente, pretendidamente verídica – del mundo, consiste en erigir señuelos en los que la realidad supuesta del mundo sea lo bastante ingenua como para dejarse atrapar. Tampoco la teoría consiste

> en tener ideas (y, por lo tanto, en flirtear con la verdad), sino en erigir señuelos, trampas en las que el sentido sea lo bastante ingenuo para dejarse atrapar. Recobrar, a través de la ilusión, una forma de seducción fundamental" (Baudrillard, 2006: 44).

Es más que significativo el paralelismo que establece con la teoría. Defiende un teorizar que podría calificarse de irresponsable (particularmente en el sentido de "responsabilidad" que se ha expuesto antes), libre de la esclavitud de los datos, que deja que el sentido se enrede en sus hilos en lugar de salir a buscarlo, y mucho menos a eso que llaman verdad. Sin embargo, artistas y teóricos han desechado la ilusión a favor del simulacro pornográfico, tan perfecto que no puede ser seductor. Por ejemplo, en el cine contemporáneo todo "parece programado para la desilusión del espectador, a quien no se le deja más constatación que la de ese exceso de cine que pone fin a toda ilusión cinematográfica" (Baudrillard, 2006: 13-14). O dicho de forma más sintética y generalizando al ámbito entero del arte: "Si en la pornografía circundante se ha perdido la ilusión del deseo, en el arte contemporáneo se ha perdido el deseo de ilusión" (Baudrillard, 2006: 51). Aun así, persiste una corriente subterránea, bajo el predominio de la pornografía hiperreal e hipervisible; Baudrillard pretende apelar a ella con su escritura anticientífica. En efecto:

> "¿Cómo funcionan nuestras sociedades pretendidamente racionales y programadas? ¿Qué hace avanzar, qué hace moverse a los pueblos? ¿El progreso de la ciencia, la información "objetiva", el aumento de la dicha colectiva, la comprensión de los hechos y de las causas, el castigo real del culpable o la calidad de vida? En absoluto: nada de todo eso interesa a nadie, salvo en las respuestas a los sondeos. Lo que fascina a todo el mundo es la corrupción de los signos, es que la realidad, en todo lugar y en todo momento, esté corrompida por los signos" (Baudrillard, 1984: 78).

Si, como veremos en el siguiente epígrafe, hay una ironía manifiesta en el arte, la cultura y los procesos comunicativos en general, que se desprende del dominio de lo pornográfico, subsiste por otra parte la ironía mal disimulada que se complace en lo apocalíptico y frustra los empeños de la estadística y sus sondeos. De una forma u otra, igual que el humor impregnaba toda la sociedad postmoderna en la concepción de Lipovetsky, para Baudrillard la ironía reemplaza la ilusión perdida. El humor, otra vez, de una sociedad que teóricamente ha perdido la fe en sus principios pero continúa avanzando en la cronología, si no en la historia que se supone terminada y bien terminada:

> "... todo indica que, al mismo tiempo que la ilusión y la utopía han sido expulsadas de lo real por la fuerza de todas nuestras tecnologías, la ironía, en cambio, por la virtud de estas mismas tecnologías, ha pasado a las cosas. Habría así una contrapartida para la pérdida de la ilusión del mundo: la aparición de la ironía objetiva de este mundo. La ironía como forma universal y espiritual de la desilusión del mundo" (Baudrillard, 2006: 29).

Por si acaso las páginas precedentes no han cometido suficiente violencia racionalista con el pensamiento de Baudrillard (intentando, como decía Ritzer, 1997: 77-78, meterlo en una caja o adjudicarle, haciendo gala de modernidad, una bonita y confortable etiqueta), nos entretendremos unos pocos párrafos más intentando sistematizar lo visto hasta ahora antes de abordar las estrategias irónicas.

Baudrillard plantea un fin de la historia a varios niveles:

1) En primer lugar, a un nivel puramente conceptual, es un **fin del fin**; independientemente de que haya ocurrido, la de fin es ya una noción absurda. La historia contemporánea es transfinita.

2) A un nivel ontológico, es el **fin de lo real**. Tampoco sabemos si lo real llegó a existir alguna vez, ni si de hecho sigue existiendo en algún plano que se nos escapa. A efectos prácticos, nuestra cultura lo ha sustituido por lo hiperreal, de modo que lo real funciona básicamente como modelo imperfecto del que los simulacros obscenos son caricatura.

3) A un nivel ético, es el **fin de la moral**, hipostasiada también en una explosión universal de las responsabilidades. El modelo de relación que predomina es el del terrorista con su rehén y viceversa. Todos somos objetos estratégicos que son movilizados con criterios instrumentales, si bien, por ello mismo y como ocurre con el resto de objetos de consumo, igualmente idealistas.

4) A un nivel epistemológico, es el **fin del conocimiento**, suplantado también por una pornografía de los datos, de la ciencia y de la teoría. Si ya no existe lo real, ¿cuál es el saber que podemos adquirir, salvo la descripción minuciosa y detallada (baste recordar el informe Exxon) de los simulacros?

5) Y finalmente, a un nivel sociológico, es el **fin de lo social**, que teóricamente existió en una franja histórica muy localizada, la misma en que se escribieron la mayor parte de los clásicos de las ciencias sociales, cuando aún no se podía observar correctamente la trayectoria que dibujaba el desarrollo de la economía política. Hubo, pese a todo, intuiciones brillantes (las de Marx, sin ir más lejos), con una validez limitada a su contexto.

Dicho todo lo anterior, Baudrillard formula la incógnita que se desprende de semejante panorama:

> "¿Y si la realidad se disolviera bajo nuestros ojos? No en la nada, sino en lo más real que lo real (¿el triunfo de los simulacros?). ¿Si el universo moderno de la comunicación, de la hipercomunicación, nos hubiera sumido no en lo insensato, sino en una enorme saturación de sentido, consumiéndose con su éxito; sin juego, sin secreto, sin distancia? (…) ¿Si ya no hubiera otro comportamiento posible que el de aprender, irónicamente, a desaparecer? ¿Si ya no hubieran más fracturas, más

líneas de fuga y rupturas, sino una superficie plena y contínua, sin profundidad, ininterrumpida? ¿Y si todo ello no fuera entusiasmante sino desesperante, sino fatal?" (Baudrillard, 1988: 86-87).

Por supuesto, en este punto concluye el libro correspondiente (*El otro por sí mismo*); como teórico postmoderno, Baudrillard se puede permitir el lujo de terminar con un cliffhanger. No es el caso del presente trabajo, así que habrá que continuar.

7. 3. Las estrategias irónicas

7. 3. 1. Formas de simulación, formas de ironía

En semejante estado de cosas (fin del fin, de lo social, del conocimiento, de lo real, etc), hay esencialmente dos formas de ironía, como hay esencialmente dos formas de simulación. Penetramos en las aguas más pantanosas de la ambigüedad (¿confusionismo deliberado?) baudrillardiana. El autor que se niega a ser catalogado escribe aquí como moralista. Hay una simulación buena y otra mala, y también una ironía buena y otra mala. Se distinguen, en gran medida, por su relación con la realidad.

La simulación "buena" es la que produce ilusión. Es la que genuinamente puede seducir; la encontramos en el mundo del arte, por ejemplo en las obras del primer Warhol:

> "Puede resultar paradójico, pero es verdad: hay una simulación "verdadera" y una "falsa". Cuando Warhol pinta sus Sopas Campbell's en los años sesenta, la simulación estalla y también todo el arte moderno: de golpe, el objeto-mercancía, el signo-mercancía, queda irónicamente sacralizado, y he aquí, sin duda, el único ritual que nos resta, el ritual de la transparencia. Empero, cuando pinta las Soup Boxes en 1986, Warhol ya no está en el estallido, sino en el estereotipo de la simulación. En 1965 embestía de una manera original contra el concepto de originalidad. En 1986, reproduce la inoriginalidad de una manera inoriginal" (Baudrillard, 2006: 22 - 23).

No es una forma pura y atemporal: la naturaleza de la simulación se decide en la relación con su entorno sociohistórico y, especialmente, cultural. A una misma obra se asocian connotaciones diferentes en circunstancias diversas. El mismo Warhol no puede recuperar en los ochenta el significado de sus obras de los sesenta: si se trata de obtener un resultado análogo al de entonces, debe buscar una estrategia nueva adecuada al entorno relativo del momento. Veinte años después, la lata de sopa Campbell forma parte del establishment. Incidir en lo mismo es sobredimensionar la ilusión y, así, anularla por saturación. Esa es la simulación "falsa", negativa: la que extermina la ilusión al hacerla demasiado perfecta. En definitiva, la pornografía ambiental que respiramos.

Se lamenta Baudrillard:

> "Cita, simulación, reapropiación, el arte actual se dedica a reapropiarse de manera más o menos lúdica, más o menos kitsch, de todas las formas y obras del pasado, cercano, lejano y hasta contemporáneo. (...) Esta remake y este reciclaje pretenden ser irónicos, pero aquí la ironía es como la trama gastada de una tela; es el resultado de la desilusión de las cosas, una ironía fósil. (...) Ironía del arrepentimiento y del resentimiento para con la propia cultura" (Baudrillard, 2006: 12)

A la simulación pornográfica corresponde la ironía "mala", mecánica y cansina, producto de la oxidación y el canibalismo de la cultura que se devora a sí misma. En el callejón sin salida de los simulacros perfectos, el arte no puede hacer más que reciclar su pasado legitimando el proceso por medio del guiño irónico que, igual que los exabruptos espontáneos que estudiaban los etnometodólogos, pretende producir una impresión de "control", de voluntariedad para esa caida en el remake del remake.

Unas páginas más atrás observábamos, al hilo de los comentarios de Baudrillard sobre el fin de lo real y su sustitución por simulacros, cómo a la propia *Invasión de los ladrones de cuerpos* de Don Siegel le fueron brotando clones a lo largo de las décadas: van tres hasta la fecha. Es una tendencia que va en aumento en el cine norteamericano (y conviene recordar que para Baudrillard Norteamérica se encuentra en la vanguardia de la historia, abriendo el camino por el que después transitará el resto de occidente): se recuperan películas, series de televisión, cómics ya adaptados a la pantalla, a menudo con la justificación de un superior desarrollo de los efectos especiales. Es decir, aduciendo que en la actualidad son mayores los recursos para producir un simulacro perfecto. No obstante, el simulacro se legitima por medio de una ironía que con frecuencia se dirige más al objeto canibalizado que a la presente revisión caníbal; tenemos un ejemplo paradigmático en la versión cinematográfica de *Starsky y Hutch* (Todd Phillips, 2004), que actualiza un serial televisivo de los setenta dándole forma de comedia paródica. El tratamiento que se da a la fuente original es de explícita condescendencia: se hace mofa tanto de su estética como de los temas y tramas. Ése es el kitsch del guiño resentido: los protagonistas de la serie aparecen al final de la película, en un cameo que subraya lo ficticio y autoconsciente del relato, contando con el reconocimiento por parte del público. El "boomer humour" (del que hablamos en el capítulo quinto) exige tal juego de alusiones y referencias.

Es posible determinar qué se toma en serio una sociedad examinando el alcance de sus comedias. El género terrorífico no es digno de tal consideración ni para sus mismos autores: desde *Scream* (Wes Craven, 1996), las cintas de horror se miran el ombligo jugando burlonamente con sus propias reglas; a menudo, los personajes son conscientes de ellas, lo que no les impulsa a subvertirlas, sino a dirigirse a la muerte (caricaturescamente ficticia) con una sonrisa en los labios. La sátira se desprende de contenidos sustantivos y se orienta hacia la cultura popular. Si el *Dawn of the dead* original de George A. Romero (1978) conseguía satirizar, con sus medios de baja tecnología, la sociedad de consumo en los entonces novedosos *malls*, su remake de 2004 sustituye las hordas de muertos vivientes maquillados de azul teatral por masas sintetizadas digitalmente y prescinde por completo de los contenidos satíricos

de la obra que actualiza; privilegia, en su lugar, el humor autocomplaciente basado en guiños de cultura pop. En el caso de otro remake, el de *Las poseídas de Stepford* (Bryan Forbes, 1975), sí se mantiene la intención satírica de la película original: *Las mujeres perfectas* (Frank Oz, 2004) es, en efecto, una comedia que parte de una obra de terror, pero su humor participa de la reivindicación feminista de su modelo y suma al comentario, además, la cuestión gay. Fue un fracaso comercial.

Así define Baudrillard el cine espectáculo contemporáneo:

> "No hay nada más que ver esos filmes (...) que ya no dan cabida a ninguna clase de crítica porque, en cierto modo, se destruyen a sí mismos desde adentro. Citacionales, prolijos, high-tech, cargan con el chancro del cine, con la excrecencia interna, cancerosa, de su propia técnica, de su propia escenografía, de su propia cultura cinematográfica. Da la impresión de que el director ha tenido miedo de su propio filme, de que no ha podido soportarlo (o por exceso de ambición, o por falta de imaginación)" (Baudrillard, 2006: 13).

La ironía misma se ha visto anquilosada en el juego de simulacros, movilizada como estrategia defensiva de estos con respecto a su objeto en lugar de preservar al objeto de la simulación u ocultarlo al dominio de lo hipervisible. Es una ironía que protege de la crítica al simulacro, anticipa los posibles ataques y blinda el producto torpedeándolo de forma controlada; la ficción se desmorona igualmente, pero puesto que la acción corrosiva se ha llevado a cabo desde dentro, como han sido sus mismos autores los que la han puesto en marcha, se entiende como acción voluntaria cuyo éxito hace exitosa la obra, aunque sea exitosa nada menos que en tanto fracaso. La ironía da una ventaja, por ínfima que sea, sobre el hipotético contrario: "Y eso es lo que mata: la simulación siempre es el arma más eficaz. Basta con aniquilarse delante de quien os niega para obligarle a desviar contra sí mismo toda su fuerza de inercia" (Baudrillard, 1984: 84). ¿Qué sentido tiene criticar una ficción que ya se devalúa a sí misma como tal ficción?

De hecho, ni el mismo Baudrillard tiene claro si es posible, en el mundo de los simulacros, un arte que recupere la ilusión. Quizá el arte ya ha quedado atrapado por la pornografía y no pueda participar de las estrategias de rebelión pasiva:

> "Todo el dilema es este: o bien la simulación es irreversible y no hay nada más allá de ella, no se trata ni siquiera de un acontecimiento, sino de nuestra banalidad absoluta, de una obscenidad cotidiana, con lo cual estamos en el nihilismo definitivo y nos preparamos para la repetición insensata de todas las formas de nuestra cultura, a la espera de algún otro acontecimiento irreversible - ¿pero de dónde podría venir? -; o bien existe, de todos modos, un arte de la simulación, una cualidad irónica que resucita una y otra vez las apariencias del mundo para destruirlas. De lo contrario, el arte no haría otra cosa, como suele suceder hoy, que encarnizarse con su propio cadáver" (Baudrillard, 2006: 25).

De la irrealidad del mundo, de su reducción a un bufet de ideas disponibles para el consumo discrecional, se sigue una consecuencia que escora hacia la megalomanía: la omnipotencia del pensamiento. No es de extrañar que, por ejemplo, Revel (1993: 406) invoque a Tocqueville en su crítica a intelectuales y filósofos: acostumbrados a manejar principios generales y abstractos, cuando acceden a la práctica política los intentan imponer despóticamente. ¿Qué mayor tentación, entonces, que la idealista? ¿Qué puede ser más maleable a voluntad que un mundo hecho de ideas? Hay que preguntarse de nuevo, ¿es la postmodernidad una invención de la clase intelectual, la misma de la cual Mannheim esperaba que garantizase, por sus circunstancias estructurales, la objetividad de un conocimiento no condicionado? Pero el principio de irrealidad, el que representa el genio maligno cartesiano, es lo que anima la ironía del objeto. Un objeto que no es pasivo aunque no llega a ser sujeto; avanza lentamente hacia su destino, dando pequeños pasos que el científico social sólo detecta posteriori. De hecho, es el intelectual quien se encuentra inerme, pese a todo su arsenal científico, ante el objeto puro que es la masa. Sostiene Baudrillard:

> "Todas las épocas, todas las filosofías, todas las metafísicas han formulado en un momento determinado (...) la hipótesis de una burla, de una irrealidad fundamental del mundo, o sea, en realidad, de un principio del Mal, y siempre han sido aborrecidas y abrasadas por dicho motivo, que es el pecado absoluto" (Baudrillard, 1984: 85).

La ironía de los simulacros intenta anular la ironía de los objetos: reconocer parcialmente la razón de la hipótesis sobre la irrealidad del mundo para apuntalar la solidez sobredimensionada de la simulación. Es la última reivindicación posible una vez que lo social se ha disuelto en la masa y la moral en el terrorismo: "¿Qué podemos recuperar, colectiva o individualmente, más allá de la fisión de los universos referenciales, si no es la ficción, la estrategia irónica de las apariencias?" (Baudrillard, 1984: 81). La pornografía se ha apropiado de la ilusión, sobrecargándola, neutralizándola, para ofrecernos después su cadáver como guiño, cameo irónico y defensivo. Aun así, podemos recuperarla en cierta medida entregándonos al mal, resignándonos a nuestra condición de objetos: "El principio mismo del Mal reside en la ironía objetiva y en las estrategias que se desprenden de ella" (Baudrillard, 1984: 85). El mal se encarna en el objeto, en la masa, y la ironía forma parte esencial del lenguaje, del sistema de los objetos y de las estructuras de sentido de nuestra cultura pornográfica:

> "Se ha convertido a la ironía en una forma mefistofélica, pero no es más que lo que filtra todas las cosas y las preserva de la confusión. Filtra las palabras, los espíritus y los cuerpos, filtra los conceptos y los placeres, y los preserva de la promiscuidad y de la coagulación amorosa" (Baudrillard, 1984: 85).

7. 3. 2. La ironía maligna del objeto reflexivo

Entre los muchos hallazgos relevantes de la física cuántica se cuenta uno fundamental: confirmó de una vez por todas que, en efecto, la observación

produce cambios en lo observado. No se decide la vida o la muerte del gato de Schrödinger hasta que el observador abre la caja. Pero, ¿y si el gato se estuviese burlando de nosotros? Baudrillard, sociólogo de formación (y, a su pesar, sociológicamente deformado), hace explícitas sus sospechas en torno al objeto de las ciencias sociales: "¿Es posible que, no contento con ser alienado por la observación, es posible que el objeto nos engañe?" (Baudrillard, 1984: 86). Como tan a menudo ha ocurrido, los desarrollos en las ciencias "duras" tienen un eco interpretativo en las ciencias "blandas", que intenta reverberar de vuelta a las ciencias "duras" en forma de generalización epistemológica; Baudrillard identifica humorísticamente un propósito en el objeto de escrutinio de los físicos sin que este llegue nunca, insiste, a adquirir la condición de sujeto. En tal caso se frustraría su estrategia, y lo fundamental en ésta es el disimulo, la apariencia: "... el objeto no hace más que fingir obedecer a las leyes de la física *porque eso llena de placer al observador*" (Baudrillard, 1984: 89). Se rige, o lo aparenta (y de eso se trata), por las mismas leyes de la pornografía que el resto de representaciones que circulan en el universo de la comunicación: el objeto existe para procurar placer a quien lo consume, en este caso el científico voyeur, erotizado por el poder fáustico y el fetichismo del instrumental de última generación.

Las masas, objeto de observación de la ciencia social, llevan a cabo contínuamente un acto paródico de desaparición ante el examen al que se las somete. Sondeos, encuestas, estadísticas y demografía intentan acorralarlas desde todos los flancos y aun así las predicciones se revelan descentradas. ¿Cómo puede fracasar un sondeo realizado a pie de calle, en la misma puerta del colegio electoral? Como en una suerte de caja negra de la reflexividad, no hay forma de saber si la publicidad y los sondeos influyen en el público, igual que tampoco se puede precisar qué habría ocurrido sin publicidad ni sondeos:

> "La pantalla que tejen los media (la información) en torno a nosotros es una pantalla de incertidumbre total. Y de una incertidumbre *totalmente nueva*, puesto que ya no procede de una falta de información, sino que procede de la propia información, y del exceso de información. Contrariamente a la incertidumbre tradicional que siempre podía resolverse, ésta es, por tanto, irreparable y jamás se disipará" (Baudrillard, 1984: 95).

En semejante estado de sobrecarga, no podemos ya creer firmemente en nada, no porque dudemos de la realidad efectiva de cuanto percibimos, sino porque dicha realidad ha dejado de ser relevante, carece de sentido: "Ya no se trata aquí de duda filosófica en cuanto al ser y las apariencias, se trata de la *profunda indiferencia al principio de realidad bajo el golpe de la pérdida de toda ilusión*" (Baudrillard, 1984: 92). La ilusión se ha perdido, claro, en la superficie electrónica e hiperreal de la televisión, de las imágenes generadas por ordenador. Y esa misma representación hiperreal elude cualquier consideración sobre lo real; las cuestiones ontológicas devienen accesorias, gratuitas, banales en definitiva. Algo parecido le ocurrió a la teología en otros tiempos:

> “Los iconólatras eran personas que pretendían representar a Dios para su mayor gloria, pero que, en realidad, al simular a Dios en las imágenes, disimulaban el problema de su existencia. Cada imagen era un pretexto para no plantearse el problema de la existencia de Dios”. (Baudrillard, 2006: 26-27).

¿Qué sentido tendría debatir la perspectiva nietzscheana de la muerte de Dios si hubiera un simulacro de divinidad tan perfecto como nuestros simulacros de realidad?

Los sondeos y demás datos proporcionados por la ciencia social son, además, pornografía exhibicionista: la sociedad se recrea en el narcisismo, contemplándose a sí misma, en un éxtasis de la información. Pero la información puede servir para poner fin al mundo. El conocimiento de éste, simulacro hiperreal del mismo, acaba bloqueándolo al igual que hace con todo lo real: “Así pues, la información sería el único medio de dar fin al universo, que sin ella no se agotaría jamás” (Baudrillard, 1984: 97). Placer suicida, placer apocalíptico, pero placer a fin de cuentas.

La sempiterna teoría crítica, viciada en sus categorías por el proceso que ha conducido al exterminio de lo real, aunque anclada conceptualmente en un periodo intermedio (el capitalismo desde el prisma marxista), ha de dejar paso a una **teoría irónica** que puede dar cuenta de la rebeldía esencial del objeto, camuflada convenientemente bajo una superficie sumisa. La masa se resiste al escrutinio porque “... nadie acepta ser “verificado”, ni coincidir con sus probabilidades, nadie quiere vivir en la imagen anticipada de lo que es, ni en el espejo desorbitante de su verdad estadística” (Baudrillard, 1984: 97). Baudrillard escoge cuidadosamente los símiles para no derivar de la “voluntad” de la masa la condición de sujeto, pero llega a valerse irónicamente de uno muy cercano a las teorías de la acción racional, volviéndolo del revés para poner énfasis en su componente irracional: “De la misma manera que el jugador no cree en el azar, sino en la Suerte (...), tampoco nadie renuncia al destino, y por ello nadie cree en la estadística” (Baudrillard, 1984: 97). La diferencia entre una idea y otra es sutil, diríase que poética; es un matiz que, sin embargo, no llega a poner al alcance del objeto la determinación de ese destino, de esa suerte.

La resistencia pasiva del objeto, su estrategia irónica, empuja los productos de la ciencia social hacia las aguas genéricas de la comedia. Las estadísticas tienen un valor relativo, pero su grandeza “no está en su objetividad, sino en su comicidad involuntaria. Y así es como hay que tomarse las cosas, en términos de humor” (Baudrillard, 1984: 98). El objeto de estudio responde al sondeo con la misma desenvoltura con que el sondeo se toma su vida. Para regocijo de las masas y desesperación del científico, existe “como una providencia humorística que acaba por descomponer esta máquina demasiado perfecta, y que hace que se engañe a sí misma en el espejo de la objetividad” (Baudrillard, 1984: 98). Lo que emerge es el genio maligno del objeto, el genio maligno de lo social (¿no quedamos en que había desaparecido?), que derrota a la verdad de lo social y su análisis:

> "¡Gracias a una aberración fantástica, la ciencia cree tener siempre garantizada la complicidad de su objeto! Infravalora sus vicios, la ironía, la desenvoltura, la falsa complicidad, todo lo que puede ironizar los procesos, todo lo que alimenta la estrategia original, evidentemente victoriosa, del objeto opuesta a la del sujeto" (Baudrillard, 1984: 98).

Los sondeos, que teóricamente legitiman las políticas de gobiernos y dirigentes, operan de hecho como burla de lo político y de la clase política: ¿qué clase de estadistas precisan de sondeos para decidir? A juicio de Baudrillard, satisfacen una pulsión profunda de las masas, amén de ese narcisismo tamizado por la ironía: el asesinato simbólico de la clase política, retratada reflexivamente en su inoperancia e ineptitud por el mecanismo pseudoplebiscitario del sondeo. Cuanto más sofisticado y exhaustivo es éste, mayor es la corrosión del carisma del gobernante, pues más visible y aparatosa es la muleta con que intenta paliar su minusvalía.

La voluntad popular, antaño comodín polivalente para la justificación ideológica de regímenes diversos, se ha enzarzado en un diálogo de besugos con el poder sin desprenderse de su condición de objeto; por esa razón sus estrategias resultan exitosas. La masa, al aniquilarse a sí misma, contagia con su condición cómica a los representantes del orden: políticos y científicos sociales se convierten en bufones que intentan forzar la razón en un interlocutor tan expuesto que resulta impenetrable. De tal forma, se autoadjudican el papel más ingrato de los dúos cómicos: el de *straight man*, el galán sensato y racional que se estrella contínuamente contra el absurdo de su compañero.

Entramos en una nueva era que confluye con los planteamientos de la sociedad humorística de Lipovetsky: donde antes había conocimiento, o búsqueda del conocimiento (¿es posible alcanzarlo si no existe lo real, si nunca ha existido?), donde había historia y sentido histórico, donde había acción y política, ahora hay humor, transfinitud y *entertainment*:

> "¿Puede ser que estemos inaugurando con ello una forma colectiva de existencia irónica que, en su extrema sabiduría, ya no se interroga acerca de sus propios fundamentos y sólo acepta engancharse en el espectáculo de su propia desaparición?" (Baudrillard, 1984: 99).

Entre tanto, los sociólogos tendremos que seguir afanándonos por explicar a toro pasado el error de los sondeos preelectorales, hundiéndonos agónicamente en el ridículo, humoristas involuntarios por nuestro risible empeño en oficiar como sujetos observadores de un objeto que se resiste pasivamente a ser observado. El término "comedia" tiene dos acepciones principales: la de obra teatral, representación ficticia, y la de subgénero humorístico. En la sociedad postmoderna todo parece ser comedia, en ambos sentidos, y por tanto parece tener sentido plantearse que:

> "... tal vez no hagamos, en el fondo, otra cosa que apostar a la comedia del arte, del mismo modo en que otras sociedades apostaron a la comedia de la ideología, del mismo modo en que la sociedad italiana (...)

apuesta a la comedia del poder, o como nosotros apostamos a la comedia del porno en la publicidad obscena de las imágenes del cuerpo femenino" (Baudrillard, 2006: 53-55).

7. 4. Humor negro: la guerra del Golfo no ha tenido lugar

Como buen moralista, Baudrillard recurre ocasionalmente al humor, circunspecto pero humor a fin de cuentas. Tal vez humor involuntario, tanto como el peso de su formación sociológica en una teoría que se quiere seductora del sentido antes que activa búsqueda de la verdad, pero humor a fin de cuentas. En todo caso, consciente del riesgo de ridículo y por tanto abundante en alusiones autorreferenciales que matizan el hipotético batacazo de la teoría contra esa realidad que, nos dice, no existe ya.

No hay mejor ejemplo que su opúsculo sobre la guerra del Golfo, compuesto por tres artículos de extensión variable en los que argumenta, respectivamente, que la guerra del Golfo no va a tener lugar, que no está teniendo lugar y que no ha tenido lugar. Algo se comentó al respecto en el capítulo tercero; el primer artículo se publicó el 4 de enero de 1991 en *Libération*, con una postdata (Baudrillard, 1991: 17) en la que hacía explícitas dos ideas clave:

> 1) Era **consciente del rídiculo** al que se exponía vaticinando que no habría guerra cuando todos los indicios apuntaban en dirección contraria. Es decir, era consciente de que el objeto de su predicción podía burlarse de él y desmentir su predicción; "apuesta estúpida", la llamaba. Y, como se suele decir: ¿no es uno un poco menos estúpido si sabe que es estúpido? Al pronunciarse consciente de ello, añade un elemento de voluntad personal al hipotético trompazo: no me caigo, me he tirado.
>
> 2) Al mismo tiempo, manifestaba abiertamente **el oportunismo** de su texto ("habría sido más estúpido todavía desaprovechar la ocasión"), anticipándose igualmente a las críticas por ese flanco.

Con ambas advertencias elabora el carácter autoconsciente e irónico de su profecía, basada además en unos presupuestos teóricos que implican su infalibilidad: si la guerra no llega a producirse, se demuestra su acierto; pero si la guerra estalla, no tiene más que declararla falsa, simulación pornográfica y televisual, con lo cual también se verifica la predicción. El idealismo, indudablemente, tiene sus ventajas.

Observemos su desarrollo en tres tiempos.

7. 4. 1. La guerra del Golfo no tendrá lugar

Prácticamente en vísperas del inicio de la guerra, Baudrillard sostiene que no ocurrirá exponiendo los siguientes argumentos:

1) **La guerra** como tal **ya no es posible**: tras la guerra caliente y la guerra fría, es el tiempo de la guerra muerta, la guerra simulacro. Ya no habrá más guerras reales: las que amenazan que producirse en el futuro funcionarán únicamente como autodisuasión de los países en conflicto virtual.

2) La no-guerra es un **juego estratégico de manipulación de rehenes** en el que nunca se pasa a la acción: todo se decide en el chantaje, en el mercadeo terrorista de las víctimas-objeto, en su elaboración como imagen en los medios de comunicación.

3) Hemos trascendido las lógicas de la guerra y de la paz: estamos instalados en la **lógica de la disuasión**. No hay paz genuina ni tampoco genuino combate, sólo exhibición de efectivos, coqueteo con la posibilidad del conflicto sin que éste llegue nunca a desatarse.

4) **La escalada de las hostilidades es falsa**, "como si se creara la ficción de un seísmo manipulando los instrumentos de medición" (Baudrillard, 1991: 13 – 14). Los agravios crecientes que se dedican las potencias entre sí son magnificados y producidos por los medios que teóricamente informan de ellos, porque de lo que realmente informan, de hecho, es de sí mismos. La información es publicidad de la información, y pocos valores propagandísticos hay tan eficaces como la perspectiva de un conflicto a gran escala.

5) El **dominio de los simulacros** hace que la guerra en sí sea una estafa pasada por el bisturí del cirujano estético: el ejército mismo ha perdido su valor de uso, más allá de la disuasión simbólica. Todo está embellecido, maquillado, amplificado por los efectos especiales o la manipulación del montaje cinematográfico y la edición televisiva.

A pesar de todo lo anterior, la guerra se produce, pero Baudrillard tiene argumentos para demostrar que, en realidad, no se está produciendo porque no hay tal realidad. Es decir, que su tesis inicial sigue siendo válida pese a la aparente evidencia mediática de la guerra.

7. 4. 2. ¿Está teniendo lugar realmente la guerra del Golfo?

Mientras el conflicto tiene lugar en la pantalla virtual de los medios, Baudrillard propone varias observaciones que a su juicio confirmarían la irrealidad de tal apariencia:

1) El material disponible sobre el conflicto, los contenidos y apariencias que generan los medios, sugiere antes un **sondeo** publicitario, **especulativo** que una guerra propiamente dicha. La incógnita que se quiere despejar es: ¿sigue siendo posible la guerra? Por tanto, no es una guerra sino un ensayo general de guerra, un simulacro de incendio, controlado y programado.

2) Se confirma la degradación del dictum de Clausewitz: la guerra es la **prolongación de la carencia de política por otros medios**. No hay política digna de tal nombre que pueda dar lugar a una guerra de tal nombre. Todo son sucedáneos de sucedáneos, harto más visibles y omnipresentes que sus modelos originales, pero sucedáneos al cabo.

3) **Los medios promocionan la guerra y la guerra a los medios**. La guerra funciona, ya se dijo antes, como valor comercial para los medios de comunicación. Hay una simbiosis entre medios y conflicto que se resuelve en el plano de la virtualidad mercadotécnica.

4) El impulso de la guerra no es ya la voluntad de poder, sino la **voluntad de espectáculo**. Para ello no es preciso producir una guerra real (que, como señalaba el director de cine Samuel Fuller, excombatiente de la II Guerra Mundial, no sería filmable), sino un espectáculo visualmente apabullante.

5) Es una **guerra de excedente**, de purga de materiales sobrantes, de despilfarro por saturación. Todo se reduce a una dietética de los arsenales, saldada en una hipertrofia del espectáculo televisivo: es preciso dar un uso al armamento, cuanto más visible e impresionante mejor.

6) Es una **guerra** teórica, **intelectual**, llena de discursos, justificaciones y disquisiciones estéticas: todo son palabras e imágenes. Vuelve a resonar el idealismo, pues nos hallamos en la fase de intelectualización del mundo, cuando todos nos vemos empujados a elaborar justificaciones discursivas, propaganda del producto en que se ha convertido nuestra persona.

7) Su **anticipación minuciosa**, su planificación detallada, hacen redundante e innecesaria su manifestación efectiva. Puesto que fue virtual durante meses, ahora sólo puede ser terminal. Parafraseando a otro director de cine, Alfred Hitchcock, cuyo método se caracterizaba por la planificación obsesiva: lo divertido cuando se hace una película es todo el proceso de preparación; el rodaje, por el contrario, es una tediosa rutina de ajuste a lo planificado.

8) La **producción de engañifas** se ha convertido en un sector importante de la industria bélica: la propaganda militar, camuflada de información, siempre ha tenido un valor estratégico en los conflictos, que se sobredimensiona en la era de los simulacros.

9) Si **creemos en la guerra** es **por fe inerte orteguiana**: “Ocurre como con Dios: incluso cuando se ha dejado de creer, se sigue creyendo que se cree” (Baudrillard, 1991: 51). No se da más que un patriotismo afectivo, mecánico y automático, aparente en definitiva, que camufla una indiferencia profunda: el simulacro se apuntala marcando como traidores a quienes formulan la hipótesis de dicha indiferencia profunda.

10) **El simulacro es perfecto**: "... el día que se produzca una guerra de verdad, ni tan sólo notaréis la diferencia. La verdadera victoria de los simuladores de guerra estriba en haber metido a todo el mundo en la podredumbre de esta situación" (Baudrillard, 1991: 63). Incluso aunque de hecho se estuviese produciendo la guerra, ¿cómo podríamos determinarlo? La duda fenomenológica llevada a la negación radical de la realidad: puesto que no hay diferencia entre modelo y simulacro, todo es simulacro.

Se mantiene la negación apocalíptica del pensamiento apocalíptico: la catástrofe no es posible porque hemos terminado catastróficamente con las catástrofes. Hasta ese extremo las hemos caricaturizado en la pornografía hiperreal de los medios.

7. 4. 3. La Guerra del Golfo no ha tenido lugar

Una vez finalizado el simulacro de hostilidades, Baudrillard remacha su tesis a toro pasado. Estaba en lo cierto, la guerra de Golfo nunca ha llegado a ocurrir porque:

1) Estaba **ganada de antemano**: ni siquiera podemos saber cómo habría sido de ocurrir realmente. Lo más probable es que se quedase en palido reflejo de su propio simulacro. Tal como se ha desenvuelto la relato, si embargo, no ha habido lugar para la sorpresa: todo estaba previsto en el guión.

2) Ha sido una **guerra asexuada**, con preservativo, in vitro. Al mismo tiempo, aunque parezca paradójico, ha resultado una apoteósis de la pornografía: una "paja en vacío" que "ha hecho la dicha de todas las televisiones del mundo" (Baudrillard, 1991: 84). No hay sexo porque no hay carnalidad, sólo imágenes de higiénica funcionalidad masturbatoria: se queda, si no en la imaginación (que implica ilusión, seducción), desde luego en la simulación.

3) Bush y Saddam han jugado siguiendo **lógicas diferentes**, **sin comunicación**: los americanos la de la escalada, la disuasión; Saddam la de la desescalada, el regateo, cual vendedor de tapices. Ha sido un diálogo de besugos desenvuelto en el mayor de los absurdos, un sinsentido cómico.

4) Su carácter ficticio puede constatarse también en los **efectos** obtenidos: la guerra ha beneficiado a todos; se ha reforzado la seguirad en Israel, los ejércitos norteamericanos han conseguido la gloria, se ha relanzado a la ONU, en tanto Saddam, el artífice de todos estos logros para occidente, sigue siendo un héroe para los árabes. Resulta, a todas luces, un conflicto funcional que sólo puede entenderse como **comedia**, en los dos sentidos: el de representación teatral y el de representación humorística.

5) **Es necesario que prolifere el armamento** para que la disuasión funcione. Las escaladas bélicas sirven, siguiendo los planteamientos de Von Neumann, para evitar la guerra.

6) Saddam, **el dictador** enemigo, es **una coartada para las democracias**, que necesitan un tirano con cuyo despotismo establecer un contraste significativo. Esto explica "la debilidad inexplicable de las grandes potencias" para con las dictaduras (Baudrillard, 1991: 80), y la manga ancha que se demuestra con genocidios y violaciones de los derechos humanos.

7) **El estatuto de los muertos es nuevo**: los vencedores han tenido bajas ridículas (lo cual, dice Baudrillard, es motivo de alegría, pero no evita el carácter ridículo de la cifra), y no hay héroes en el bando de los vencidos; los difuntos son comparsas sacrificados o civiles que servían de señuelo. Su significado, su papel en la comedia, es el de atrezzo, el de detalle de fondo en el decorado de una superproducción.

8) **Necesitamos el simulacro**, el mejunje artificial, porque nos falta el acontecimiento, la convicción. Somos incapaces de tal convicción, así que no podemos pasar del simulacro. Ergo, la guerra ha sido un simulacro, lo único a lo que podemos aspirar dadas las circunstancias de nuestra cultura.

9) La guerra ya no se distingue por las **bajas masivas**: el 22 de febrero de 1991 hubo más muertos en las autopistas de Francia, saturadas por los automóviles que se dirigían a las pistas de esquí, que en el inicio simultáneo de la ofensiva terrestre en Irak.

10) Nos dirigimos a la **violencia virtual del consenso**: la guerra del Golfo es la primera guerra consensual, acordada, legal. Ya no hay objetivo político en los conflictos (recuérdese la redefinición de la máxima de Clausewitz), sino electroshock preventivo para conflictos futuros: se busca, en realidad, acabar con la guerra por medio de la hipérbole ficticia, la disuasión basada en la acumulación de armamento cuyo valor es simbólico, no de uso.

11) Las guerras actuales (las no-guerras) no se caracterizan por el enfrentamiento guerrero, sino por la **domesticación de las fuerzas refractarias** del planeta. Fundamentalmente el Islam. Saddam se ha apropiado de su representación en la comedia del Golfo, pero el desafío real del Islam sigue intacto. Baudrillard termina con una nota de advertencia: "cuanto más se refuerza la hegemonía del consenso mundial, más crecen los peligros, o las posibilidades, de su desmoronamiento" (Baudrillard, 1991: 102).

Lo que hace Baudrillard es señalar el carácter de comedia negra (entiéndase, una vez más, la palabra comedia en sus dos acepciones) de lo que pasa por realidad. Es una comedia negra porque cuenta con cadáveres, y estos son deshumanizados para mayor efecto de la simulación. El de

Baudrillard, a su vez, es humor negro, de mal gusto incluso, porque no está escrito a suficiente distancia temporal de los sucesos a los que se refiere. De ahí provienen buena parte de las críticas que han recibido sus escritos en general y los relativos a la guerra del Golfo en particular: ¿tiene justificación moral seguir hablando de "simulaciones" y "virtualidades" cuando se trata con realidades sangrantes, en las que se produce un sufrimiento que no entiende de brillantes juegos lingüísticos y afilados matices filosóficos?

No habría tales críticas si se hablase, por ejemplo, de la virtualidad de la guerra de las Termópilas (reconstruida, por cierto, como pulidísimo simulacro informático en una producción cinematográfica reciente: *300*, Zack Snyder, 2006; ésta, a su vez, se basa en un cómic de Frank Miller que se caracteriza por su estilización, y muestra una explícita vocación de comentario relevante, valiéndose de la caricatura, sobre la geopolítica contemporánea). Se vuelve a poner de relieve el acierto de la fórmula matemática que Woody Allen enunciaba por boca de Alan Alda en *Delitos y faltas* (1989): tragedia + paso del tiempo = comedia. Baudrillard elimina de la ecuación el paso del tiempo y obtiene la comedia negra, cuya intención es la de llamar la atención sobre otro tipo de distancia que nos permite entender la guerra del Golfo como espectáculo: no ya la geográfica ni la temporal, sino la que se deriva del tratamiento mediático de los hechos, que son construidos como representación hiperreal.

Nuestra percepción del mundo está mediada por los objetivos de las cámaras (más la mesa de edición, la de mezclas y todos los demás filtros que procesan el producto hasta que aparece en la última barrera distanciadora: la pantalla del televisor o, últimamente, la del ordenador, en cuyo interior, a menudo enmarcada por la parrilla de este o aquel diario digital, se encuadra la subpantallita de YouTube). La tierra, en efecto, se nos ha hecho más pequeña, pero al mismo tiempo, también más distante. Ahí radica el sentido de los textos de Baudrillard cuando se refiere a los rehenes como mercancías o a la masa como dato estadístico: los heridos y los muertos de la guerra son para nosotros imágenes editadas en pulcra secuencia audiovisual del informativo que nos atraganta un par de minutos de la sobremesa. Los tenemos presentes, en efecto, (y por eso nos pueden parecer de mal gusto las afirmaciones de Baudrillard), pero más como ideas que como realidad vívida. Sobre tal circunstancia lanza su dardo Baudrillard. De hecho, ahora que ha fallecido, nos podemos preguntar qué representa para nosotros él, y qué significa su muerte: si Baudrillard es un conjunto de textos (y algunas grabaciones en audio y vídeo que pueden localizarse en la red), disponibles para la cita, el comentario y la disección (digo más: para la manipulación probablemente tramposa por parte del presunto estudioso, como es el caso), ¿está muerto realmente? La única consecuencia inmediata que podría tener su defunción para los lectores es el fin del flujo productivo de textos: ya no tendremos nada nuevo suyo que leer, salvo que se publiquen trabajos póstumos (lo cual no tendría nada de raro, pues de prolíficos difuntos está lleno el mundo de la cultura: de Michel Foucault a Freddie Mercury).

El humor negro esconde a menudo, en su tratamiento irreverente de óbitos y miserias, una vocación satírica con cargas de profundidad. Esto es

patente en obras clásicas del género como las debidas al tándem Berlanga-Azcona (empezando por *Plácido*, 1961 y *El verdugo*, 1963, hasta llegar a la que por desgracia fue su última colaboración, *Moros y cristianos*, 1987). La sátira, incluso la indiscriminada, implica un punto de vista moral (que en el caso de la indiscriminada, sería algo así como la misantropía universal). El núcleo ético de los escritos de Baudrillard sobre la guerra del Golfo se encuentra en el siguiente párrafo:

> "Esta recuperación ignominiosa de Saddam tras su número de payaso al frente de la guerra santa significa a todas luces que, por ambos bandos, se considera que la guerra no ha tenido lugar. Ni siquiera la última fase de esta mistificación armada habrá cambiado nada, ya que las 100.000 bajas iraquíes únicamente habrán sido, una vez más, el último señuelo que Saddam habrá sacrificado, el precio de la sangre vertida en prenda, de acuerdo con una equivalencia calculada para conservar el poder. Y lo peor es que estos muertos, además, también sirven de coartada para quienes no quieren haberse exaltado por nada, ni haberse dejado tomar el pelo por nada: por lo menos los muertos, por lo menos ellos, podrían constituir la prueba de que esta guerra era una guerra de verdad y no una tomadura de pelo vergonzante e inútil, una versión programada y melodramática de lo que era el drama de la guerra" (Baudrillard, 1991: 80 – 81).

La mejor forma de rehabilitar la realidad de las víctimas en un mundo de simulacros consiste en señalar los simulacros como tales, en llamar comedia a la comedia que intenta hacernos digerible el engaño. Es preciso trascender la ironía autorreferencial con la que se defienden las imágenes pornográficas, aunque eso suponga entrar en el mismo juego del comentario narcisista, de la autoinmolación para provocar la destrucción del contrario por la incercia de su propio impulso. O eso pensaba Baudrillard.

8. MAFFESOLI: EL RETORNO DE LO TRAGI(CÓMICO)

"… creo necesario advertir, frente a los amantes de lo terminal, que éste, pese a su título, no es un texto "apocalíptico". Más bien pretende ser lo contrario: un alegato contra los "grandes ideales" que, a través de sus símbolos y mitos, han envenenando el aire en el que nos ha tocado respirar"

RAFAEL ARGULLOL

El fin del mundo como obra de arte. Un relato occidental

"... el hombre, por ser hombre, por tener conciencia, es ya, respecto al burro o a un cangrejo, un animal enfermo. La conciencia es una enfermedad"

MIGUEL DE UNAMUNO

Del sentimiento trágico de la vida

Tras insistir con tanta vehemencia en la esencial comicidad de la sociedad postmoderna, nos encontramos ahora con que el modelo narrativo que predomina en ésta y la caracteriza es, argumenta Maffesoli, la tragedia, por oposición al enfoque fundamentamente dramático de la modernidad. Es más, no se trata tanto de una novedad como de un retorno a lo que existía antes de esa presunta anomalía que ha sido la era del individuo y de la razón ilustrada. Uno de tantos fenómenos premodernos que reemergen en el crepúsculo postmoderno, como el esoterismo y el éxtasis dionisíaco, que de hecho participan del ethos trágico que lo permea todo (otra omnipresencia, pues, que sumar al batiburrillo de la des-diferenciación postmoderna).

La teoría de Maffesoli sobre el retorno de lo trágico se apoya sobre una serie de postulados en torno a lo social en sus distintas dimensiones. Ese "tiempo de las tribus" que teóricamente vivimos cuenta con formas culturales propias y, en particular, de una percepción del tiempo y una concepción de la historia características. La noción de *viscosidad social*, que discutiremos

brevemente unos párrafos más adelante, esa orientación casi desesperada hacia el otro, la fusión con el grupo, no es en absoluto incompatible con la tesis baudrillardiana del fin de lo social; en definitiva, ambos presumen una modificación sustantiva en la naturaleza del vínculo social. Paralelo a ese cambio del sujeto histórico se registra un cambio en la estructura del propio relato histórico.

El individuo se difumina en la tribu, el libre albedrío se revela vana ilusión que encubre un destino inapelable del que no se puede escapar, el drama motivado por las acciones de agentes autosuficientes da paso a la tragedia coral que propicia, al orientarse al presente y no a un futuro que no se puede controlar, el hedonismo que exprime lúdicamente la intensidad del momento. Así, se trata en cierto sentido de un retorno al carnaval del medievo; pero si entonces la fiesta quedaba confinada en el tiempo por el santoral y su calendario de celebraciones, en la sociedad postmoderna la orgía rebosa por encima de los límites de antaño e inunda espacios que en el pasado le estuvieron vedados.

Hemos renunciado al futuro, dice Maffesoli, porque ya no está en nuestras manos determinarlo. De hecho, nunca lo estuvo. Ahora el saber no consiste en desentrañar las leyes que rigen el mundo para construir, a partir de dicho conocimiento, un mañana a nuestra satisfacción; sino en escudriñar, rituales esotéricos mediante, los particulares ya fijados de ese mañana inexorable. Por eso reaparecen todos los “fenómenos premodernos” orientados en ese sentido. Desde tal punto de vista, no se trata ya tanto de que la ciencia nos haya “fallado”, como de su práctica inaplicabilidad a nuestro objetivo último: la ciencia, en general, no sirve para predecir el futuro. No faltan comentaristas maliciosos que entienden la preocupación popular por el cambio climático y las catástrofes ambientales como una desnaturalización del discurso científico, remozado en esoterismo (o viceversa, como la dignificación de un discurso esotérico barnizado de ciencia). La limitada comprensión de la terminología científica de que partimos la mayoría introduce en los vaticinios el mismo elemento de ambigüedad que hace plausibles las cuartetas de Nostradamus.

La otra cara de la moneda en este retorno de la tragedia es, irónicamente, el presentismo, el goce del momento, en el cual colaboran en muy considerable medida los productos de la ciencia, los juguetes tecnológicos que facilitan nuestro bienestar y placer en prácticamente todos los órdenes de sensualidad (enumerarlos sería absurdo; baste con el ejemplo pedestre, y supongo que vagamente baurillardiano, del usuario de material pornográfico). Confluyen así, de acuerdo con la definición de postmodernidad que defiende Maffesoli, atavismo y tecnología punta: barbarie cibernética, en suma.

Y como nuestra concepción de la historia es diferente, contamos otras historias. El destino puede estar decidido de antemano, pero somos libres de adoptar actitudes diferentes cuando se trata de encararlo. Ya se ha señalado más atrás el parentesco entre comedia y tragedia. La caída más brutal puede ser objeto de risa. Recuérdese cómo en el programa pionero de vídeos domésticos de Televisión Española, *Vídeos de primera*, a cargo del humorista Alfonso Arús, el premio más cuantioso (decidido, y esto es importante, por

votación popular) se le adjudicó a una grabación que mostraba cómo un individuo, perseguido por un toro, se despeñaba por un barranco y sufría una caída de varios metros (el presentador bautizó el vídeo con el título "Se va el chaval, se va por el barranquillo"). Cuando acudió a recoger su premio, el autor del vídeo afirmó, para regocijo del público, que no conocía personalmente al despeñado, ni sabía que había sido de él después de la caída, y tampoco tenía particular intención de compartir con él la suma ganada. Se trata, a todas luces, de una desgracia reelaborada como viñeta cómica.

También es posible recorrer el trayecto contrario y dar una relectura trágica a lo humorístico, explorando las tribulaciones del payaso. Woody Allen parodia este enfoque (es decir, hace comedia a partir de quienes hacen tragedia a partir de la comedia) en uno de los cuentos de su libro más reciente, *Pluma de alquiler*. El protagonista es un literato "serio", de grandes ambiciones, al que ofrecen la escritura de una novelización de una vieja película de los Tres Chiflados (The Three Stooges). El *slapstick* más primario, el garrotazo y tentetieso de los cómicos norteamericanos deviene, en la versión del personaje de Allen, hiperbólica angustia existencial:

> "Entretanto, Larry, el tercer hombre, había entrado en la casa y, no se sabe cómo, había conseguido acabar con la cabeza atrapada en un jarrón de loza. Andaba a tientas por la habitación y para él todo se había vuelto aterrador y negro. Se preguntaba si existía un dios o si la vida tenía sentido o si el universo obedecía a algún plan cuando súbitamente irrumpió el hombre del pelo oscuro y, tras encontrar un gran mazo de polo, empezó a golpear el jarrón para liberar la cabeza de su compañero. Con una rabia acumulada que ocultaba años de angustia por ese absurdo vacío que era el destino del hombre, el tal Moe destrozó la loza" (Allen, 2007: 55 - 56).

La mecánica predecible del gag, la certeza inescapable de la catástrofe cómica ofrecen un curioso paralelismo con la visión trágica de la predestinación. La parodia de Allen señala esa semejanza valiéndose, precisamente, del humor.

Veamos, pues, en qué consiste el absurdo vacío que es el destino del hombre, según Maffesoli.

8. 1. Los efectos del tribalismo en la conciencia

El individuo, decíamos, se diluye en lo colectivo con el advenimiento de la postmodernidad. Esta transformación ha de tener, por necesidad, desarrollos parejos, si no efectos, a muchos otros niveles; entre ellos, como es lógico, el del conocimiento y las ideas: "Tribalismo, nomadismo, en paticular, debilitan nuestras certezas de pensamiento y nuestras maneras de ser" (Maffesoli, 2001: 9). Los referentes culturales más sólidos de la modernidad pierden consistencia y, al igual que el propio individuo (uno de tales referentes culturales, de hecho), se diluyen.

Encontramos, como sustituto del individuo racional moderno, a la tribu postmoderna. Si ha de definirse la postmodernidad, sentencia Maffesoli, lo más aproximado que se puede aventurar es su caracterización como sinergia del arcaísmo cultural y el desarrollo tecnológico. Productos característicos de tal orden de cosas serían, por ejemplo, la música tecno de inspiración tribal (popularizada a partir de experimentos de vanguardia como *My life in the bush of ghosts*, de Brian Eno y David Byrne, donde se reelaboraron mitos y ritmos africanos con las técnicas y herramientas más avanzadas de la producción discográfica), o el misticismo galáctico de películas como *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977) o *Matrix* (A. & L. Wachowski, 1999), que presentan ficciones tecnológicas en las que, pese a todo, prevalecen fuerzas espirituales (la famosa "fuerza" de la cinta de Lucas, o el relato mesiánico con ribetes de hinduismo que se desarrolla en la trilogía *Matrix*). Los avances de la ciencia se ponen al servicio de las ideas y creencias más atávicas.

La disolución del individuo corre en paralelo a diversos procesos: donde antes dominaban la separación, la distinción y la autonomía, prevalecen ahora la reversibilidad, la mezcla y la heteronomía. En términos de Lash (1990), nuevamente: la des-diferenciación, la inversión del proceso que había dado lugar a las categorías modernas.

8. 1. 1. Simulación y apariencias

En el tiempo de las tribus también hay lugar, como era inevitable, para los juegos de espejos. No ocupan un lugar tan central en el pensamiento de Maffesoli como en el de Baudrillard (para quien, como se recordará, se puede resumir el Apocalipsis postmoderno como la culminación del proceso de suplantación de lo real por la hiperrealidad), pero aun así son objeto de reflexión, dada la importancia que han adquirido. Considera Maffesoli que el clásico símil teatral, uno de los lugares comunes de la sociología y, de hecho, la literatura,

> "... ya no es una simple metáfora para uso de algunos sociólogos con ganas de reconocimiento, sino que se vuelve una realidad concreta en las manifestaciones cotidianas cada vez más desenfrenadas. Todo ello es lo que aboga por el relativismo de la apariencia" (Maffesoli, 2001: 114).

Cuando la historia está escrita de antemano y se vive en la inmediatez del presente, las ideas platónicas eternas e inmutables pierden peso y, como en el caso de los presocráticos (hay que pensar que particularmente, en el de Heráclito), sólo las formas, lo voluble, importan. Es la sensualidad del presentismo trágico, sobre la cual flota ominosa la sombra del fin, la decadencia y la muerte. La orgía postmoderna levanta su complejo andamiaje de tecnología lúdica sobre una angustia profunda (coincide aquí con la dicotomía que planteaba Lipovetsky: ausencia superficial de angustia frente a su presencia soterrada). Se hace patente la inspiración nietzscheana de Maffesoli, que revisita de forma hasta cierto punto implícita el litigio del pensador alemán con el platonismo: la huida al mundo de las ideas, negando la realidad de la decadencia y la muerte, es también una negación de la vida. Por

el contrario, el hedonismo autoconsciente de la simulación, flujo de mutaciones y decadencias, es una celebración de la vida, del instante eterno inscrito en un destino seguro que culmina en la muerte. Como tantos otros rasgos del arcaísmo postmoderno, no es novedad sino retorno, pues:

> "... el juego de las apariencias o, incluso dando a esta expresión toda su fuerza teórica, la mitología de las máscaras, se expresa regularmente en las historias humanas, cuando la muerte, bajo sus diversas modulaciones, se hace omnipresente. Omnipresente sin ser por eso temible. Juagamos con ella y, así, nos burlamos de ella. Lo brillante de la apariencia no tiene otras funciones, sino la de recordar esta finitud, la impermanencia, mostrando que ésta puede engendrar una especie de júbilo" (Maffesoli, 2001: 121).

La dinámica de la tribu propicia el despliegue sensual, la exaltación de los cuerpos, de lo físico. En la fiesta dionisíaca cada quien luce sus mejores galas, sus mejores apariencias. Nietzsche aplaudía la simulación y deploraba, en el *Zaratustra*, la visión del amigo dormido como espectáculo repugnante; el cuerpo y el rostro del durmiente exhiben una desnudez impúdica, inconsciente, desprovista de todo artificio. En suma, una sinceridad insoportable. No hay interpretación en sus muecas, pues es uno de los espacios más íntimos en la sucesión de escenarios goffmanianos; tanto es así que ni el mismo durmiente tiene acceso a él, salvo en los tanteos hipotéticos de la exploración psicoanalítica. En la simulación, sin embargo, mostramos consideración hacia nuestro espectador, ante quien nos tomamos la molestia de elaborar una apariencia, de observar unas formas, de interpretar un personaje: la honestidad irritante de determinadas funciones corporales, que confinamos en su espacio correspondiente, es procesada y asimilada por el humor escatológico: pedos y eructos coreografiados que convierten la necesidad en capricho, la realidad en brillante simulación. El maleducado que se niega a privarnos de la contemplación de sus espacios íntimos de desahogo físico pasa a ser otro simulador, que dosifica estratégicamente sus exabruptos para producir una apariencia de autenticidad.

Viene al caso recordar uno de los números musicales de la película *South Park: más largo, más grande y sin cortes* (Trey Parker, 1999), concebido como reflexión "metahumorística" sobre los recursos cómicos más primarios. Un grupo de niños acude al estreno de una película dentro de la película, basada fundamentalmente en la exhibición de flatulencias y el lenguaje soez (no es casual que los críticos acusen a la serie de televisión que dio lugar a la película de limitarse a tales constantes). El punto álgido de la proyección se alcanza en el baile que acompaña al tema "Uncle Fucka" (en la versión doblada al castellano, "Eres un mamón, hijoputa"), que consiste en una especie de claqué flatulento donde los pedos expelidos a voluntad conforman la base rítmica equivalente al taconeo habitual.

Hay otro número de claqué de gusto discutible en el musical *Los productores* (Susan Stroman, 2005); en este caso, un grupo de octogenarias hacen repiquetear sus andadores sobre el asfalto. Ambas secuencias cómicas estilizan hasta lo esperpéntico los signos que representan la fisicidad

inapelable y la decadencia que antecede a la muerte. Y se valen de un modelo formal notablemente abstracto: el vodevil y el baile, la adecuación de la realidad arrítmica a la métrica de una partitura. Funcionan, en suma, como escenificaciones explícitamente artificiosas de la intimidad que se quiere hurtar al escrutinio público, y es por ello que consiguen, en efecto, mantener esa privacidad bajo la simulación. La tele-realidad de programas como *Gran hermano*, con sus cámaras ubicuas, puede tener un efecto similar: la higiene íntima se ritualiza en términos de espectáculo y el proceso de cuidado y maquillaje del físico, con vistas a su exposición en los escenarios externos, se entiende también como representación en sí misma. La construcción de la simulación es otra simulación más, y lo íntimo se oculta así bajo una doble barrera defensiva: la apariencia exterior y el reconocimiento explícito del carácter artificial de esa apariencia exterior.

Recuerda Maffesoli:

> "A los historiades siempre les llamó la atención la estrecha relación que observaban entre la efervescencia corporal, de vestimenta, lúdica, y el sentimiento de lo trágico. Como si en esas épocas el juego de las apariencias consistiera en hacerle una burla a la muerte. Ironía o humor que consiste en poner a ésta en su verdadero lugar: el de un momento de la vida" (Maffesoli, 2001: 123).

El hedonismo físico postmoderno, a diferencia de las versiones de épocas anteriores, tiene a su disposición toda una panoplia de accesorios disponibles en el mercado para el consumo masivo.

8. 1. 2. Viscosidad social: la atracción lujuriosa hacia el otro

Pese a lo que pudiera pensarse, el hedonismo postmoderno no es necesariamente individualista, lo cual es coherente con la visión del tribalismo contemporáneo que defiende Maffesoli. A su entender, hemos desechado la búsqueda de la felicidad del individuo a favor de la eternidad de la vida como bien colectivo.

Paradoja: en la sociedad narcisista de Baudrillard estamos constantemente orientados hacia el otro. Quizá sea todo cuestión de énfasis: la obsesión por el propio personaje y su representación, que puede interpretarse como egocentrismo, supone de hecho una extremada preocupación por el punto de vista de los demás. Vale la pena insistir en las observaciones de Nietzsche sobre la repugnante obscenidad del durmiente y el valor de la simulación superficial como cortesía hacia el interlocutor u observador. En una subversión del solipsismo, existimos porque la mirada ajena, externa a nosotros, nos da carta de naturaleza:

> "En resumen, hay que hacerse ver y ser visto para existir. Para decirlo de otro modo, no existimos sino en y por la mirada del otro. Esta viscosidad más o menos obscena hace da la "distinción" y de la "separación" nociones pasadas de moda y de sus utilizadores dinosaurios escapados del siglo XIX. Ya que el espíritu de la época se

> dedica a hacer que cada uno, en sus acciones, sus palabras, sus maneras de ser, "se pegue" al otro, haga como el otro" (Maffesoli, 2001: 131).

Ese gregarismo se pone de manifiesto en fenómenos como la moda o las corrientes de opinión. Los hábitos de imitación son el fundamento de una presencia compartida en el mundo: el vínculo social se naturaliza en términos casi animales. La masa es una manada, no desde una descripción elitista y aristocrática (como pudiera ser, según el comentarista que la analice, la de un Ortega), sino desde el mismo punto de vista de los miembros del colectivo que consideran la mimesis como un valor positivo.

¿Qué hay, en ese caso, de la tendencia opuesta, la tan discutida pulsión individualista de distinción con respecto al prójimo? Es posible, para el caso, interpretarla como complementaria al instinto gregario: aparece, finalmente, como una suerte de camino oblicuo para obtener el reconocimiento y el abrigo de la tribu. Como a menudo se ha ironizado respecto a los anuncios que venden un concepto de originalidad e individualismo: nos invitan a ser nosotros mismos, a expresar nuestra individualidad intransferible, consumiendo la misma marca de colonia, loción, champú o afeite que una multitud (o eso quisiera el anunciante) de individualistas originales e inconformistas. Sin embargo, sin esa multitud de individualistas gregarios el producto carecería de valor expresivo, sería un signo vacío. Nuestro personaje y los signos con que lo distinguimos tienen sentido en la orientación al colectivo. No hay representación sin público, no hay relato sin oyente: "Estamos cada vez más confrontados a una especie de éxtasis social. Que hay que comprender, aquí, *strictissimu senso*: el de salir de sí y por eso mismo, paradójicamente, unirse a la alteridad" (Maffesoli, 2001: 166-167).

En un relato titulado "En las colinas, las ciudades" (incluido en la serie *Books of Blood*), el escritor de literatura fantástica Clive Barker imagina un Leviatán hobbesiano encarnado: un coloso hecho de cuerpos, de individuos que han perdido su individualidad y conforman los miembros de una entidad que es superior a la suma de todos sus componentes. Los cuerpos situados en las plantas de los pies del gigante son triturados por el peso del cuerpo, del mismo modo que los que forman los nudillos de los puños que lanza para golpear, pero aun así los miembros no pueden soportar verse desgajados de la mole de que forman parte. Puede ser, igualmente, una representación alegórica válida de la viscosidad social. El vínculo contractualista con el que los humanos se elevan por encima del estado de naturaleza no es, en el mundo que pinta Maffesoli, mera cuestión de conveniencia, artificio contra natura que ayuda a preservar la vida que, de otro modo, sería breve, oscura y violenta. Por el contrario, es un vínculo social naturalizado, en un periplo circular que vuelve al punto de partida. Y todo a resultas, precisamente, de haber superado las zozobras y servidumbres del estado de naturaleza y encontrarnos en circunstancia de sucumbir al tedio existencial:

> "A imagen de lo que pasaba en la Tebas antigua, los y las bacantes postmodernos reaniman ciudades donde, con la ayuda del racionalismo, el hecho de no morir más de hambre se pagó con el de morir de

aburrimiento. La anomia, lo sabemos desde Durkheim, es útil para que se elabore y se confirme esta solidaridad societal necesaria para toda sociedad" (Maffesoli, 2001: 186).

Sugiere una línea de desarrollo del proceso que conduce a la postmodernidad: las diversas revoluciones que alumbran el mundo moderno configuran las condiciones, a medio y largo plazo, para que surja la síntesis de arcaísmo y tecnología. El anacoreta conectado a la red, el hikikomori robinsoniano, es de hecho un miembro del coloso, engarzado al mismo por gracia de las telecomunicaciones.

8. 2. Las formas del tiempo

Hay una relación evidente entre concepción del tiempo y concepción de la historia. Es otro factor que da forma a nuestra realidad y varía con las circunstancias sociales: "El tiempo determina el ser social así como estructura a cada hijo de vecino" (Maffesoli, 2001: 19). Como poco, tiñe emocionalmente el gran relato en que inscribimos nuestro presente, condiciona sus coordenadas genéricas: podemos, con el pensamiento romántico-conservador, poner nuestras miras en un pasado que nunca volverá y respecto al cual sólo cabe la decadencia; compartir el optimismo milenarista de las utopías proyectadas en el futuro o estremecernos por la inminencia del armagedón nuclear.

La tensión que se produce entre ser y tiempo permite caracterizar una cultura, pues "podemos comprender una época dada en función de la acentuación que esta tensión pone sobre tal o cual aspecto de la tríada temporal" (Maffesoli, 2001: 19). Como se decía, las hay que ponen el énfasis en el pasado, otras en el futuro (característicamente, la edad ilustrada de Occidente y los mesianismos terrenales que emanaron de ella), pero también hay algunas que lo ponen en el presente; Maffesoli señala la decadencia romana y el Renacimiento. Evidentemente, la era postmoderna participa de idéntica orientación.

Este cambio en el énfasis temporal de Occidente quizá implique, aventura Maffesoli, un influjo entre culturas: "Así como a lo largo de toda la modernidad hubo una occidentalización del mundo, ¿podemos decir que asistimos, contemporáneamente, a una orientalización de ese mismo mundo? (Maffesoli, 2001: 20). El abandono, en definitiva, del tiempo del progreso a favor del tiempo a la vez instantáneo y eterno del zen, quizá intentando recuperar algo que se da por perdido en la empresa occidental de conocimiento y dominio del mundo. Las condiciones materiales producidas por los avances científicos nos permiten dejar de preocuparnos por la más estricta supervivencia y añorar el sentido que los medios, como tales, no pueden proporcionar. Occidente recibe con los brazos abiertos a los sabios orientales: D. T. Suzuki populariza las diversas formas del budismo (shin, zen, etc) haciendo uso de símiles y conceptos de la teología cristiana (en particular, del maestro Eckhart). Irónicamente, el éxito de las soluciones occidentales, la evidencia pragmática de nuestro bienestar material, nos empuja a buscar verdades profundas, trascendentes, metafísicas en definitiva. Alcanzar la

iluminación desentrañando, de forma espontánea, el absurdo calculado de un koan, es acceder a la eternidad: vamos tras el instante eterno del satori, el presente que pone al descubierto la forma íntegra del tiempo (que no es ya un segmento o un vector), todo cuanto ha de ocurrir, y en efecto hace que sea irrelevante. No podemos cambiar el futuro, sólo predecirlo, y eso en el mejor de los casos. Sentencia Maffesoli: "Es esto lo que constituye ese sentimiento trágico que nos hace tomar caminos que en parte ya estaban trazados, y de los cuales no somos autores" (Maffesoli, 2001: 20 – 21).

Así las cosas, no debe haber particular urgencia en alcanzar un futuro predestinado e inexorable. La prisa se relaciona con el tiempo utilitario de la modernidad: el trabajo, entendido como infraestructura material que ha de proveer recursos para sostener el ocio que nos define. Percibe Maffesoli que:

> "... hoy vemos despuntar un elogio de la lentitud, incluso de la pereza. La vida no es más que una concatenación de instantes inmóviles, de instantes eternos de los cuales hay que sacar el máximo goce" (Maffesoli, 2001: 10).

En realidad, podemos poner a prueba la elasticidad de su teoría interpretando en esos mismos términos el frenesí del ocio, la acumulación de estímulos y actividades recreativas, la sobredosis baudrillardiana de placer inmediato. La hiperactividad ociosa es sencillamente otra forma de exprimir el goce del instante eterno.

Para Maffesoli, el tiempo de la postmodernidad no es el tiempo de la modernidad. Esto es resultado de diversos procesos sociales (los que pone en marcha la propia modernidad) y a su vez propicia y desencadena desarrollos ulteriores:

> "... la modernidad se fundó, progresivamente, sobre una concepción muy mecánica del tiempo. Un tiempo útil, un tiempo estrictamente lineal, un tiempo proyectivo. Es el tiempo de la historia individual, es el de la historia social. Tiempo con un principio y un fin cuya hegemonía parece haber hecho tabla rasa con cualquier otro tipo de temporalidad" (Maffesoli, 2001: 66 – 67).

La postmodernidad pone en cuestión, y finalmente cancela, esa hegemonía.

8. 2. 1. Presentismo y tiempo inmóvil

¿Cuál es, entonces, el tiempo de la postmodernidad? Según Maffesoli, hemos pasado "de un tiempo monocromo, lineal, asegurado, el del proyecto, a un tiempo policromo, trágico por esencia, presentista y que escapa al utilitarismo del cómputo burgués" (Maffesoli, 2001: 11). De la nitidez y diferenciación moderna a la borrosa des-diferenciación postmoderna: se multiplican las opciones, se desdoblan las posibilidades de interpretación de cada segmento temporal.

Ya no se valora el tiempo por el provecho que se le saca, sino por el disfrute que se obtiene de él. Es el regreso del *Carpe Diem*, pasado por el filtro de Nietzsche: "El presente es divino en la medida en que es expresión de un "sí" a la vida" (Maffesoli, 2001: 48). Regocijándonos en el aquí y ahora en lugar de proyectar las esperanzas en un futuro idealizado celebramos la vida pues, como defendía el propio Nietzsche, en un solo instante "todas las eternidades se expresan. Aceptando un solo instante, toda la eternidad se encuentra aprobada, redimida, justificada y afirmada" (Maffesoli, 2001: 48). En la inmediatez del momento entramos en contacto con la totalidad.

También ahí se puede apreciar una cierta coincidencia con el éxtasis según Baudrillard, una cámara lenta de los acontecimientos, relacionada en su caso con la hipervisibilidad de los simulacros. La lentitud nos permite contemplar en toda su magnitud la perfección de tales simulacros. Un ejemplo: la pornografía de la violencia en el cine nació con los ralentís de Sam Peckinpah; cuerpos despedazados por las balas, desplomándose con agónica parsimonia y todo lujo de detalles. Cuando preguntaron a Howard Hawks, responsable de westerns clásicos como *Río Bravo* (1959) o *El Dorado* (1966), qué pensaba de las películas de Peckinpah, afirmó que él, como narrador, era capaz de matar a cinco o séis pistoleros y procurarles un funeral decente en el tiempo que tardaba en llegar al suelo uno de los de Peckinpah. Las muertes en ambos casos eran estilizadas, abstractas: los cow-boys abatidos en las películas de Hawks no derramaban una gota de sangre; se limitaban a llevarse las manos al pecho y a desplomarse con énfasis teatral. Es una convención narrativa que aceptamos. Los cadáveres de Peckinpah, por el contrario, vuelan por los aires en una apoteosis de sangre y pólvora; se trata de una convención narrativa opuesta a la anterior, pero convención narrativa igualmente. Es el recurso que lleva al *bullet-time* de *Matrix* (1999): los instantes dilatados hasta extremos de manifiesta irrealidad para ofrecer una visión panorámica y envolvente de los actos de violencia. En este último caso se ensaya, además, un juego explícito con algunas de las filosofías y tradiciones espirituales que han explorado las diversas formas del tiempo y su trascendencia, por no hablar de la predestinación, en esta ocasión tan mesiánica como suele ser el caso en las narraciones populares de fantasía y ciencia ficción (Yeffeth, 2005). Otra cuestión es que dicho juego "filosófico" sea exitoso, pero en todo caso ilustra con elocuencia el concepto de instante eterno (amén de muchas otras nociones gratas a los autores postmodernos).

Y es que el instante eterno se define entre otros rasgos por su intensidad, de modo que no debería ser sorprendente que, a efectos de énfasis narrativo, se opte por la congelación o el estiramiento del tiempo: se puede ver tanto en un western crepuscular, *Grupo salvaje* (Sam Peckinpah, 1969), como en la telecomedia española dulzona y reconfortante por excelencia, *Médico de familia*. Ha llegado a convertirse en estereotipo, igual que la cámara rápida ha venido asociándose con lo cómico desde el cine mudo (aunque son cada vez más numerosas las películas de terror que también la emplean buscando el efecto contrario: entre las más destacadas, *28 días después*, Danny Boyle, 2002, *Amanecer de los muertos*, Zack Snyder, 2004, o *Saw*, James Wan, 2004).

El impacto emocional de las cámaras subjetivas (en programas de tele-realidad, en cintas como *El proyecto de la bruja de Blair*, 1999, o, especialmente, en el cine de Hitchcock; véase al respecto Zizek, 2000) se produce por contraste con la visibilidad casi absoluta de la narración audiovisual más común, de modo semejante al que se establece entre el relato literario escrito en primera persona o por un narrador omnisciente. En otros casos, la violencia ficticia optimiza su impacto sobre el espectador cuando renuncia a las técnicas hiperbólicas del cine de acción y se presenta fríamente, sin magnificar; un ejemplo reciente puede ser *El pianista* (Roman Polanski, 2002). De nuevo en términos baudrillardianos, la ilusión florece en el escamoteo, en lo incompleto.

Por todo esto, el presentismo es ambivalente; se da, en efecto, un goce lúdico del instante, pero es un goce angustiado, pues implica el destino inapelable. En otras palabras, la muerte. Todo aquello que se manifiesta en el presente constante en que nos hemos instalado lo hace fugazmente para desaparecer a continuación en un pasado que no queremos tomar en consideración:

> "... lo trágico del instante no es más que una sucesión de actualizaciones: pasiones, pensamientos, creaciones que se agotan en el acto mismo, éstas no se economizan pero se gastan en el instante" (Maffesoli, 2001: 53).

Nuestra relación con lo casi eterno tiene lugar a través de las costumbres, igual que el hábitus. En la cotingencia de la tribu y sus normas formales e informales, en lo limitado de sus coordenadas, entramos en conexión con algo que sentimos superior a nosotros mismos, que estaba ahí antes de que llegáramos y que seguirá cuando nos marchemos. Por supuesto, hay segmentos de la historia más y menos propicios para tal tipo de conexión sentimental:

> "Hay momentos en que esos usos y costumbres son negados, o por lo menos relativizados, por el devenir histórico. La modernidad pertenece a la categoría que tiende a borrar todos los efectos y contingencias del arraigamiento. A veces, por el contrario, estos retornan con fuerza. El territorio y la carga simbólica retoman sentido. Lo local y sus nostalgias, los olores y los sabores estructuran al individuo y los grupos" (Maffesoli, 2001: 56).

Esto es, sostiene Maffesoli, lo sagrado que remite a una trascendencia inmanente, definida por el sentimiento de pertenencia y de conexión con el entorno. Fenómenos premodernos, romanticismos que reemergen: fe, nacionalismo y regionalismo, ocasionalmente incluso razas y peculiaridades genéticas con las que se quieren justificar ideologías, amalgamando el lenguaje de la ciencia con el de las emociones neotribales.

Centrando el enfoque sobre lo local, lo particular y lo inmediato, vivimos un presente a la vez fugaz y eterno, arraigado en lo trascendente y condicionado por la certeza de nuestra defunción. En el flujo de formas que

aparecen y desaparecen, en la inmediata caducidad del ahora, nos familiarizamos con la muerte definitiva:

> "Por paradójico que pueda parecer, la acentuación del presente no es más que otra manera de expresar la aceptación de la muerte. Vivir en el presente es vivir su muerte de todos los días, es afrontarla, es asumirla. Los términos intensidad, trágico, no dicen otra cosa: sólo vale lo que sabemos que va a cesar" (Maffesoli, 2001: 61).

Maffesoli compara, en ese sentido, a las civilizaciones que entierran a sus muertos con las que los incineran. Las primeras intentan negar la realidad efectiva de la muerte construyendo monumentos funerarios que pretenden perpetuar la presencia en el mundo de los fallecidos: siguen ocupando un lugar en el espacio donde podemos acudir para "interactuar" con ellos. Las segundas, por el contrario, los consumen en el fuego, pues todo, constantemente, se volatiliza y no tiene sentido obstinarse en conservar lo que ya se ha ido.

Es una de tantas generalizaciones que sólo se tiene en pie si nos abstenemos de descender al nivel de los detalles: en rigor, se deduciría de lo anterior que cementerios y enterramientos son, si no inventos de la modernidad, característicos de culturas orientadas melancólicamente al pasado o utópicamente al futuro. Sí es cierto que el humor negro (Sclavi, 1991, 2002) y otras elaboraciones artísticas de lo morboso manejan conceptos cercanos a tal planteamiento: es sabida la querencia de los románticos, melancólicos donde los haya, por lápidas y panteones (ya se comentó más atrás que *Frankenstein o el moderno Prometeo*, con todas sus advertencias sobre los peligros de la ciencia ensoberbecida, nació en una de las noches de tormenta más célebres del romanticismo).

Los ritos, las prácticas recurrentes de la tribu abren paso y permiten el acceso a otras formas de temporalidad. Comunican el día a día con lo intemporal, al individuo con el grupo:

> "El rito cotidiano introduce a un no-tiempo: el de la comunidad. La presunción individual que dominó toda la modernidad deja, entonces, el lugar a otro principio: uno colectivo, abarcativo donde cada uno debe representar un rol específico" (Maffesoli, 2001: 67).

La primacía del ahora supone, también, que los detalles salten a primerísimo plano. El presentismo se caracteriza por:

> "vivir de una manera más global, es decir, no considerando que hay cosas importantes y otras que no lo son. Todo tiene sentido en la medida que no las reducimos a la simple finalidad. Recordémoslo, en la vida cotidiana, cuando nada es importante todo tiene importancia" (Maffesoli, 2001: 68).

De ahí, quizá, el predominio del humor costumbrista, basado en la cotidianeidad desmenuzada. Viene al caso recordar al humorista español Luis

Piedrahita, que se hace llamar “el rey de las cosas pequeñas”; significativamente, en su labor como ilusionista ganó dos premios (uno de ellos nacional) en la especialidad de micromagia, es decir, magia con objetos corrientes y de tamaño reducido. El título de su libro más reciente es característico del enfoque microscópico del humor costumbrista que practica la gran mayoría de monologuistas: *¿Cada cuánto hay que echar a lavar un pijama?* (2006). El contraste cómico surge de la yuxtaposición de la obra de Piedrahita con el resto de títulos de la librería, presumiblemente consagrados a temas más “importantes”. La mera existencia del libro, resultado de un proceso creativo e industrial, supone un punto a favor de su hipotética relevancia. Cuando nada es importante, decía Maffesoli, todo es importante. Todo es digno, por tanto, de la atención del humorista.

8. 2. 2. La juventud como exigencia moral

¿Cuál habría de ser el grupo social hegemónico en una sociedad orientada al presente? Parece lógico que lo busquemos entre los segmentos de edad; es decir, precisamente entre aquellos segmentos de población a los que se define en términos de tiempo; tanto el que llevan en el mundo, como el que presumiblemente les queda por vivir.

Opina Maffesoli que el espejo en el que se miran todos los grupos de edades es la juventud: todos queremos ser jóvenes. Se pregunta:

> “... así como la figura del hombre adulto y realizado, dueño de sí y de la naturaleza, dominó la modernidad, ¿no veremos resurgir, en esta modernidad naciente, el mito del *puer aeternus*, ese niño eterno, juguetón y travieso que impregnaría modos de ser y de pensar” (Maffesoli, 2001: 14).

Diríase evidente que la juventud ocupa actualmente un lugar central en las sociedades occidentales. En casos como el español, diversos factores estructurales (del mercado de trabajo o el inmobiliario, sin ir más lejos) han contribuido a prolongar el alcance de la categoría juvenil hasta los 35 años, condicionándola a una emancipación cada vez más tardía. No obstante, la percepción que se tenía de la juventud mitificada era de orientación hacia el futuro (véase, por ejemplo, Feixa, 2004): se tenía a los jóvenes por vanguardia de la historia, por representantes de la sociedad del mañana. Tal percepción tendría sentido desde el punto de vista de los que ya no son jóvenes; para ellos, la siguiente generación vendría a sustituirlos y, presumiblemente, a cambiar el orden de cosas de acuerdo con valores propios y distintivos. Sin embargo, si la juventud se dilata en una promesa inconcreta de emancipación inalcanzable, puede darse un cambio en la orientación, de ese mañana incierto al presente y su disfrute hedonista.

Pese al fondo de incertidumbre y angustia que podría subyacer a tal hedonismo, el resto de grupos de edad persiguen instalarse en ese presente a un tiempo fugaz y eterno, adoptando signos externos y hábitos identificados con la juventud. La plétora de soluciones cosméticas y pseudomédicas con las que se intenta regresar a ella o, cuando menos, producir dicha impresión,

suponen otro ejemplo del predominio de la forma y lo efímero, precisamente cuando se elabora un simulacro de eternidad: el cambio de *look*, la renovación habitual del vestuario, y otras técnicas que, por medio del flujo, de la mutación camaleónica, buscan congelar la vida en el presente juvenil.

Maffesoli habla de "la sombra de Dioniso" (de hecho, es el título de uno de sus libros), pero en efecto la sombra que planea sobre sus escritos, visible y prominente, es la de Nietzsche. Nuestra obsesión con el presente es una aceptación del eterno retorno. Se cuenta que Jean Cocteau, a la pregunta "¿Qué salvaría usted de un incendio?", respondió "El fuego". Cocteau es el arquetipo de artista multidisciplinar: siempre dispuesto a probar un nuevo medio de expresión, se tuvo a sí mismo fundamentalmente por poeta y experimentó con todas las modalidades de poesía habidas y por haber: poesía cinematográfica, poesía gráfica (sus dibujos), poesía teatral y novelada... A la manera de Cocteau, los ciudadanos de las sociedades postmodernas recurren a sí mismos como materia prima de la creación artística y se autoinmolan periódicamente en la pira para reinventarse, siempre jóvenes y siempre moribundos. El vitalismo postmoderno reside entre ambos extremos.

8. 2. 3. Vitalismo: herencias nietzscheanas

Todos los arcaísmos postmodernos, sostiene Maffesoli, participan de una forma u otra de vitalismo. Esta celebración orgiástica de la vida ya había sido anticipada por diversos pensadores (en particular Nietzsche, como es lógico), que percibían los límites del proyecto moderno cuando éste se encontraba, aparentemente, en su máximo apogeo. Escribe:

> "... en lo más fuerte del optimismo dramático moderno, podemos ver, ya en el siglo XIX, pensadores de la vida que muestran en qué aspectos ésta empezó ligada a lo trágico. Es Schopenhauer, desde luego, quien abre el baile al poner el acento sobre la fuerza vital creadora. Luego, el *Zaratustra* de Nietzsche será, desde ese punto de vista, una figura emblemática cuya influencia es, en muchos aspectos, notablemente más grande en nuestros días que en los de su creación. El vitalismo propio de estos autores es la intuición del sentimiento cósmico que relaciona a la humanidad, en tanto criatura, con la "tierra madre" que le sirve de matriz" (Maffesoli, 2001: 143-144).

Es interesante que Maffesoli señale que la influencia de Nietzsche es mayor en la actualidad que en la época del propio Nietzsche. Esto ya lo sabía él, y lo dejó dicho en alguna página en la que se señalaba a sí mismo como "póstumo": los que habrían de comprenderle aún no habían nacido. Lyon (1996) también lo señala como precursor del postmodernismo, básicamente por poner sistemáticamente en tela de juicio los fundamentos de la empresa ilustrada.

El conocimiento moderno mata la naturaleza en el proceso de explicarla (y, lógicamente, dominarla). Recuérdese el ejemplo que aportaba Baudrillard sobre el poblado de aborígenes mantenido artificialmente por una antropología respetuosa que queria evitar la descomposición de su objeto en el contacto con

el poder corrosivo de la ciencia. Ni siquiera es una muerte real, pues para ello tendría que darse una vida real, que es efectivamente lo que se niega al objeto de conocimiento: por el contrario, es disecado, momificado. No hay vida si no es posible la muerte, la desaparición definitiva e irrevocable.

Los bárbaros postmodernos, participantes en todo género de festejos y acontecimientos orgiásticos de éxtasis colectivo (marchas de orgullo gay, manifestaciones antiglobalización, etc), hacen explícito el deseo anómico de una vitalidad que no se doblegue a las obligaciones que sostienen las instituciones modernas. Lo que se persigue es un goce del mundo presente, del aquí y el ahora. Esto puede ser así incluso cuando se trata de movimientos con un cierto grado de compromiso con el futuro (expresado en reivindicaciones de cambio, unas de cara a un futuro inmediato, como las que pretenden la derogación de tal o cual ley, y otras de cara a un futuro inconcreto, como es el caso de las que claman por una redefinición de las relaciones económicas entre los países): ¿en qué medida la protesta callejera, entendida como fiesta o como enfrentamiento con las fuerzas del orden, se convierte en un fín en sí mismo? ¿Hasta qué punto deviene sistema autónomo que se mantiene por encima de los flujos generacionales que lo nutren (por un extremo) y lo privan (por el otro) de miembros activos?

El retorno del tribalismo y el nomadismo ha de entenderse en tal contexto vitalista: gozamos el instante mirando a los otros, orientados hacia los otros, buscándolos.

8. 2. 4. Estructura del tiempo y estructura de los relatos

Ya hemos visto cómo el presentismo y la prolongación del instante en la eternidad se corresponden, en el aspecto **formal**, con los estilos de narración contemporáneos: cámara lenta, *bullet-time* e hipervisibilidad pornográfica y, basando su impacto en el predominio de lo anterior, el suspense y la incertidumbre desorientadora de la cámara subjetiva, ya sea en los videojuegos o en el cine (a título ilustrativo, cito sólo unos pocos ejemplos de pseudo-documental narrado con cámara subjetiva pendientes de estreno mientras escribo: *Diary of the dead*, George A. Romero; *Cloverfield*, Matt Reeves; *Redacted*, Brian De Palma; todos ellos de 2007).

También hay una correspondencia en lo **temático**, por lo que se refiere a los objetos que se consideran dignos de atención: las cosas pequeñas de Luis Piedrahita y, en general, el humor costumbrista que comenta y, en última instancia, ensalza la cotidianeidad que constituye el soporte material y emocional de nuestro presente, la base física de esos instantes eternizados.

En la postmodernidad, además, el tiempo se especializa, se revela contingente y relativo y, como tantas otras cosas, se descompone en infinitas unidades:

> “La Historia propia de la modernidad deja el lugar a las pequeñas historias postmodernas. Estas “pequeñas historias” que compartimos con otros constituían el cimiento social de las veladas de antaño, las

volvemos a encontrar en la base de la socialidad contemporánea" (Maffesoli, 2001: 103).

El "parloteo" se convierte, para el caso, en una forma de comunicación no verbal para la cual el contenido es irrelevante. El fin de los grandes relatos se traduce en victoria del "ruido", en la coexistencia de versiones a menudo contradictorias sobre un mismo hecho, en la duda sistemática con respecto a la sinceridad del narrador, omnisciente o no.

Cuando Tiziano Sclavi hace que sus personajes, sea en primera o tercera persona, adelanten la puesta del sol porque se sienten cansados o tristes (Sclavi, 1991, 2006), está llamando la atención deliberadamente sobre esa duda: los cuerpos celestes obedecen porque, en la narración, se subordinan a los deseos del autor; también la alimenta sembrando el relato de contradicciones muy visibles: así, un personaje se castra por amor pero más adelante lo encontramos en pleno coito con prostitutas (Bertusi, 1997, 2000; Neri, 2004). La ruptura voluntaria de la suspensión de incredulidad adelanta a primera plano el carácter ficticio del relato. Daniel Handler, en *The Basic Eight* (2002), recurre a una técnica similar para sugerir la esquizofrenia de su narradora: pequeños indicios de la irrealidad de uno de los personajes (que es, como revela en su conclusión, la otra personalidad de la protagonista).

La verdad objetiva es inalcanzable o, para el caso, irrelevante.

8. 3. Lo trágico

La tragedia emana de la predestinación. Lo que ha de ocurrir es inexorable, no hay escapatoria. Podemos, a lo sumo, anticiparlo por medio de procedimientos adivinatorios, estudiando las vísceras de un animal o los posos en una taza de te, pero no cambiarlo, pues ya está escrito. Y se relaciona directamente con nuestro ser más íntimo, con lo que somos: desde *Edipo* a *Otelo*, de Sófocles a Shakespeare, la tragedia se despliega como desarrollo lógico de las circunstancias de partida. Generalmente, y atendiendo por enésima vez a la definición aristotélica, seguimos a personajes admirables, que merecen nuestro respeto, y que por tanto pueden conmovernos en lugar de provocar nuestra hilaridad, aquejados de un único defecto saliente: los celos de Otelo, la vanidad senil de Lear. En esos pecados está la semilla de la futura perdición: el destino determina nuestro ser y nuestro ser determina el destino. Conociéndose a sí mismo y sus circunstancias, cada quien puede avanzar con relativa precisión el futuro que le aguarda.

La cultura clásica creía en el destino, entendido como:

> "... cosas que inscriben al hombre en un contexto que lo determina, que lo predestina a ser tal o cual. Por cierto, durante la modernidad hubo grandeza al poner el acento en el libre albedrío individual, pero quizá también una forma de sofismo. Ya que la obligación fue reintroducida por medio de las cosas sociales, o tomó la forma de la dura "ley de hierro" de la economía. ¿Se trata acaso nuevamente de una especie de *hado*?

> Tanto más nocivo cuanto que no es reconocido como tal" (Maffesoli, 2001: 23).

Maffesoli compara las distintas formas de entender el futuro y de acceder a él: la noción de libre albedrío implicaba que el porvenir dependía en cierta medida de nuestras acciones, que teníamos margen de maniobra para producir unos desarrollos u otros. Después el libre albedrío se vió obstaculizado por distintos determinismos derivados de la ciencia. Podía haber mecanismos ocultos, leyes estables que la investigación descubría otorgando al hombre un mayor dominio sobre su entorno, hados manejables en suma pero... ¿qué había de ocurrir si se tratase de leyes inescapables, de leyes de hierro? ¿Qué vía de acción tomar, en el caso de las ciencias sociales, ante leyes de hierro como la formulada por Michels en su trabajo clásico sobre *Los partidos políticos*? Las iniciativas humanas vuelven a estar condicionadas, la libertad es una ilusión, y la gran mayoría ni siquiera es consciente de ello. Puede leerse tal interpretación como una revuelta contra los límites (razonables y asumidos, por otra parte) del conocimiento científico: puesto que la ciencia no puede hacernos omnipotentes, volvemos a la magia.

La tragedia aporta, amén de tal idea de predestinación, una sensación de *intensidad*. La vida no tiene sentido último más allá de sí misma, y por tanto todo ha de saborearse en el instante, pues no adquiere significación ulterior:

> "... la verdadera vida no tiene proyectos puesto que no tiene objetivo preciso. De ahí el aspecto punzante de sus manifestaciones. De ahí el aspecto repetitivo de sus rituales. De ahí la impresión de inanidad de una vida que se agota en el acto mismo de su propia creación" (Maffesoli, 2001: 16).

Y, como ya se adelantó, en ese punto confluyen tragedia, vitalismo y hedonismo. No sólo ha de saborearse la vida: es preciso *disfrutarla*, aprovecharla todo lo posible, no para obtener algo más allá de ella, sino como fin en sí mismo. Dice Maffesoli:

> "... hay (...) una fuerte conexión entre lo trágico y el hedonismo. Uno y otro se dedican a vivir, con intensidad, lo que se deja vivir. La vida es vivida bajo forma de avidez. Ni siquiera es simple consumo, sino una intensa consumación" (Maffesoli, 2001: 25).

La experiencia vital del individuo postmoderno, en promiscua comunión con la tribu, es un presente agigantado por lentes de aumento, una apoteosis de cada detalle en sus aspectos más gozosos y susceptibles de disfrute lúdico. No queremos perdernos nada: el coste de oportunidad de cada opción vital se hace insoportable. Necesitamos experimentarlo todo antes de llegar al destino prefijado.

8. 3. 1. Reencantamiento del mundo

Ya que el destino está escrito, si queremos anticiparlo hemos de recurrir a la panoplia de esoterismos interpretativos que el acervo premoderno (y las

corrientes anti-modernas que brotaron a la sombra de la modernidad) pone a nuestra disposición.

Véase, por ejemplo, lo que escribe un ilusionista, Max Maven, en el prólogo de su único libro para el público general, *Max Maven's Book of Fortunetelling*. El autor, que ha colaborado en numerosos proyectos de escepticismo ilustrado, publica no obstante un trabajo en el que enumera y explica la gran mayoría de métodos surgidos en las distintas culturas para desentrañar el porvenir, y lo justifica así:

> "Según mi propia experiencia, los mejores procedimientos adivinatorios son aquellos que no propician interpretaciones demasiado específicas; por el contrario, se valen de indicaciones simbólicas que sugieren sentidos antes que significados explícitos. Esto te permite estimular tus propias capacidades paranormales, para mirar dentro de ti mismo y descubrir cosas que, de otro modo, quizá permanecerían ocultas. Así que éste es, en realidad, un libro sobre *ti*" (Maven, 1992: xi-xii).

Lo que Maven sugiere, sin desechar para el caso la jerga sobrenatural, es que las artes adivinatorias funcionan, realmente, como técnicas exploratorias de uno mismo. Y en ese sentido son coherentes con el retorno de lo trágico pues nos ayudan a descubrir y reconocer esos rasgos acusados de carácter en los que, como le ocurre a Otelo, Lear y tantos héroes trágicos, se apunta nuestro destino:

> "El verdadero secreto de cualquier sistema de adivinación consiste en que no proporciona respuestas inmediatas a estas preguntas (*sobre nuestros objetivos vitales, carreras profesionales, amores y demás preocupaciones pragmáticas o espirituales*). En lugar de eso, ayuda a identificar los problemas y a indicar pautas. Con este auxilio para el entendimiento, descubrirás que resulta mucho más fácil desarrollar las soluciones que necesitas" (Maven, 1992: xii).

Significativamente, el objetivo explícito de las labores adivinatorias tal como las plantea Maven es la solución práctica de problemas que ya se dan o se pueden dar; es decir, se recurre a ella para procurar un futuro relativamente grato, dentro de lo posible, al adivino narcisista. Luego hay un espacio para el libre albedrío en tal caso: se concibe como saber práctico (en el fondo, de autoexploración psicológica). Sin embargo la astrología, a decir de Maffesoli, acentúa la *correspondencia* entre el mundo y el individuo. Juan Pico de la Mirándola la denunciaba como doctrina anticientífica y anticristiana porque entendía que coartaba la libertad de los hombres (Maffesoli, 2001: 75).

El reencantamiento del mundo no significa por necesidad un regreso a la religión, sino a aquello que, en los relativamente simplistas relatos evolutivos de antropólogos como Frazer, la antecede: la magia y el mito:

> "La fe se debilita, la magia renace, inmoralidad afirmada y creencia en la astrología pregonada. Todo ello porque reconocemos la inconsistencia

de las cosas humanas, y la evolución segura de la “rueda de la Fortuna”” (Maffesoli 2001: 102).

No hay nada fiable, nada seguro salvo el propio destino. Hemos de buscar técnicas para adivinarlo, para conocerlo con antelación, pero nada ofrece total confianza. Escepticismo (con respecto a las soluciones modernas) y superstición (recuperando y remozando tradiciones esotéricas, o creando nuevas) coexisten en la postmodernidad.

8. 3. 2. La fatalidad

La primera víctima de ese peculiar escepticismo postmoderno es, lógicamente, la fe en la empresa de mejora constante de las condiciones materiales y espirituales de la especie, el gran relato que nos promete el paraíso terrenal como horizonte que nunca alcanzaremos pero del cual estamos cada día más cerca: “El gran mito del progreso infinito de la humanidad se encuentra seriamente puesto en duda” (Maffesoli, 2001: 26). No sólo es posible el progreso: también se dan retrocesos, y para el caso ni siquiera hay certeza de que ese objetivo que perseguimos sea deseable.

Así las cosas, el arte de vivir “se funda ya no en la búsqueda de la libertad absoluta, sino en la de las pequeñas libertades intersiciales, relativas, empíricas, y vividas en el día a día” (Maffesoli, 2001: 26). Ya se comentó más arriba: el presente se vive con intensidad, de forma voraz, encarnado en las pequeñas cosas, en el flujo de detalles microscópicos de la cotidianidad. La obsesión por los proyectos ciclópeos, la fijación por el futuro, puede hacer que el presente se nos escape entre las manos sin haberlo vivido.

Las percepciones que llevan a semejante ideario pueden rastrearse en las moralejas de buena parte de eso que llaman “cine familiar”, tan dado a los relatos de aprendizaje emocional. Véase, sin ir más lejos, *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964). El personaje clave, desde este punto de vista, es el padre de los niños, el señor Banks, un banquero ajetreado y severo que no tiene tiempo para divertirse y, en particular, para sus hijos. Cuando aparece por primera vez en la historia, su esposa intenta hacerle saber que los niños se han escapado, pero él no escucha y continúa cantando “The Life I Lead”, una canción en la que expone su visión compartimentalizada y rígida de la existencia, y en particular el espacio que concede a sus hijos en ella:

“It's 6:03 and the heirs to my dominion
Are scrubbed and tubbed and adequately fed
And so I'll pat them on the head
And send them off to bed
Ah! Lordly is the life I lead!”

La vida que lleva (o que “conduce”, como sugiere el verbo *lead*) se basa en un presente hipotecado para la consecución de logros futuros: un hoy subordinado al mañana. Los mismos niños no aparecen sino como herederos de ese futuro: tal es su función. Lo que en cierto sentido se pone en tela de juicio en la película, pese a su marco británico y eduardiano (que invoca, para

el espectador norteamericano, imágenes de aristocracia e instituciones trasnochadas), es el valor, muy vinculado a la clase media burguesa, de la gratificación diferida.

El personaje de Mary Poppins, una institutriz encargada de velar por "el futuro del imperio" (como canta, una vez más, el señor Banks), oficia como topo del hedonismo presentista: actúa camuflada como agente del orden y la disciplina, pero su misión es la de introducir la revolución dionisíaca en el hogar burgués, dando paso a hordas de deshollinadores bailarines que no contemplan mayor exigencia proletaria que la fiesta sin fin.

Banks quiere que su hijo guarde en el banco los dos peniques que ha ahorrado: la inversión es beneficiosa tanto para él mismo, que verá multiplicados sus ahorros, como para el progreso, pues así contribuye a todo tipo de empresas financiadas por el banco. Como cantan Banks y los directivos:

"You see, Michael, you'll be part of
Railways through Africa
Dams across the Nile
Fleets of ocean greyhounds
Majestic, self-amortizing canals
Plantations of ripening tea.
All from tuppence, prudently
Fruitfully, frugally invested".

Los adverbios que definen la inversión sintetizan el ethos de los personajes, a los que como en toda fábula se quiere representativos de un tipo humano: prudente, fructuosa y frugalmente. Así se consigue participar en las más grandilocuentes aventuras empresariales: vías de tren que atraviesan África, etc.

El niño, sin embargo, prefiere invertir su dinero en una bolsa de migas de pan para las palomas de la catedral de San Pablo. Mary Poppins lo acunó, la noche anterior, con una nana sobre la anciana que las vende. El tono de la canción es adecuadamente sentimental e incide, en sus últimas estrofas, en lo abiertamente religioso:

"All around the cathedral the saints and apostles
Look down as she sells her wares
Although you can't see it,
You know they are smiling
Each time someone shows that he cares".

Es evidente el contraste entre los argumentos emocionales de Mary Poppins y los racionales del señor Banks. Un gag condensa ese racionalismo obsesivo que el relato pretende desautorizar; cuando el director del banco oye los planes que tiene Michael, el niño, para sus dos peniques, replica furibundo: "¿Sabes lo que consigues dando de comer a las palomas? ¡Palomas gordas!". Es una reducción al absurdo de una acción que no puede traducirse a términos

puramente utilitarios, de proyección a un futuro planificado, sino que tiene su motivación en sí misma.

La negativa del niño a ingresar sus peniques en el banco da lugar a un malentendido que provoca una crisis. El señor Banks es señalado como responsable y es despedido previa humillación: los directivos lo despojan de su dignidad como empleado del banco destrozando su bombín y su paraguas. La transformación del personaje tiene lugar en ese momento: presa de un ataque de risa, cuenta un chiste y se marcha cantando y bailando. Ya no tiene trabajo, no tiene el futuro bajo control, pero pasa la noche en vela construyendo una cometa para volarla con sus hijos en el parque. Lo que importa, se supone que por primera vez en muchos años, es el presente, el instante y su goce. La tarde anterior, tras la catástrofe del banco, se lamentaba en estos términos:

"A man has dreams of walking with giants
To carve his niche in the edifice of time
Before the mortar of his zeal
Has a chance to congeal
The cup is dashed from his lips".

A tales protestas Bert, el deshollinador, replica invocando la fatalidad, lo que inexorablemente espera al final del trayecto a pesar de los planes de futuro de Banks:

"You've got to grind, grind, grind
At that grindstone
Though child'ood slips like sand through a sieve
And all too soon they've up grown
And then they've flown
And it's too late for you to give
Just that spoonful of sugar
To 'elp the medicine go down".

El ahora se escurre entre los dedos, y mañana todo lo que se ha hecho para inscribir el propio nombre en el "edificio del tiempo" no tendrá sentido si no se ha aprovechado el potencial lúdico de la propia vida. Como es mandado en una comedia familiar, el final es feliz en casi todos los aspectos: Banks se encuentra en el parque con los directivos del banco, cada cual volando una cometa. Estos le informan de que ha sido readmitido y que el anciano director falleció durante la noche por culpa del chiste que contó: murió de risa, circunstancia que complace a su heredero. Para entonces, el trabajo de Mary Poppins está hecho, así que la institutriz se marcha volando.

En el centro de la película hay una secuencia que vendría a ilustrar las tesis que defiende Berger en *Redeeming laughter* (1997), amalgamando fenomenología y la perspectiva religiosa que expuso en *A rumour of angels* (1969): la experiencia cómica como punto de contacto con lo transcendente. El tío Albert, un amigo de Mary Poppins y Bert "sufre" accesos de risa que lo hacen levitar hasta el techo de su salón (si fuese una metáfora deliberada, no

podría ser menos sutil). Todo aquel que se contagia vuela con él irremediablemente. Canta el risueño:

"I love to laugh
Loud and long and clear
I love to laugh
It's getting worse ev'ry year.
The more I laugh
The more I fill with glee
And the more the glee
The more I'm a merrier me".

El único remedio para semejante dolencia es la melancolía, la tristeza: pensar que las visitas deben marcharse tarde o temprano, mirar hacia el futuro y ver el final que no puede evitarse por más que se quiera. Entonces se regresa al suelo y todo es llanto inconsolable.

Pese a lo que pudiera parecer, no se trata de analizar exhaustivamente el discurso de una película forzando coherencias donde básicamente hay invención fantasiosa. La historia tiene una moraleja deliberada y consciente, un mensaje que transmitir, en particular a los adultos, pero ello no lo exime de contradicciones cuando se trata de concretarlo (algo que lógicamente no se espera de la película en tanto producto de entretenimiento, pues jamás pretende pasar por tratado de crítica de costumbres). El sermón parece dirigirse a los padres que, embebidos en su trabajo, en las tareas que ocupan su presente para garantizar un futuro apacible, se olvidan de gozar del presente y, en particular, de los hijos para quienes a menudo se sacrifican en dichas tareas. Pero tampoco es cuestión de abandonarse al hedonismo presentista. El punto medio de la virtud lo representa, naturalmente, Mary Poppins en su carácter bifronte, representante a un tiempo de la disciplina y la diversión. Cuando se presenta ante los niños y les pide que recojan los juguetes para poner algo de orden en la habitación, explica:

"In ev'ry job that must be done
There is an element of fun
You find the fun and snap!
The job's a game".

Luego no se trata de abandonar el trabajo, sino de buscar la diversión, el placer inmediato en lo que necesariamente ha de hacerse para asegurar el futuro. Fingir que cumplimos con nuestros roles manteniendo una distancia irónica con respecto a ellos, de la misma forma que Mary Poppins, en sus observaciones más conservadoras, se presenta como parodia de la institutriz británica al uso. ¿Qué sentido tiene todo esto, si acaso hay alguno? Mary Poppins enumera algunos ejemplos, entre ellos el siguiente:

"A robin feathering his nest
Has very little time to rest
While gathering his bits of twine and twig
Though quite intent in his pursuit

He has a merry tune to toot
He knows a song will move the job along".

No sabemos si la labor del pájaro está provista de algún sentido último: como cualquier otra criatura, se reproducirá y morirá, pero entre tanto se hará más livianas las fatigas con una canción. La diversión, el placer y la risa nos hacen, paradójicamente, más funcionales. No es del todo relevante en qué medida nos creamos nuestros roles mientras los desempeñemos satisfactoriamente: aunque nos riamos y marquemos las distancias con ellos, seguiremos haciendo lo que se espera de nosotros. El humor irónico cubre el vacío de sentido de una cultura y un orden social que se justifican, más allá de credos privados, en la universalidad de lo pragmático.

Una considerable proporción de filmes de consumo "familiar" participa del mismo mensaje, expuesto con mayor o menor pericia y logro artístico. Quizá la atención a los hijos que estas películas reclaman se reduzca a menudo, en otro ejemplo de división del trabajo social, a acompañarlos al cine, donde el adulto expresa simbólicamente sus intenciones identificándose con el mensaje de la cinta en cuestión. No es necesario que esa identificación se haga explícita, pues cuenta fundamentalmente de cara al propio adulto, que puede sentir como satisfecha la necesidad que la película señala en su mismo consumo. Cabe formularlo como diálogo interior en el que el producto funciona a la vez como detonante y solución. Es de imaginar que tampoco hace daño, a efectos económicos, que el adulto se sienta especialmente solícito a las demandas de consumo de los niños cuando se abandona la sala oscura y se regresa a los expositores del centro comercial.

Comida para las palomas o unas cuantas partidas en los recreativos, tanto da: el ahorro obsesivo nos priva del goce del presente, y de una forma u otra el futuro nos alcanzará. Eso enseñaban las tragedias griegas: "El destino está ahí, todopoderoso, despiadado, y a pesar de la voluntad del sujeto orienta en el sentido de lo que está escrito" (Maffesoli, 2001: 33).

8. 3. 3. Conjunción entre comunidad y destino

La tragedia postmoderna no es un relato individual, construido a partir de objetivos personales que se alcanzan hallando soluciones propicias, sino que implica a todo el colectivo. De hecho, es uno de los fundamentos del grupo en cuanto a tal. Escribe Maffesoli:

> "Entrego a la meditación de mis lectores más atentos esta paradoja, que reside en la base de toda vida social. Ésta no se construye a partir de la resolución de los problemas que encuentra, lo que la modernidad dramática había postulado, sino, por el contrario, a partir de la tensión trágica de esos problemas. Es una tensión al que, más allá de la puntualidad histórica, da una dimensión eterna al instante, a lo efímero cotidiano y a sus rituales vividos con intensidad" (Maffesoli, 2001: 107).

Esto se relaciona con dos conceptos: el de viscosidad social, ya expuesto unas páginas más atrás, y con el mismo planteamiento del instante

eterno en la conexión del presente con todo aquello que nos trasciende. La orientación hacia el otro y la gestión ritualizada del ahora, siguiendo las pautas y parámetros de la comunidad, hacen del grupo algo esencialmente distinto del mero agregado de individuos.

El colectivo, al que se ha asignado fatalmente un destino, desarolla su quehacer cotidiano sobre un entorno que le es común. En el drama moderno los problemas daban lugar a soluciones que se proyectaban en el futuro, haciendo de la historia un relato de progreso y liberación, y del presente un tiempo subordinado al porvenir, un entorno utilitario cuya razón de ser era la cumplimentación de requisitos para alcanzar el mañana pleno. En la postmodernidad no se aguarda a ese mañana: cuentan por encima de todo el ahora... y el aquí. Fatalismo hedonista contra optimismo sacrificado:

> "... en el marco de la modernidad, la perspectiva dramática cree en la solución de todos los problemas, pero la reenvía a un futuro mejor. En cambio, la sensibilidad trágica se dedica a vivir, en el día a día, esos mismos problemas. Éstos, y la tensión que generan, son constitutivos de todo ser, individual o colectivo. En el primer caso, la Historia es el vector de la emancipación social. En el segundo caso, el Territorio es el receptáculo de un destino colectivo" (Maffesoli, 2001: 190).

El goce del instante no se traduce en el solipsismo cartesiano de quien únicamente toma por segura su cogito sino que pone en juego un pasado y un futuro colectivos que van mucho más allá del fin eventual, y están firmemente enraizados en el territorio.

8. 3. 4. Lo cíclico: el eterno retorno

Al hedonismo se le suele suponer un componente de irresponsabilidad, tanto más si proviene de una perspectiva trágica y fatalista: como todo está perdido de antemano, carecemos de incentivo para actuar correctamente. Hay, evidentemente, un célebre ejemplo de credo de predestinación estudiado por la sociología (por Max Weber, en concreto), cuyos efectos son absolutamente opuestos a los que aventura Maffesoli: da lugar, de hecho, a uno de los elementos clave de la modernidad. Pero en el caso de la postmodernidad, sin embargo:

> "... el romanticismo o la filosofía de la vida acentúan el aspecto trágico del presente; así como su exigencia, su furor de vivir y el sentido de la urgencia que segrega. ¿Todo eso no caracteriza esas sorprendentes actitudes contemporáneas, juveniles o no, que se preocupan poco o absolutamente nada de las consencuencias de sus actos" (Maffesoli, 2001: 29).

Para Maffesoli, son ejemplos de tal irresponsabilidad las nuevas formas familiares que se han ido generalizando en las últimas décadas: a su juicio, las familias y las fidelidades se hacen y deshacen sin remordimiento. Naturalmente, se puede contraargumentar que estas nuevas formas familiares suponen de hecho un *incremento* de las obligaciones y las responsabilidades

de cada quien hacia un grupo "poli-nuclear". Otros ejemplos que apunta: versatilidad ideológica (lo que coloquialmente se entiende por "chaqueterismo", y que se puede justificar, cuando no deriva de factores coyunturales, con un compromiso político profundo de búsqueda a través del ensayo y error), y desorden económico (¿el desorden creativo que da lugar al crecimiento y la prosperidad?).

La tragedia actualiza el mito del eterno retorno, que a su vez niega el fundamento filosófico del Occidente moderno: el libre albedrío (Maffesoli, 2001: 33). Las sabidurías orientales (y ya señalamos cómo, para el autor, se ha podido dar un proceso de orientalización de Occidente) restablecen la ineluctabilidad de los poderes impersonales que gobiernan nuestras vidas. Las películas populares de ciencia ficción se hacen eco de tal misticismo: también hemos citado la saga de *La guerra de las galaxias* y la "fuerza" que han de aprender a manejar los caballeros Jedi (un concepto parodiado con sorna moderna por Mel Brooks en *La loca historia de las galaxias*, 1987: el dominio de tal energía metafísica traerá la paz y derechos de comercialización para todo el universo conocido), y, por supuesto, la serie *Matrix*. Todo esto se expresa en el baile orgiástico tribal: en tales términos han de entenderse los clubes de fans y otras comunidades de devoción colectiva.

El arte, en particular la narrativa, se contagia de la estructura cíclica del relato histórico:

> "... así como en el pensamiento alquímico, así como en la dinámica del inconsciente, hay algo circular, o mejor dicho espiralado en la producción de las imágenes. Ésta tampoco obedece al linealismo mecánico que es el de la simple razón, pero sigue un conjunto de circunvoluciones que complica particularmente su interpretación" (Maffesoli, 2001: 39).

Hay un cierto barroquismo postmoderno que complica el trazo con filigranas, y el hipotético sentido con mensajes contradictorios. El eterno retorno nos libera de la responsabilidad de ser coherentes; podemos reinventarnos constantemente, adoptar nuevas formas que nos mantienen suspendidos en el instante eterno:

> "De eso se trata en la cuestión de la concepción cíclica del tiempo: la posibilidad de vivir un yo plural, o de superar al yo en una entidad bastante más vasta" (Maffesoli, 2001: 40).

El vitalismo consiste en contemplar el otro lado de la muerte de cada instante, el renacimiento que la sucede. Cada defunción es una oportunidad para alumbrar algo nuevo: la desaparición de un orden de cosas da lugar a infinitas posibilidades; la permanencia indefinida de ese orden de cosas, por el contrario, significaría la negación absoluta de todo lo que podría ser.

> "Hay una forma de fatalismo, que podemos estigmatizar, considerar como una regresión pero que, al mismo tiempo, no subraya menos un posible renacimiento, la necesaria renovación de todas las cosas" (Maffesoli, 2001: 42).

La vida social misma se apoya sobre regresiones para renacer periódicamente de sus cenizas: todo siempre vuelve a comenzar, como en el ciclo budista de las reencarnaciones, el samsara, del que sólo se libera quien alcanza la pureza y consigue escapar fuera del tiempo. La historia no es un relato lineal con planteamiento, nudo y desenlace (o tesis, antítesis y síntesis), sino una sucesión de ciclos palingenésicos de muerte y regeneración. Los hombres y sus obras arden en infinita combustión: "El fuego como símbolo purificador es, ciertamente, el índice más neto del pasaje de una sociedad de consumo a otra dominada por el consumo" (Maffesoli, 2001: 46). Ese fuego, que quema lo caduco y permite que brote lo nuevo, trabaja a favor de la cultura subjetiva (como diría Simmel), aligerando en su ciclo de destrucción la carga monolítica de la cultura objetiva.

El narcisismo postmoderno se explica como elaboración artística de la materia prima que tenemos más a nuestro alcance en unas circunstancias de flujo vertiginoso de todo lo existente. Actualizamos, en su ejecución, rituales y tradiciones con las que elaboramos un todo trascendente: "El tiempo eterno de la duración efímera, el del rito, el del tiempo suspendido, repite en su intensidad misma la utopía del deseo de la vida como "obra de arte total"" (Maffesoli, 2001: 69).

8. 3. 5. El mito del suicidio juvenil

La reducción al absurdo del presentismo juvenilista marcado por la fatalidad y lo trágico, desde un vitalismo que abraza la vida sin dejar fuera su complementario de necesidad, la muerte, lo encontramos en los suicidios de jóvenes emulando a (o siguiendo supuestos mensajes cifrados de) los ídolos del rock. En tal nómina caben desde el suicidio real (el de Kurt Cobain, vocalista de *Nirvana*) al simulado como truco publicitario de manifiesto humor negro (aquí habría que señalar a Alice Cooper, quien ha representado su propia muerte en el escenario de muy diversas maneras, si bien todas ellas violentas: en la horca, en la silla eléctrica e incluso en la guillotina), pasando por los casos de presunta incitación al suicidio (ocurrió, por ejemplo, con la canción de Ozzy Osbourne titulada "Suicide Solution", que de hecho aludía a la mezcla de bebidas alcohólicas que había provocado la muerte de otro músico). La figura fue objeto de sátira directa, e indiscutiblemente moderna, por parte del grupo musical español *Def Con Dos* en la canción titulada "Muertos del rock, vol. 2", que en su parodia del sufrimiento existencial en el que teóricamente están sumidas las estrellas del pop incluía rimas como las siguientes:

"El estrellato es un apostolado.
Supone un sacrificio hacerse millonario.
Siempre llorando en la limousine,
muy deprimido entre actrices de cine".

Así ha de verse un fenómeno postmoderno cuando se contempla desde los parámetros de la modernidad, desarrollando como coherencia lógica una

conexión emocional que meramente se intuye y que se tolera precisamente porque nunca se llega a formular explícitamente.

Maffesoli considera que el rock pesado (el heavy metal, que probablemente ya queda un tanto anticuado como ejemplo; a fecha de hoy probablemente deberíamos hablar de cualquiera de las variantes del tecno) es una manifestación del regreso de los bárbaros, una vez que los ilustrados han dejado la escena. Todas las contradicciones que se perciben (la frivolidad más gratuita y el idealismo más elevado, encarnados ambos conceptos en el mismo ídolo pop se comprenden como "una afirmación de la vida suficientemente multiforme para incluir en ella la muerte" (Maffesoli, 2001: 28). Así, el compromiso con el sufrimiento de los pueblos oprimidos y la lucha ecologista coexisten sin solución de continuidad con la incitación al consumismo y la relación radicalmente antiigualitaria que se establece entre el artista y su público (se puede entender como otra forma de mesianismo, y con tal premisa juega una de las secuencias más recordadas de *La vida de Brian*, de Terry Jones, 1979: el mesías accidental intenta zafarse de sus devotos seguidores haciéndoles ver que cada uno es un individuo y que no tienen por qué seguir a ningún líder, y estos se limitan a repetir con adoración cada una de dichas afirmaciones). La muerte, como destino cierto de todo lo vivo, y el suicidio, como forma de control relativo de dicho destino, forman parte, por definición, del repertorio de temas que han de entrar en juego en semejante combinación de lo grave y lo liviano. Desechada la linealidad moderna y superado el imperativo de coherencia, se amplían hasta lo inabarcable las vías de celebración del presente multiforme.

8. 3. 6. La antinomia trágica

En el fondo de la concepción trágica anida una última contradicción que jamás podrá resolverse, y por ello tiene un efecto dinamizador virtualmente infinito: nunca puede haber una síntesis definitiva, nunca se alcanza un equilibrio estable. Hay, es cierto, propuestas filosóficas que han ensayado dicha síntesis, como el racio-vitalismo orteguiano, combinando la realidad sensual de la vida con las exigencias metódicas de la razón. La razón emerge de la vida y es, por tanto, dependiente de ésta: no podría darse sin ella. Pero al mismo tiempo, la vida no puede subsistir sin razón, y por tanto depende de ella para mantenerse. Sentencia Maffesoli:

> "Lo trágico es simplemente la pura expresión de esta antinomia. Al mismo tiempo, ella se renueva con una corriente vitalista: en la medida en que algo es imperfecto es fecundo. La perfección es signo de muerte. Cuando hay fricción – oposición, contestación, desorden -, hay vitalidad" (Maffesoli, 2001: 157).

La modernidad avanzaba hacia la perfección y, por tanto, hacia la muerte, el Apocalipsis del progreso. La postmodernidad es otro tipo de Apocalipsis: emerge del colapso del gran relato moderno y lo descubre como un ciclo más, como otra historia entre tantas de las que nos inventamos, condenadas éstas a un final y nosotros a fabular nuevas posibilidades.

8. 4. Lo cómico en lo trágico

La tragedia postmoderna se vive como hedonismo voraz en el presente, gozando intensamente el ahora. Como tantas otras cosas en esa reemergencia de arcaísmos pasados por el filtro de la tecnología que para Maffesoli es la postmodernidad, no es un vitalismo nuevo, sino que se ha presentado ya en otros momentos de la historia (que, recordemos, ya no es relato linear sino concatenación de ciclos de destrucción y regeneración): "Muy a menudo los periodos trágicos son los de júbilo, momentos de efervescencia, himnos a la alegría y a la vida" (Maffesoli, 2001: 11). Y en tal celebración de la existencia ha de haber espacio, necesariamente, para la risa y el humor.

Explícitamente:

> "... lo trágico está muy lejos de la morosidad. Y la gran risa del paganismo, la de la pluralidad de las cosas, hace envejecer el espíritu de seriedad de todos los sistemas de la sociedad programada, cualesquiera que sean" (Maffesoli, 2001: 12).

El optimismo moderno se expresa en la seriedad del presente: el mismo humor es tenso, agresivo, satírico, de acuerdo con la clasificación de Lipovetsky. Lo importante es el futuro hacia el que avanzamos: no hay tiempo para gozar ahora. El fatalismo postmoderno, a su vez, entiende que si hay un momento para disfrutar es precisamente ahora, y por tanto se expresa en el placer, en la risotada escéptica que no cree en más realidad que la del instante gozoso.

8. 4. 1. El sentimiento trágico-lúdico

Se suele poner, como ejemplo de humor surgido de circunstancias trágicas, el judío. Quizá habría que hablar, respetando los términos de Maffesoli, de circunstancias dramáticas, pues según sus mitos el pueblo judío ha sido elegido y su historia tiene un final feliz en la tierra prometida: hay un futuro que dará sentido al sufrimiento presente. Sea como fuere, tiende a sostenerse que el humor judío surge de la persecución y la marginalidad. Escribe Berger:

> "Los judíos fueron un grupo marginal en la civilización occidental durante muchos siglos. Es harto probable que esto, de suyo, propiciase una cierta perspectiva objetiva sobre la sociedad. Cuando llegó la emancipación, esta marginalidad no cesó del todo, sino que adquirió nuevos matices. De forma muy curiosa, los judíos estaban a un tiempo dentro y fuera de las sociedades europeas que les habían otorgado la ciudadanía. Se puede suponer que es precisamente esa ambivalencia, ese ser simultáneamente nativo y forastero, lo que produce una perspectiva desilusionada y escéptica sobre la sociedad" (Berger, 1997: 90).

Y desde tal perspectiva, prosigue Berger, se perciben mejor las contradicciones e incoherencias del orden social en las que tan a menudo se

fundamenta el humor (en particular, en la definición del mismo Berger). Observa, además, que la lucha por la supervivencia ha dado lugar a una modalidad característica de humor negro judío, que contempla cómicamente la fatalidad que probablemente ha de acaecer al sujeto individual en el corto plazo de su existencia (que no, se entiende, en el largo de la historia del pueblo elegido).

Argumenta Maffesoli:

> "... el afrontamiento del destino no es para nada una resignación, sino una confontación de efectos sociales innegables. Sin territorio, dispersado, sin verdadera coherencia étnica, el pueblo judío, aceptando los golpes de la suerte, porque superó los golpes de la suerte, es, a largo plazo, el verdadero vencedor" (Maffesoli, 2001: 21).

Las desventuras y padecimientos fortalecen al grupo, que pasa a definirse como aquel que ha sobrevivido todos esos contratiempos, genocidios incluso. El humor sobre la propia circunstancia proporciona un comentario irónico de esta aun en sus aspectos más trágicos. Berger (1997: 89) considera que el humor judío se distingue, más que por temas o formas expresivas, por un cierto *tono*, cortante e intelectual, urbano, con cierta propensión al surrealismo (componente éste que Berger se aventura a considerar de origen religioso). Se trataría, por tanto, de una suerte de *estilo*, de enfoque característico, derivado de unas circunstancias socioculturales, con el que éstas pueden ser reinterpretadas. Y, de esta forma, sometidas a control en la medida de lo posible.

En especial, el humor negro funciona como herramienta para controlar y dominar en la escasa medida de lo posible las desgracias que, humanos que somos, habremos de padecer con más frecuencia de la que quisiéramos. Se trata de convertir nuestra propia muerte en *punchline* de un relato cómico, pues "integrar homeopáticamente la muerte es el mejor medio de protegerse o, al menos, de sacar provecho" (Maffesoli, 2001: 24). El humor negro puede hacerse particularmente dominante en situaciones de desgracia en las que la vida y la integridad física corren un peligro cierto, pero también, por paradójico que resulte, en aquellas en las que reina el bienestar y el juego lúdico con la catástrofe lo acentúa.

Ha de distinguirse también entre bienestar *objetivo* y bienestar *subjetivo* (si bien cabría preguntar en qué medida puede considerarse bienestar aquel que no es percibido subjetivamente como tal). Es evidente que pueden darse (y se dan) circunstancias de bienestar material objetivamente superior al de otras pero que sin embargo son vividas con mayor insatisfacción (sobre este fenómeno y su relación con revueltas e insurrecciones ya reflexionó Tocqueville). En la postmodernidad de Maffesoli, desdicha y placer se dan la mano; el futuro nos depara la tragedia, pero el presente nos ofrece placer y diversión:

> "La vida como juego es una especie de aceptación de un mundo tal cual es. Es decir, también de un mundo marcado por el sello de lo efímero.

> Lo propio del destino, no lo olvidemos, consiste en integrar, y en vivir, la idea de la muerte cercana, de la falta de conclusión y de la precariedad de cada uno y de cada cosa" (Maffesoli, 2001: 80).

Lo lúdico, el juego, con sus pequeñas pérdidas y ganancias, opera como ensayo general del gran fracaso postrero: la muerte, nuestro final. Entre tanto, subsistimos reinventándonos mientras presenciamos la muerte y resurrección de todo lo que nos rodea. La fatalidad no provoca pesimismo, sino que da lugar a la alegría, al júbilo: "... es la coacción lo que engendra la alegría. O, al menos, lo que le da una innegable intensidad" (Maffesoli, 2001: 89). Las coacciones cotidianas que nos limitan y oprimen no sofocan la vida; de hecho, la exacerban, acentúan su intensidad. En esto Maffesoli se opone a los planteamientos de Baudrillard y Lipovetsky, quienes apuntaban el declive de la intensidad de lo lúdico, de la risa misma, por su sobreabundancia.

En el goce en general, y en el postmoderno en particular, hay:

> "una especie de "genio", en su sentido más estricto: lo que caracteriza una *gente*, un pueblo, una cultura. Característica que asegura, aunque fuese *mezza voce*, la solidez del lazo social, y que confirma una socialidad que nunca se agota en lo razonable y lo útil, pero que necesita siempre el elemento excesivo para sobrevivir: vivir de más, vivir en exceso. He aquí la lección de lo trágico: dar su lugar a la alegría demoníaca de vivir" (Maffesoli, 2001: 90).

Recuérdese que Berger (1997) señala como uno de los rasgos distintivos del humor la puesta en cuestión de convenciones e instituciones sociales: por tal motivo entiende que aquellos que se sienten ajenos a la sociedad de la que son miembros circunstanciales (como pudiera ser el caso de los judíos en épocas pretéritas) tienen más probabilidad de desarrollar una "perspectiva humorística". Algo parecido exponía Mihura (1998) en su célebre definición del humor, citada en el capítulo 5 de este trabajo: consiste en distanciarse de las cosas y mirarlas con extrañeza, observando que podrían ser de otra forma. Pero, añadía, sin pretender por ello cambiarlas, puesto que eso es "pecado y pedantería". Admitir, en suma, el carácter convencional y contigente del orden social, adquiriendo al tiempo un compromiso con su conservación aunque sólo sea por pura omisión de acciones destructivas. Estar a la vez fuera y dentro. Maffesoli afirma que el júbilo de la vida supone, aun a media voz, un refuerzo para el vínculo social. La alegría y el humor, incluso cuando funcionan a costa de las instituciones sociales, terminan por reforzarlas, pues "un rebelde es, a largo plazo, un elemento clave para el equilibrio" (Maffesoli, 2001: 92). La ironía es a menudo una forma de resistencia contra todos los poderes, pero por eso mismo puede acabar resistiéndose igualmente al poder del cambio, de los ideales de transformación: el escepticismo total se desarrolla en tal caso como una fuerza conservadora, de mantenimiento de lo existente. Pues, si todo es igualmente convencional y arbitrario, ¿qué sentido tiene cambiar un orden social por otro?

El humor postmoderno, vitalista e irreverente, melancólico y conservador, juega a favor de la inercia sistémica. Al emanar del goce del

presente legitima, por medio de una crítica irónica de todo lo existente y todo lo posible, el orden de cosas. Éste cuenta con una ventaja con respecto a otras alternativas: es, existe, está aquí y ahora, no en un futuro utópico e incontrolable (pues no podemos controlar nuestro destino trágico, no cabe modificarlo, sólo vivirlo a medida que se despliega en el tiempo). El instante eterno es lo más parecido a una utopía ajena a los estragos del tiempo que cabe formular desde una perspectiva escéptica postmoderna:

> "El sentimiento trágico, causa y efecto de ese suspenso del tiempo, no es, en resumidas cuentas, sino la expresión vitalista de quien atraviesa este "mundo-aquí" en la nostalgia, pero también en el júbilo. Conjunción de la alegría del mundo y del mundo de la alegría" (Maffesoli, 2001: 110).

Otra paradoja: la perfecta inmersión en el mundo, su goce genuino, pasa por cumplir el requisito de extrañamiento humorístico, de enajenación irónica, del escepticismo integral. Salir fuera para regresar dentro con renovado entusiasmo.

8. 4. 2. La intelectualidad ante la alegría trágica

Como buen discípulo de Nietzsche, Maffesoli duda de la capacidad de los pensadores académicos para comprender y siquiera percibir los rasgos de una sociedad instalada en el presente vitalista. A su juicio, la ciencia social al uso se limita a barajar categorías ya establecidas, elaborando marcos teóricos por medio del collage de ideas anticuadas y proponiendo, a la postre, perspectivas de la realidad que se juzgan por su adecuación a los cánones antes que a lo que efectivamente ocurre:

> "Los hechos son tercos. Y la *intelligentsia* tiene dificultades para aceptarlo. Prefiere las ideas convencionales, bajo sus formas cultas o periodísticas, remitiendo unas a otras o viceversa. Ideas que, sobre todo, no cuestionan nada, y no revelan que "el rey está desnudo"" (Maffesoli, 2001: 15 – 16).

Los sistemas de pensamiento son autorreferenciales y terminan por no tratar de nada más que de sí mismos, sin ponerse jamás seriamente en cuestión. Nietzsche, el profeta del resurgir de Dionisos, abandonó una prometedora carrera académica, que se anunciaba fulgurante, a resultas de la incomprensión de la Universidad y de su propio maestro y valedor, Ritschl, incapaz de entender y valorar *El nacimiento de la tragedia*. Nietzsche no intentaba tanto continuar la respetable tradición filológica en que su maestro quería inscribirlo como dar cuenta de la vida, de aquellos aspectos del mundo clásico que eran relevantes en su aquí y ahora (o, irónicamente, dada su condición asumida de pensador póstumo, los que serían relevantes en ese futuro próximo en que el presente habría de cobrar primacía sobre cualquier utopía terrenal o metafísica). A propósito de las vacilaciones entre disciplinas académicas del joven Nietzsche, escribe Vattimo:

> "... los estudios sobre el drama musical griego y sobre lo trágico, que confluyen en *El nacimiento de la tragedia*, son, por supuesto, investigaciones sobre "objetos" determinados del estudio filológico, pero apunta, tanto como a estos "objetos", a las vicisitudes de su modo de darse en la tradición cultural europea" (Vattimo, 2001 [1985]: 25).

La obra en cuestión es a un tiempo "reinterpretación de la grecidad, una revolución filosófica y estética, una crítica de la cultura contemporánea y un programa de renovación de la misma" (Op. Cit.: 26). Nietzsche tuvo que producir fuera de la Academia las mismas obras capitales que hoy son objeto, dentro de ella, de disección docta. El mismo Nietzsche anticipaba lo que habría de ocurrir en su tercera intempestiva, la consagrada a Schopenhauer, donde lanzaba algunas andanadas a la filosofía académica. Parafrasea Vattimo:

> "... la filosofía, si se cultiva con seriedad, es necesariamente crítica de las instituciones, y en cualquier caso produce ciudadanos que no se someten en modo alguno a los objetivos del Estado; en consecuncia, la única "filosofía" que se enseña en la universidad es la historia de las opiniones filosóficas del pasado, posiblemente para suscitar en los estudiantes intolerancia y asco, exorcizando así cualquier función educativa que pudiera tener en el sentido de crítica de lo existente" (Op. Cit.: 53 – 54).

La concusión lógica que se deriva de semejantes premisas es que la filosofía como tal sólo se concibe fuera de la Universidad, donde el propio Nietzsche ha pasado a engrosar el repertorio de la historia de las opiniones filosóficas, y ha sido de tal forma "neutralizado". Maffesoli participa de similares planteamientos: "La verdadera vida está en todas partes salvo en las instituciones. No se reconoce más en esos escritores y escritos vanos y en sus múltiples exhortaciones" (Maffesoli, 2001: 16).

Las instituciones se dedican fundamentalmente a asegurar su propia continuidad por medio de la autorreferencia: su presente se subordina, por tanto, al pasado de la tradición y por ello, de la misma forma que al utópico ilustrado que hipoteca el presente a efectos de producir un futuro, se le escapa el ahora, el instante eterno de la tragedia. El discurso académico está preso en la *forma* (y por ello los pensadores postmodernos procuran eludir sus servidumbres recurriendo al aforismo nietzscheano, entre otros géneros de escritura antiacadémica) y también en el *fondo* (pues sólo puede afirmarse lo que ya se afirmó en el pasado; Nietzsche es aceptable una vez que es cadáver y podemos manejarlo a nuestra voluntad, pues un pensador vivo siempre puede poner en evidencia a sus comentaristas: recuérdese el gag de *Annie Hall*, 1979, de Woody Allen, en que el propio Marshall McLuhan irrumpía en el encuadre para desautorizar la interpretación de su obra que defendía un sujeto en la cola de una sala de cine). Si se ha de hablar del presente, debe hacerse fuera de los límites del pensamiento académico, ya sea siguiendo el camino de marginalidad de Nietzsche, modelo patente y confeso para una elevada proporción de los teóricos postmodernos, o bien, como ha sido el caso de la mayor parte de ellos, ejerciendo de rebeldes exitosos (parafraseo a Maffesoli) que contribuyen al equilibrio de la institución.

8. 4. 3. La tragicomedia de la muerte cotidiana: el humor negro de la postmodernidad

En su informe sobre el retorno de los trágico en las sociedades postmodernas, Maffesoli esboza el humor propio de tales circunstancias con los siguientes rasgos:

1) Participa, lógica e inevitablemente, del **hedonismo** que lo impregna todo. Podemos sostener que, para el caso, es uno de los componentes fundamentales de dicho hedonismo: la alegría se expresa en la risa, y obtenemos placer de cosas y personas, entre otros medios, contemplándolas con una perspectiva humorística, haciendo de ellas objeto de hilaridad. Incluso la risa irreverente ante lo que habitualmente se tiene por objeto de devoción (aun cuando tal devoción se derive del uso hedonista del objeto) es una forma de disfrute placentero de dicho objeto.

2) Está firmemente **enraizado en el presente**, en lo que existe. No se trata de una burla satírica que se apoye en el referente moral del deber ser, o de un futuro estado de cosas ideal, sino que parte expresamente e lo que hay y, llegado el caso, se apoya en ello para lanzar su mofa contra la utopía.

3) Es, por tanto, un humor **escéptico**, basado en la ausencia de fe, por oposición al humor "idealista" u "optimista" que caracteriza a la sátira ilustrada, basada ésta, como se decía más arriba, en la perfectibilidad de la sociedad y sus miembros.

4) Como tal humor escéptico, es **susceptible de ser enfocado hacia cualquier objeto**. Nada está a salvo del tratamiento humorístico, ni siquiera ese presente que le sirve de fundamento. De hecho, a menudo la mofa del pasado idealizado o del futuro idealista se basa en su equiparación con el presente imperfecto, en el que nace la duda sobre la posibilidad de cualquier estado de perfección.

5) Por ello, es también un humor **conformista** o, si se quiere, conservador. No tiene pretensiones de cambiar lo existente: le basta con producir placer por medio de la observación cómica del orden de cosas. Es significativo cómo a menudo los humoristas profesionales lamentan, con intención irónica, la salida de escena de determinados personajes (particularmente gobernantes) que consideran particularmente fáciles de parodiar: fue el caso, por ejemplo, de la revista *El Jueves* tras la retirada a segundo plano de José María Aznar pues, según decían, "les daba los chistes hechos".

6) Y si bien tiene como fundamento el presente, su horizonte, como el de todo relato, como el de toda vida en la postmodernidad, es **trágico**, lo cual tiene diversas implicaciones: lo inevitable del destino (y por tanto, la futilidad de las acciones humanas que pretenden modificarlo, desde la

utopía colectiva a los pequeños gestos de rebeldía individual), el carácter cíclico de la historia y la presencia constante de la muerte y la destrucción de cuanto pretendemos edificar. El humor postmoderno recuerda el carácter perecedero de toda obra grandilocuente.

7) Es, igualmente, **propenso al juego formal**, dada la importancia que tienen formas y apariencias en un contexto trágico. Abunda por ello la parodia, el humor que se disfraza de su propio objeto, si bien con frecuencia carece de particular intención satírica: retomando el espíritu del carnaval, puede suponer de hecho una alabanza para el objeto. A menudo, no hay propósito de enmendar costumbres, sino simplemente de redundar en el placer que obtenemos del objeto de parodia; así se entiende el éxito de imitaciones como la revisión, por parte de Carlos Latre, del personaje "Torrente" de Santiago Segura, o de Chiquito de la Calzada por Florentino Fernández: parodias de personajes que eran ya intencionalmente humorísticos en sí mismos. La hipotética gracia reside aquí en la apropiación de un código humorístico ajeno; en definitiva, en el juego formal per se.

8) Por último, sigue siendo un humor **funcional** que llena vacíos de sentido y permite extraer placer (y por tanto justificar) actividades y prácticas que son socialmente necesarias pero que no cuentan ya con un gran relato legitimador en que apoyarse. El humor funcionaría entonces como la canción del pájaro del que hablaba Mary Poppins (véase la cita unas cuantas páginas más atrás): pueden ser una existencia y unos afanes sin sentido, pero no están carentes de goce.

El humor postmoderno hace frente al eterno reterno y a la caducidad de las cosas con risas de júbilo. ¿Podemos interpretar, quizá, que es el humor del superhombre? Como afirmaba el Zaratustra nietzscheano "sólo donde hay sepulcros hay resurrecciones" (Nietzsche, 1981 [1892]: 168). El humor postmoderno se basa en la aceptación y asimilación de la muerte, lo cual es requisito necesario para una genuina celebración de la vida en su totalidad. Sin embargo, su goce vitalista, cuando se expresa en forma de humor, exige un distanciamiento previo del objeto para contemplar adecuadamente todos su ángulos y formar una imagen cómica del mismo. Es por ello a la vez reflexivo y ebrio, distante y tribal. La orgía dionisíaca cuenta siempre con un elemento de simulación, de escenificación forzada. No es espontánea, sino deliberada, autoconsciente, como un ensayo controlado de abandono de sí.

Véase, para el caso, la interpretación de uno de los humoristas contemporáneos más respetados, en clave decididamente sensual y hedonista, pero apuntando a la vez al reverso negativo de los placeres, sus consecuencias no deseadas. Es uno de los párrafos finales del relato "Así comió Zaratustra":

"Que los que viven angustiados por los triglicéridos y las grasas coman para complacer a su pastor o a su nutricionista, pero el Superhombre sabe que la carne veteada, los quesos cremosos, los postres suculentos

y, cómo no, muchos fritos es lo que comería Dionisos, si no tuviera siempre resaca y vómitos" (Allen, 2007: 174).

9. ALGUNOS EJEMPLOS ESCOGIDOS DE HUMOR POSTMODERNO

"I was reading in the paper the other day about those birds who are trying to split the atom, the nub being that they haven't the foggiest as to what will happen if they do. It may be all right. On the other hand, it may not be all right. And pretty silly a chap would feel, no doubt, if having split the atom, he suddenly found the house going up in smoke and himself torn limb from limb".
P. G. WODEHOUSE
Right Ho, Jeeves
(escrito en 1934)

"La historia no concierta ninguna cita, sólo da plantones".
JEAN-FRANÇOIS REVEL
Memorias

En este penúltimo capítulo se examinan con cierto detenimiento cuatro ejemplos prácticos de humor postmoderno de diversa procedencia: además de la serie de rasgos comunes que caracterizan su hipotética condición postmoderna, coinciden en el éxito comercial que han obtenido, cada cual en su respectivo ámbito. Se trata de: 1) *La princesa prometida*, una novela de fantasía de William Goldman; 2) *Una serie de catastróficas desdichas*, saga de libros infantiles escrita por Daniel Handler bajo el seudónimo Lemony Snicket; 3) *Dylan Dog*, serie de cómic creada por Tiziano Sclavi, y 4) *Los productores*, el musical de Broadway más exitoso de la historia, obra de Mel Brooks.

Obviamente, este capítulo no se pretende catálogo exhaustivo. Su objetivo consiste en ilustrar con casos escogidos algunos de los principios

teóricos expuestos, señalando en particular esos rasgos comunes que, en mayor o menor medida, pueden rastrearse en buena parte de las obras de consumo popular que se producen actualmente: de una forma u otra, para lograr esa *suspensión de la incredulidad* (del inglés, *suspension of disbelief*) necesaria para toda ficción, deben abordar el escepticismo del público, reconocerlo y, por así decirlo, apaciguar sus exigencias con pequeños sacrificios simbólicos. Por esto, precisamente, traté el modelo del espectáculo ilusionista en el capítulo quinto: recuérdese cómo el mago hacía puntuales concesiones al humor, aludiendo de forma explícita a la peculiar naturaleza de la relación con su público y a la sospecha en que éste se ubica por principio, para salvaguardar el efecto mágico. El narrador postmoderno (en literatura, cine o cómic) ha de subrayar lo evidente (lo ficticio de su relato) so pena de insultar la inteligencia del público: enfatiza que todo, o casi todo lo que va a contar es mentira, y una vez dicho esto, procede con su narración.

Así, encontramos juegos formales, guiños autorreferentes, seudónimos y autores apócrifos, géneros que se satirizan a sí mismos y narradores de poco fiar (lo que en el ámbito anglosajón se conoce como *unreliable narrator*); es decir, precisamente los recursos de proyección virtualmente infinita contra los que escribía Booth (1974) en su *Retórica de la ironía*: aquellos que, si bien pueden permitir una cierta recomposición del mensaje (lo que, una vez descifrado el código irónico, quiere decir realmente el autor), dejan la puerta abierta a una indecisión absoluta, pues se puede continuar indefinidamente el juego especular de mensajes contrarios, contradictorios.

9.1. William Goldman y *La princesa prometida*

Publicado por primera vez en 1973 y reimpreso desde entonces en numerosas ocasiones, hasta una edición especial conmemorativa de su 25 aniversario en 1999, este libro de William Goldman, (y la película de Rob Reiner que lo adaptó en 1987, sobre un guión del mismo autor), es una suerte de cuento de hadas postmoderno: irónico, escéptico y autorreferencial, contiene bajo su envoltorio de humor cínico un núcleo profundo de sentimentalismo que ha conseguido ganarse a lo largo de los años y en sus sucesivas encarnaciones un público de fieles. Como suele decirse en estos casos, se ha erigido en “obra de culto”.

La novela pretende ser la versión abreviada del libro (por supuesto, inexistente) de un autor apócrifo, S. S. Morgensten. En una larga introducción cargada de humor a costa de sí mismo, Goldman explica su relación ficticia con dicho libro: cuando era niño su padre se lo leyó durante una convalescencia y quedó fascinado. Años después pretende regalárselo a su propio hijo y descubre que el libro es aburrido, moroso en el desarrollo: su padre se había saltado las escenas más lentas para leer sólo las “partes buenas”. Por eso, Goldman se empeña en publicar una versión abreviada de *La princesa prometida*, fiel a su experiencia infantil del cuento, aunque por supuesto tropieza con multitud de obstáculos (también narrados con ingenioso detalle a lo largo de la novela) e inconvenientes por parte de los herederos de los derechos de autor del difunto S. S. Morgensten.

Semejante introducción es, de suyo, un ejemplo consumado de lo que hemos definido como humor postmoderno. Para contarnos lo que es, en esencia, un inocente, romántico y muy apasionado cuento de hadas, Goldman establece un marco de escepticismo sarcástico y comienza pintando un panorama desolador de su propia vida sentimental: casado con una importante psiquiatra infantil, y con un hijo patológicamente obeso, mantiene tensas discusiones con su esposa mientras fantasea con aventuras extramatrimoniales. Todo ello mientras insiste en que el tema del libro es el "amor verdadero".

Goldman continúa apareciendo a lo largo del texto de su heterónimo Morgensten, en interrupciones episódicas en letra cursiva en las que nos hace saber qué tipo de pasajes ha suprimido. Así, en la primera interrupción: "Soy yo. Todas las notas sobre la versión abreviada irán en este tipo de letra cursiva tan elegante para que no os confundáis" (Goldman, 1999 [1973]: 41). O en el tercer capítulo:

> "Yo otra vez. De todos los cortes en esta versión, el que considero más justificado es este. Del mismo modo que los capítulos sobre pesca de ballenas en *Moby Dick* son prescindibles para todo el mundo salvo los lectores con tendencias masoquistas, las escenas sobre maletas que Morgensten detalla aquí es mejor dejarlas tranquilas. Eso es lo que ocurre durante las siguientes cincuenta y séis páginas y media de *La princesa prometida*: gente haciendo maletas (incluyo "deshacer maletas" en la misma categoría)" (Op. Cit.: 73).

La estrategia narrativa de Goldman a lo largo de todo el libro es típicamente postmoderna: el autor ataca su propia materia prima, procura ir siempre por delante del lector señalando los posibles errores, de forma que, después del ensayo de autocrítica, permanezca relativamente intacto el núcleo emocional del relato, que vendría a ser algo así como el mensaje que desea transmitir. *La princesa prometida* es un cuento de hadas para una sociedad que no cree en los cuentos de hadas, ni siquiera en la fe científica que vino a descalificar los cuentos de hadas. Del mismo modo que Chesterton propone en su clásico *Ortodoxia* un regreso al universo moral de los cuentos de hadas, Goldman ataca la sátira racionalista moderna para rescatar de entre sus escombros aquello que a su juicio merece ser salvado.

Buena parte de los pasajes que Goldman dice haber podado del original de Morgensten son largos episodios de intención satírica y de crítica social. De acuerdo con la realidad paralela que el autor crea para la novela apócrifa, es precisamente ese componente satírico el que ha hecho del libro un clásico estudiado por expertos académicos. Pero todo ello interfiere en el buen desarrollo del relato que está contando (recordemos que, según nos dice, cuando su padre le leyó el libro en la infancia se saltó precisamente todas las partes aburridas). Valga como ejemplo la ficticia supresión de todo el capítulo cuarto (titulado *Los preparativos*), consagrado por entero a la descripción costumbrista de la monarquía del país ficticio de la novela dentro de la novela, del cual se nos dice que es parodia intencionada del país ficticio en el que vivía Morgensten:

> “Todo esto en vena satírica, por supuesto, dado que Morgensten odiaba a la realeza aún más que a los médicos. Pero desde un punto de vista narrativo, en 105 páginas *no ocurre nada*. Excepto esto: “Entre unas cosas y otras, pasaron tres años”” (Op. Cit.: 83).

Justamente ese, nos dice Goldman, fue el resumen del cuarto capítulo del libro que le hizo su padre en aquella lectura de infancia: “entre unas cosas y otras, pasaron tres años”.

No limita el autor su ironía a la sátira racionalista moderna: la emplea también con los cuentos de hadas (pues, en su conjunto, el libro se entiende como una deconstrucción humorística de los cuentos de hadas, algo que se ha vuelto a intentar recientemente en el cine norteamericano con las películas de animación de la serie *Shrek*). Pero, al contrario de lo que ocurre con esa sátira aburrida de la que prescinde sin mayor consideración (o más bien, enfatizando y subrayando en esos apartes en cursiva el entusiasmo con que elimina dichos pasajes), el cuento de hadas, el relato y sus mecanismos, son objeto de una ironía que refuerza su efecto en lugar de corroerlo. Así, en una escena de peligro en la cual la heroína, Buttercup, corre el riesgo de ser devorada por tiburones, Goldman abre otra nota en la que reconstruye la narración del cuento por boca de su padre:

> “ – No se la comen los tiburones – dijo mi padre.
> Le miré.
> - ¿Qué?
> - Parecía que te lo estabas tomando demasiado en serio, así que pensé que lo mejor sería tranquilizarte un poco.
> - Oh, por amor de Dios – dije -, cualquiera diría que soy un bebé o algo así. ¿Qué ideas son esas? – realmente sonaba molesto, pero os diré la verdad: me lo estaba tomando demasiado en serio y me alegró que me lo dijera. Quiero decir que, cuando eres un chaval, no piensas: vale, como el libro se titula *La princesa prometida* y dado que apenas lo hemos empezado, obviamente el autor no va a dejar que un tiburón se meriende a su protagonista. Cuando eres joven los cuentos te enganchan, así que, para cualquier joven que me esté leyendo repito las palabras de mi padre que tan efectivamente me calmaron: “No se la comen los tiburones”” (Op. Cit.: 96).

Goldman señala con descaro las trampas habituales y los lugares comunes del relato de aventuras, neutraliza aparentemente los mecanismos habituales de la narración, pero lo hace de modo tal que potencia dos efectos paralelos:

> 1) Por un lado, acentúa el **impacto emocional** de los recursos que efectivamente pone en práctica y de cuyo funcionamiento no nos pone en guardia. Nos tranquiliza adelantando que Buttercup no muere en las fauces de los tiburones... pero poco después nos hace saber que le esperan tormentos peores. Por tanto, semejante “honestidad” narrativa no es sino una suerte de metarrecurso que optimiza el efecto de otros

recursos. Una estrategia de sacrificio de piezas menores para mayor aprovechamiento de las mayores.

2) Y por otro lado, en un sentido que podríamos denominar **ideológico**, Goldman señala de forma hasta cierto punto subterránea cuál es la lectura moral que debe darse al relato. El autor da por supuesta nuestra implicación en lo que está contando, o la implicación de un hipotético lector infantil, y en esa respuesta emocional que presume va implícita una valoración, insistimos, "ideológica" de aquello que es importante. Como ya ha dejado más que patente en la exposición de sus criterios a la hora de producir una versión abreviada de la novela, le interesa el relato propiamente dicho, la narración en sí, desnuda de cualquier tipo de lectura sociopolítica que entorpezca el adecuado fluir de los acontecimientos. Porque tiene una "verdad" (vale decir un mensaje) más trascendente y valioso que la crítica puntillosa de realidades sociales contingentes y, por tanto, pasajeras. Y es el deseo de la mejor transmisión de esa verdad última el que justifica su empeño en conseguir emocionarnos con un género de relato, el cuento de hadas, que supuestamente debería sernos indiferente porque la sátira moderna (que, recordemos, Goldman aborrece) ya se ha ocupado de desmontarlo.

Y, en resumidas cuentas, ¿cuál es esa verdad última, cuál es ese mensaje trascendente que supera en importancia a las invectivas satíricas del autor apócrifo?

Goldman no desaprovecha ninguna ocasión para comparar la mediocre realidad de su vida con la visión que propone el cuento de hadas, o incluso con la vida de su propio autor apócrifo. Así, escribiendo a propósito de la esposa de éste, nos dice que "La Sra. Morgensten hacía raramente otra cosa que apoyar a su marido, a diferencia de otras esposas que podría mencionar (lo siento, Helen)" (Op. Cit.: 171). El autor, ya lo avanzamos más arriba, se presenta en el prólogo, notas y epílogo, aprisionado en una vida familiar al borde de la descomposición, casado con una psiquiatra infantil que no le quiere (un sentimiento que él corresponde), y padre de un hijo con problemas de obesidad y autoestima que tampoco siente por él excesivo afecto. Independientemente de la correspondencia que pueda haber entre esta ficción y la vida real del autor (divorciado, en efecto, pero padre de dos hijas), es evidente que hay un deliberado propósito de contraste.

Otro *gag* significativo, si de dilucidar la intención del autor se trata (y también el efecto conseguido más allá de la pura respuesta humorística), tiene lugar en un aparte en el que Goldman (Op. Cit.: 172) nos hace partícipes de su descontento por el puritanismo de Morgensten, que cuando finalmente reúne a sus protagonistas, Buttercup y Westley, amantes separados durante años por las más temibles adversidades, nos escamotea la escena romántica que en justicia merecen. Goldman escribe él mismo la escena que echa en falta pero los herederos de Morgensten se niegan a permitir que la edición abreviada la incluya. La solución de compromiso a que finalmente llegan entre unos y otros consiste en dar a los lectores la dirección de la editorial, a la que pueden remitir

sus cartas solicitando que se les envíe por correo la escena en cuestión. De nuevo, el efecto es doble: se potencian determinados recursos narrativos al despojar del todo los más evidentes, y se sigue insistiendo, de forma relativamente sutil, en el fondo ideológico de la novela. Lo importante es esa escena de amor que Morgensten se ahorra, lo importante es ese amor verdadero que figura en el subtítulo del libro apócrifo (*Un relato de alta aventura y amor verdadero*) por el que hay que luchar aunque la realidad, en forma de herederos del autor, se obstine en frustrar siempre nuestra búsqueda.

Una nota en particular expone de forma muy clara y eficaz el mensaje del libro, un mensaje para los que no creen en mensajes. Llegamos a un punto del cuento en el que los amantes son separados por el malvado príncipe Humperdinck, que quiere casarse con Buttercup y para ello encierra y tortura a su enamorado Westley sin que ella lo sepa. Buttercup cree que Westley ha muerto, y accede a casarse con Humperdinck. Y a continuación, Morgensten cuenta cómo Buttercup se casa con Humperdinck; Goldman, niño, interrumpe la lectura de su padre, pues no puede creer que ocurra algo así. El padre se encoge de hombros, cierra el libro y da las buenas noches a su hijo. Al día siguiente, cuando continúa el cuento, la boda de Buttercup con Humperdinck resulta ser una pesadilla de la protagonista. Pero antes de continuar con la novela dentro de la novela, Goldman escribe con significativo detalle sobre las emociones que experimentó durante aquella noche, cuando creyó que Buttercup realmente se había casado con el malvado, y despeja hábilmente la moraleja de su particular cuento de hadas. Me permito citar extensamente el pasaje correspondiente, pues sintetiza tanto el fondo ideológico como la estrategia discursiva de la narración:

> "De repente había aparecido una desazón arañando inexorable en mi interior hasta que se hizo un lugar lo bastante grande como para aposentarse y se acurrucó y se quedó allí y todavía está dentro de mí cuando escribo esto.
> La siguiente noche, cuando mi padre reanudó la lectura y la boda resultó ser un sueño de Buttercup, grité:
> - ¡Lo sabía, lo he sabido todo el tiempo!
> Y mi padre dijo:
> - Así que ahora estás contento y todo está bien, ¿podemos seguir, por favor?
> Y dije:
> - Vamos.
> Y así lo hizo.
> Pero no estaba contento. Oh, mis orejas estaban contentas, creo, mi sentido de la narración estaba contento, mi corazón también, pero en mi, supongo que tendremos que llamarlo "alma", estaba aquella maldita desazón, sacudiendo su oscura cabeza.
> Todo esto quedó sin explicación para mí hasta la adolescencia (...). Recuerdo una vez que estábamos tomando te helado en el porche de los Neisser, charlando. Justo fuera del porche tenían una pista de badminton y Ed acababa de meterme una paliza, y al salir de la pista para subir al porche me dijo:
> - No te preocupes, ya se arreglará, me ganarás la próxima vez.

Asentí con la cabeza y entonces Ed dijo:
- Y si no, ya me ganarás a alguna otra cosa.
Fui al porche y sorbí té helado y Edith, que estaba leyendo un libro, no lo dejó para decir:
- Eso no es necesariamente cierto, ¿sabes?
Pregunté:
- ¿Qué quieres decir?
Y entonces fue cuando ella bajó el libro. Y me miró. Y lo dijo:
- *La vida no es justa*, Bill. Les decimos a nuestros hijos que lo es, pero es un grave error. No sólo es mentira, es una mentira cruel. La vida no es justa, y nunca lo ha sido, y nunca lo será.
¿Os creeríais que para mí aquel momento fue como una de esas viñetas de tebeo en las que una bombilla se enciende sobre la cabeza de Mandrake el mago?
- *¡No lo es!* – dije, a tal volumen que realmente la asusté -. Tienes razón. No es justa.
Estaba tan feliz que, si hubiese sabido bailar, me habría puesto a hacerlo.
- ¿No es fantástico? ¿No es fabuloso? – dije, y creo que a aquellas alturas Edith debió de haber pensado que estaba volviéndome chiflado.
Pero significó tanto para mí oírlo en voz alta ; esa era la desazón que había estado soportando desde la noche que mi padre dejó de leer, y me di cuenta justo entonces. Esa era la reconciliación que estaba intentando llevar a cabo sin conseguirlo.
Y eso es de lo que pienso que trata este libro. Todos esos sabihondos universitarios pueden largar todo lo que quieran sobre la deliciosa sátira; están locos. Este libro dice “la vida no es justa” y os digo, de una vez por todas, que mejor que os lo creáis. Tengo un hijo gordo y mimado (...). Y siempre será gordo, y aunque se ponga flaco seguirá siendo gordo y seguirá siendo mimado y la vida nunca conseguirá hacerle feliz (...). Tengo una esposa fría; es brillante, estimulante, fantástica. No hay amor, eso tampoco es problema, siempre que no sigamos esperando que todo se va a equilibrar antes de que muramos.
Mirad (los adultos se pueden saltar este párrafo). No voy a deciros que este libro tiene un final trágico, ya dije en la primerísima línea que era mi favorito en el mundo. Pero hay montones de cosas malas en camino, de la tortura ya os he hablado, pero vienen cosas peores. Hay muerte en camino, y más vale que entendáis esto: *mueren algunas de las personas que no deberían morir*. Estad preparados para eso (...). Nadie me avisó y fue culpa mía (...), así que no dejaré que os ocurra a vosotros. Mueren personajes que no deberían morir y la razón es esta: la vida no es justa. Olvidad toda la basura que os dicen vuestros padres. Recordad a Morgensten. Seréis mucho más felices” (Op. Cit.: 207-210).

Ese es, pues, el mensaje del cuento de hadas postmoderno. La felicidad absoluta no es posible, la vida no es justa, la tragedia espera siempre a la vuelta de la esquina. Pese a ello, hay que seguir buscando la felicidad, y esa búsqueda pasa inevitablemente por admitir el mal, la imperfección, la obstinada indiferencia de la realidad para con nuestros deseos. Derrochando ironía en cada página, Goldman se inmuniza contra el escepticismo del lector: es difícil

que nadie pueda inventar más chistes a costa de su relato que él mismo. Es consciente, y no deja de repetírnoslo, de que nos está contando una historia vieja, estereotipada, ingenua y, por su misma adscripción genérica, irreal y definitivamente imposible. Pero eso no le impide contárnosla. Si no podemos controlar el caos, siempre nos queda, como forma de control subsidiaria, manifestar que no podemos controlarlo, señalar que se trata de una incapacidad consciente. Y así, acotándolo, lo dominamos cuando menos hasta cierto punto.

Goldman cierra la novela con un final ambiguo: los amantes vuelven a reunirse y escapan de sus antagonistas, pero Morgensten deja abierta la posibilidad de que éstos acaben atrapándoles. ¿Qué ocurrirá? Goldman deja la decisión en manos del lector; cada cual debe optar por la conclusión que más satisfactoria le resulte:

> "No quiero amargaros el final, entendedme. Quiero decir, realmente pienso que el amor es lo mejor del mundo, excepto quizá el jarabe para la tos. Pero también debo decir, por enésima vez, que la vida no es justa. Es sólo que es más justa que la muerte, eso es todo" (Op. Cit.: 237).

¿Ha de leerse, pues, semejante conclusión como un alegato a favor del conformismo? La vida no es perfecta, pero podría ser peor (es decir, siempre hay algo peor: la muerte), y por tanto es preferible a otras opciones, una suerte de mal menor. "Olvidad toda la basura que os dicen vuestros padres. Recordad a Morgensten. Seréis mucho más felices", escribía Goldman. Un optimismo sólido exige un previo conocimiento de la miseria universal e inevitable. Una felicidad duradera no puede fundarse en expectativas irreales susceptibles de ser frustradas con brutal contundencia por los hechos inapelables. Ahí está la moraleja de este cuento de hadas para escépticos. Lo cual podría querer decir, en un entorno cultural postmoderno, todo lector potencial del libro.

9. 2. Lemony Sicket (Daniel Handler) y *Una serie de catastróficas desdichas*

Si *La princesa prometida* es un cuento infantil escrito fundamentalmente para adultos, aquí tenemos una serie de trece volúmenes (el número no es casual) de fondo relativamente adulto dirigidos al público juvenil. Aunque en España han sido publicados sin especial repercusión, en el mercado anglosajón conocen un importante éxito de ventas (tanto es así que en su nicho específico sólo les supera en ventas el inevitable *Harry Potter*). En 2004 se estrenó una adaptación cinematográfica de los tres primeros volúmenes de la serie; si bien arrojó resultados modestos en taquilla, se planteó como una superproducción con el despliegue correspondiente de mercadotecnia.

El autor es Daniel Handler, responsable de dos novelas adultas de humor negro, *The basic eight* y *Watch your mouth*, que comparten en forma y fondo preocupaciones similares por la función del narrador en el relato y un enfoque autoirónico muy característico. Ambos elementos reaparecen y son

explorados de forma incluso más concienzuda en los libros que nos ocupan, firmados con el seudónimo Lemony Snicket.

El primer volumen, *The Bad Begining*, plantea los ingredientes básicos que van a manejarse a lo largo de la serie. Handler presenta a los protagonistas de su historia, tres huérfanos cuyos padres han fallecido en un misterioso incendio. Los niños pasan al cuidado de un pariente lejano, el conde Olaf, un actor teatral egomaníaco cuyo propósito es eliminar a los pequeños y hacerse con la fortuna que estos han heredado y de la que no pueden disponer hasta alcanzar la mayoría de edad. El autor desarrolla esta premisa folletinesca llamando deliberadamente la atención sobre la **forma** de la saga. Establece una serie de constantes que se repiten en cada libro:

- Aliteración en los títulos: *The Bad Begining*, *The Reptile Room*, *The Wide Window*, *The Miserable Mill*, *The Austere Academy*, *The Ersatz Elevator*, *The Vile Village*, *The Hostile Hospital*, *The Carnivorous Carnival*, *The Slippery Slope*, *The Grim Grotto* y *The Penultimate Peril*. Rompe la norma el último volumen: *The End*.

- Carta de advertencia del autor al lector en la contraportada, siguiendo siempre el mismo modelo: “Querido lector: siento tener que decirte que el libro que tienes entre manos es extremadamente desagradable. Cuenta la desdichada historia de tres niños con muy mala suerte”. Tras enumerar algunos de los elementos de la trama del volumen en cuestión (enfatizando, para efecto cómico, los más rocambolescos: anguilas caníbales, cocido frío, ropa picajosa), concluye: “Escribir este relato amargo es mi triste obligación, pero nada te impide dejar el libro inmediatamente y leer algo más alegre, si lo prefieres. Con el debido respeto, Lemony Snicket”.

- Ex libris en la primera página, ilustrado por las efigies de los protagonistas y, bajo el espacio reservado al nombre del propietario del libro, la del conde Olaf, ataviado de acuerdo con la trama de cada volumen (pues una vez pierde la custodia de los niños en el primer episodio, se vale de disfraces variopintos para acecharlos).

- Dedicatoria del autor a su difunta enamorada, Beatrice (así, en el primer volumen, continuando con el juego de aliteraciones: “To Beatrice – darling, dearest, dead”). A lo largo de la serie se sugiere que este personaje (y el propio autor) jugaron un papel en la oposición a la trama conspiratoria que condujo a la muerte de los padres de los protagonistas.

- Diseño ostensiblemente anticuado, de acuerdo con una estética añeja acorde con el tono folletinesco de la historia.

- Referencias abundantes al lenguaje. El narrador explica, a menudo con humor negro, el significado de palabras y frases hechas, poniendo en cuestión su uso por parte de los adultos para justificar el comportamiento abusivo hacia los niños. Así, por ejemplo, cuando el conde Olaf intenta

congraciarse con los huérfanos reconociendo que quizá se ha comportado de forma "un tanto esquiva", el autor señala:

"The word "standoffish" is a wonderful one, but it does not describe Count Olaf's behaviour toward the children. It means "reluctant to aswsociate with others", and it might describe somebody who, during a party, would stand in a corner and not talk to anyone. It would *not* describe somebody who provides one bed for three people to sleep in, forces them to do horrible chores, and strikes them across the face" (Snicket, 1999a: 74).

Por otra parte la menor de los hermanos, Sunny Baudelaire, tiene un lenguaje peculiar, compuesto por interjecciones que son traducidas por frases largas y elaboradas (a menudo, las interjecciones originales equivalen a alguna palabra inglesa en argot). Un ejemplo de intervención de Sunny en una conversación, con las subsiguientes aclaraciones por parte del narrador:

""Aregg?" Sunny asked incredously. "Incredously" is a word which here means "not being able to believe it", and "Aregg" is a word which here means "What? I can't believe it"" (Snicket, 2000c: 23).

- Carta del autor al editor, en la última página, en la que informa sobre el contenido del siguiente volumen y proporciona enrevesadas instrucciones para obtener el manuscrito (pues, aparentemente, el autor ha de mantenerse en la clandestinidad, oculto a los ojos del mundo mientras investiga para esclarecer los hechos de la historia de los huérfanos). Concluye siempre así: "Recuerde, usted es mi última esperanza para que la historia de los huérfanos Baudelaire pueda ser conocida finalmente por el púbico general".

El argumento de cada volumen se ajusta también a un modelo recurrente: los hermanos pasan a la custodia de un nuevo tutor, bienintencionado y estúpido o directamente malvado, y el conde Olaf, adoptando una nueva personalidad (y camuflando muy levemente sus rasgos distintivos: nariz aquilina, un frondoso entrecejo y un peculiar tatuaje en el tobillo), consigue acercarse a los niños. Tras múltiples tribulaciones y desventuras, estos consiguen desenmascarar al conde, que escapa por muy poco y puede así regresar en la siguiente entrega.

Todos estos elementos señalan continuamente cuanto hay de juego artificioso en la ficción. Las novelas para adultos de Handler ya habían usado de recursos similares; *Watch your mouth* está escrita como ópera en tres actos seguida de una "guía" en doce pasos para recobrar la cordura tras un suceso traumático. El protagonista, narrador del relato en primera persona, se ve involucrado en una sórdida trama de incesto en el seno de una familia acomodada (esa es la ópera), y los doce pasos posteriores nos muestran la deriva en que se ve sumida su existencia tras el clímax truculento de la ópera. El narrador es consciente de que hay lagunas en su memoria, y al contarnos su historia está contándosela a sí mismo, intentando hallar la verdad que posee

pero que ha olvidado. La novela anterior de Handler, *The basic eight*, es el diario de una estudiante. Cuando es asaltada sexualmente por un profesor, una de sus amigas interviene y mata al agresor. Finalmente, la protagonista y narradora descubre que la amiga no existe, es fruto de su imaginación: fue ella misma quien cometió el crimen. En ambos casos, el uso irónico de modelos formales reconocibles (el libreto de ópera, la guía de autoayuda, el diario personal) incide sobre el artificio, asumido, consciente y ostensible, como soporte de un fondo, en ocasiones recóndito, de *verdad*. De conocimiento genuino, podríamos decir. Léase, como ejemplo modélico, la contraportada de la última novela para adultos de Handler, *Adverbs* (2006):

> "Hello. I am Daniel Handler, author of this book.
> Did you know that authors often write the summaries of their books that appear here? You might want to think of that the next time you read something like, "A dazzling page-turner, this novel shows an internationally acclaimed storyteller at the height of his astonishing powers"

Tras sintetizar en un párrafo el contenido del libro, concluye calificando su propia obra:

> "A dazzling page-turner, this novel shows an internationally acclaimed storyteller at the height of his astonishing powers".

Difícilmente se podría descubrir el artificio de forma más explícita: parodia forma y fondo y termina con un dardo autoirónico que, tras desvelar la simulación, de hecho implica una cierta medida de honestidad. Tras poner en evidencia el género en sí, incurre él mismo en sus excesos: se presenta como un tramposo de quien nos podemos fiar porque no oculta su condición de tramposo. Es más, bromea a costa de ella.

La saga *Una serie de catastróficas desdichas* ofrece al público infantil y juvenil un discurso similar. Handler escribió, como complemento a la serie, una "autobiografía no autorizada" de su seudónimo, Lemony Snicket (Snicket, 2002): la ironía del oxímoron marca el tono del libro, que afirma su mensaje a fuerza de negarlo y ponerlo en duda. En definitiva, Handler insiste en señalar las convenciones del discurso (de la narración y del mismo lenguaje): sus personajes (niños excepcionalmente dotados e inteligentes, villanos estúpidos), sus episódicos finales felices y tantos otros elementos de la trama son versiones estilizadas de la realidad, ajustadas a una estructura repetitiva y a las exigencias de la narración, pero tienen en efecto un componente de realidad, precisamente por cuanto exhiben su artificio. Como ocurría en *La princesa prometida*, de hecho en mayor medida, el narrador apostilla el significado de su historia: ficción y realidad no tienen por qué coincidir, la estructura narrativa de los relatos arquetípicos (que Handler satiriza constantemente, animando a sus lectores a que cierren un libro tan desagradable como el suyo y opten por otro de enfoque más optimista) no se corresponde con el desarrollo de los hechos en la vida real.

Por eso, el autor se permite violar algunas de las reglas tácitas de la literatura para niños. Algunos personajes, positivos y negativos, fallecen de forma truculenta (si bien no descrita en detalle, en todo caso muy claramente sugerida). Parodiando los rasgos característicos del género y haciendo caso omiso de sus normas más visibles, ironizando sobre la historia que está contando y pidiendo a los lectores que se mantengan apartados de sus libros (abundan las advertencias en ese sentido tanto en el texto propiamente dicho como en cubiertas y las bandas que las rodean), Handler lleva a la práctica precisamente aquello que en teoría debería verse anulado por el humor: termina contando su historia tras haber mostrado al lector que no debe tomarse en serio ninguna historia en general y la suya en particular.

Una serie de catastróficas desdichas no es sólo un ejemplo de humor postmoderno de notable éxito comercial: ilustra, además, cómo se dirige un discurso de tales características al público infantil y, por tanto, da una cierta indicación del alcance de la hipotética "condición postmoderna". Estos podrían ser, de forma resumida, los rasgos más significativos del humor en el trabajo de Handler:

1) **Ironía autorreferencial**. El autor se prodiga en alusiones a sí mismo (es un personaje más de la trama, como demuestra en la "autobiografía no autorizada"; de hecho, en las comparecencias públicas Daniel Handler se distingue como "representante" de Lemony Snicket, que no puede hacer acto de presencia dada la clandestinidad de sus circunstancias) y al propio relato en cuanto a tal.

2) **Parodia formal**. Los libros se recrean en una "falsificación" hiperbólica y visible de diversos referentes genéricos; así, la autobiografía aludida en el punto anterior aporta todo tipo de documentos "reales" (recortes de prensa, fotografías, impresos, facturas, etc) que apoyan la veracidad de la historia. El autor se significa explícitamente en puntos de la narración donde su presencia se supondría implícita: vuelvo al ejemplo del texto de contraportada citado más arriba, en el que "saluda" al lector reconociendo abiertamente la autoría del texto en cuestión y, por tanto, desmontando cualquier pretensión de objetividad para las hipérboles laudatorias que suelen encontrarse en semejante ubicación. Naturalmente, el énfasis en la forma (óperas en tres actos, guías de autoayuda, folletines decimonónicos, diarios y compilaciones documentales) evidencia cuanto hay de artificioso en el relato: reconoce su condición ficticia y señala las expectativas asociadas a ella para posteriormente frustarlas en cierta medida y obtener un mayor impacto emocional (por ejemplo, cuando determinados personajes son violentamente asesinados).

3) **Énfasis en el papel del narrador**. Sea para poner en duda su sinceridad o simplemente su objetividad (véanse los casos de sus novelas para adultos, en los cuales el narrador y protagonista carece de datos fundamentales para contar la historia correctamente), o para remarcar, comentarios y apostillas mediante, cuanto pueda haber de ideológico en su discurso (pues, a fin de cuentas, los hechos que nos

narra ilustran una visión del mundo... ¿se formó ésta a partir de aquellos o se acomodan aquellos a ésta?), y en la inevitable moraleja, aunque sea tan desencantada como las de Handler y Goldman. El narrador es otra fuente de humor, otro personaje a costa del cual se pueden hacer chistes. También es obvio *alter ego* del autor y, por tanto, un recurso que éste emplea para tomarse a broma a sí mismo y a su propia labor. De tal modo nos indica que, en efecto, no comete el error de tomarse demasiado en serio.

4) **Escepticismo**. El humor de la serie se basa muy a menudo en la frustración de expectativas, en el contraste entre la historia de los huérfanos Baudelaire y el contenido habitual de los libros para niños (como señala Handler en más de una ocasión, frecuentemente consagrados a narrar las alegres aventuras de gnomos felices y *ponys* bondadosos). Dirige, de tal forma, un mensaje a los lectores: no los tiene por ingenuos, los considera capaces de digerir los aspectos desagradables de la realidad, aun en la versión estilizada y asumidamente "tramposa" (vale decir, ficticia) que presenta.

5) **Mofa de los (grandes) relatos**. En este caso concreto, el objetivo preferente son las ficciones arquetípicas de desenlace feliz y su desarrollo previsto. No se trata sólo de la sátira genérica de la literatura infantil al uso, sino también del discurso de los adultos con respecto a los niños y, por lo demás, a la vida y sus circunstancias. Por ejemplo, el responsable de administrar la fortuna de los huérfanos hasta que alcancen la mayoría de edad y de adjudicar la custodia a sus sucesivos tutores, el banquero Poe, adquiere un ordenador en el cual introduce los rasgos distintivos del conde Olaf y asegura a los niños que tal operación garantiza que el malvado no podrá volver a acercarse a ellos. Obviamente, el conde se limita a camuflar alguno de tales rasgos distintivos y consigue, una vez más, poner en peligro a los Baudelaire mientras Poe replica, ante las protestas de los huérfanos, que están a salvo gracias al ordenador, pese a la evidencia incontestable de que no es así. Véase, pues, cómo el progreso de la técnica, en *Una serie de catastróficas desdichas*, no conduce de por sí a una mayor felicidad (o seguridad), especialmente cuando sus productos están en manos de personajes que creen ciegamente que es así.

6) **Crítica ideológica del lenguaje**. Handler se burla constantemente el uso de frases hechas y demás herramientas ideológicas con las que los malvados y los incompetentes que rodean a los niños justifican sus actos y se presentan a sí mismos. Las intervenciones del autor aclarando el significado de expresiones diversas ponen de relieve el uso interesadamente incorrecto del lenguaje, ahondando en el escepticismo y la sospecha sistemáticas con respecto a discursos y sistemas de ideas. Como ocurría con Alonso Quijano, el humor proviene del contraste entre palabras y realidad, de lo inadecuado del discurso a las situaciones de las que teóricamente pretende dar cuenta.

9. 3. Tiziano Sclavi y *Dylan Dog*

La serie *Dylan Dog*, creada por el guionista Tiziano Sclavi, viene siendo pubicada en Italia desde 1986 por la editorial Bonelli, una casa especializada en cómic popular con numerosas cabeceras de éxito. Estas, hasta entonces, se ceñían a unos parámetros que podríamos calificar de "clásicos": aventuras que se prolongaban mientras existía un público dispuesto a pagar por ellas, protagonizadas por héroes de una pieza generalmente acompañados por una comparsa cómica, la cual aportaba el elemento bufonesco que, por contraste, resaltaba la heroicidad del protagonista.

Dylan Dog se planteó respetando, en cierta medida, dicho modelo: su protagonista, conocido como el investigador de las pesadillas, se dedica a resolver casos relacionados con lo sobrenatural o lo monstruoso. Se hace acompañar de un ayudante, Groucho, que es en efecto un doble de Groucho Marx. El editor, Sergio Bonelli, revela (en Calvisi, 1996) que inicialmente el guionista Sclavi quiso emplear como comparsa al personaje del actor Marty Feldman en la película *El jovencito Frankenstein* (1974, Mel Brooks), pero fue el propio Bonelli quien rechazó la posibilidad; en todo caso, es significativo que se pensara en un personaje tomado de una parodia directa del cine de terror clásico, que además se distinguía por el cuidado en la recreación de las formas y el estilo de tales manifestaciones del género: apunta, desde el comienzo, una voluntad de reflexión metanarrativa.

Como el resto de personajes de la editorial, *Dylan Dog* vive cada mes una aventura notable, incluyendo un romance con alguno de los personajes femeninos que aparecen en el episodio. Tras unos primeros números de escasa repercusión comercial, que hicieron que se barajara cerrar la colección, comenzó a crearse un pequeño culto que terminó dando lugar, en los 90, a un fenómeno de gran alcance (analizado profusamente, además, en numerosos textos académicos; valgan como muestra Bertusi, 1997 y 2000, Neri, 2004, y Ostini, 1998). No obstante, a medida que el éxito sin precedentes de la serie se sigue prolongando en el tiempo plantea desafíos a la consistencia interna del relato seriado: ¿puede sostenerse, por ejemplo, que durante sus veinte años de vida *Dylan Dog* haya mantenido prácticamente la misma apariencia? ¿Puede sostenerse semejante cantidad de peripecias, incluyendo las amorosas, para una sola vida?

Los guiones de Sclavi se caracterizaron, ya desde los primeros números, por una ironía autorreferencial que jugaba con las constantes de los géneros a los que se adscribía la serie. La forma de abordar el problema de la consistencia interna, en tanto sigue creciendo la implausible cantidad de aventuras, es representativa de la estrategia del autor para formular sus ficciones anticipando los reparos del lector escéptico. Puesto que, como decía, se ajusta aun con cierta flexibilidad a un modelo popular arquetípico (el *fumetto* marca Bonelli) y reitera una estructura básica de argumento que probablemente juega un papel importante en su éxito comercial, y ambos +condicionantes son visibles, el autor ha de reconocerlos explícitamente.

Así, no debería ser sorprendente que se explique la sobreabundancia de sucesos en la vida del personaje poniendo en duda la veracidad de todo, aun

en los términos de la misma ficción. Los hechos que acontecen a *Dylan Dog* son señalados, en diversos episodios, como:

- Acaecidos en universos paralelos. En episodios como *Morgana* o *Storia di Nessuno* se introduce dicha noción, muy cara al guionista. De hecho, había dedicado una novela al tema, *Tre* (Sclavi, 1994, 1997b), cuyo protagonista, capaz de viajar a voluntad en el tiempo y entre las infinitas versiones de la realidad, intentaba en vano escapar del laberinto de los hechos, dar con una salida al dolor existencial: en un pasaje, tras machacar accidentalmente a un ratón con la rueda de su coche, intentaba localizar un universo paralelo en el que dicho incidente no hubiese ocurrido, pero en su búsqueda pasaba primero por todos los universos en los que sí ocurría, y por tanto multiplicaba indefinidamente el acontecimiento del que había querido evadirse. Tal ironía es característica del autor, y como apunta Bertusi (1997), expresa el desencanto postmoderno con la realidad, la indecisión eterna entre sus versiones alternativas: no podemos optar definitivamente por ninguna, pero nos vemos obligados a sobrevivir pragmáticamente en sus términos. Sea como fuere, la proliferación de aventuras de *Dylan Dog* se entiende dentro de dicho marco.

- Sueños. Es una de las metáforas más comunes de la literatura: la vida es sueño, la realidad es sueño, los relatos son sueños y la existencia una forma de relato o de representación dramática. Si bien es un recurso habitual en el género de terror (la pesadilla que permite al narrador escenificar sucesos impactantes sin que estos tengan un impacto determinante en la trama; sin ir más lejos, la muerte del protagonista), en *Dylan Dog* aparece como un elemento más que pone en duda la realidad, tanto evidenciando cuanto hay de ficticio en el relato como expresando sospecha hacia el mundo que hay fuera de él. ¿Cuánto hay de “cierto” en las aventuras del protagonista? No son escasos los episodios que terminan sin que se aclare dónde termina el sueño y comienza la realidad. El relato corto *L’incubo dell’indagatore* explota precisamente tal ambigüedad: las pesadillas de *Dylan Dog* lo conducen a una realidad gris y banal de oficinista, en tanto su vigilia está llena de monstruos y horrores, como se supone que ha de ser una pesadilla al uso.

- Delirios de valor simbólico vagamente freudiano. Anticipando quizá la longevidad del personaje, Tiziano Sclavi escribió en el número 100 de la colección, titulado *La storia di Dylan Dog*, un final para sus aventuras. La conclusión se producía cuando el investigador de las pesadillas conseguía descifrar, introspectivamente, el mensaje en clave sobre su propio ser, sobre su personalidad y sobre su pasado traumático que representaban los fantasmas y monstruos que llevaba toda una vida investigando. En novelas como *Non è suceso niente* (Sclavi, 1998) el autor dejó constancia del papel que jugaba en su cotidianeidad el psicoanálisis: el inagotable caudal de peripecias de *Dylan Dog* está pues, por mucho que puedan seguir proliferando estas en un futuro, lógicamente cerrado con antelación; no son sino exploraciones catárticas que ocurren fuera del tiempo. No son hechos sin más, sino que tienen un valor metafórico: son relatos tanto para el lector como para el propio personaje, que se los cuenta a sí mismo para aproximarse, elípticamente, a la realidad

profunda que los motiva. Por supuesto, ¿cómo saber con certeza cuándo se ha alcanzado dicha realidad?

- La ironía y el humor con respecto al propio modelo: tanto el protagonista como su comparsa y algunos personajes secundarios, habituales o no, de la serie son conscientes del modelo al que se ciñe (de forma, como se ha dicho, flexible e indisciplinada), de las constantes regulares que ha de cumplir (un romance nuevo por cada aventura, etc) y de los mismos límites formales dentro de los cuales "viven". Ironizan con respecto al género de terror o a las reglas no escritas del cómic popular italiano (en particular, del *fumetto* de la escuela Bonelli) que la serie contempla. Por ejemplo, *Dylan Dog* cuenta con su propia exclamación característica, "Giuda ballerino!", que en diversos episodios es objeto de burla por parte de otros personajes. Señalan, claro, que es una exclamación más propia de un personaje de cómic que de un sujeto de carne y hueso.

En el episodio *Caccia alle streghe*, réplica beligerante a la persecución de la serie en su momento álgido de popularidad por parte de asociaciones de padres y grupos religiosos (a causa de sus contenidos violentos), se parodia la misma colección en un relato formalmente muy audaz: la historia trata de un autor de cómic, responsable de la popular serie *Daryl Zed*, que está siendo perseguido por un grupo de fanáticos inquisidores, escandalizados por la "inmoralidad" de su obra. El protagonista de *Daryl Zed*, la serie dentro de la serie, es una versión corregida y aumentada de *Dylan Dog*, de acuerdo con los cánones del cómic heroico de los cuales se quiere distanciar ésta por contraste, y cuenta como ayudante con un doble de Chico Marx. La historia no tiene final: *Dylan Dog* es apresado por los inquisidores y el relato se interrumpe cuando estos se disponen a terminar con su vida. El autor se dirige entonces al lector y afirma que la conclusión depende de éste.

Otro episodio, *Morgana*, hipnótica concatenación de sueños y realidades paralelas, concluye mostrando los márgenes de la "última" viñeta dentro de la viñeta. En las viñetas sucesivas el encuadre se abre y vemos al dibujante trabajando en el cómic. Cuando termina de entintar la página, se pone en pie y se marcha: sale del cuartucho semiderruido en el que se encontraba y camina indiferente por un mundo apocalíptico similar al que mostraba la aventura que el lector acaba de leer.

Con tal exhibición irónica de las "costuras" de la ficción, el autor justifica no sólo la proliferación de historias, sino la existencia misma de las historias, el acto de narrar. En el prólogo a una tesis doctoral sobre su obra, Sclavi afirmaba lo siguiente:

> "I miei fumetti, i miei romanzi, non sono mai partiti dall'idea di raccontare una storia, ma dalla ricerca di un linguaggio. O almeno, da un tentativo di ricerca. Un linguaggio possibilmente sempre diverso. Le storie le abbiamo esaurite da secoli, l'unica cosa che conta è il linguaggio" (Neri, 2004: 7).

El guionista entiende que no queda nada que contar, pero sin embargo la serie que creó sigue apareciendo cada mes en el quiosco (aunque él mismo se haya ausentado de la misma durante lapsos prolongados por bloqueo creativo). Con *Dylan Dog* ha diseñado una *fórmula* que incluye entre sus ingredientes el comentario irónico de toda fórmula. Establece regularidades, o recurre a las que contemplan los géneros dentro de los que se ubica su trabajo, y a continuación se burla de ellas o las viola. Así lo interpreta el autor de la tesis prologada, quien observa que la narrativa de Sclavi:

> "... si muove constantemente in uno spazio in bilico tra gli stilemi tipici di alcuni 'generi' e la totale rotura con questi schemi. Schemi che semmai l'autore sfrutta per approdare ad un discorso proprio, un discorso personale ed autonomo di volta in volta nascosto dietro alla 'maschera' del genere" (Neri, 2004: 12).

El protagonista de la serie, sin ir más lejos, funda su personalidad característica en el contraste con el modelo común de héroe: aquejado de múltiples fobias (miedo a las alturas, a los murciélagos, claustrofobia, etc), propenso al despiste (jamás lleva consigo la pistola: ha de ser siempre su ayudante, Groucho, quien se la lance *in extremis*) y poco aficionado a la violencia. Y aun así, pese al contraste, que implica una mofa del estereotipo (explícita en el caso de *Caccia alla streghe* y el ficticio *Daryl Zed*), *Dylan Dog* se comporta como un héroe: se ve obligado constantemente a vencer sus fobias y, en caso de necesidad, emplea la violencia para derrotar (o, llegado el caso, aniquilar) a sus enemigos. La sátira previa de las constantes más prominentes del modelo permite, a continuación, tomar del mismo cuanto se considera de utilidad. Y una vez que el propio *Dylan Dog* se convierte en estereotipo (lo cual no es difícil después de doscientos cincuenta números y más de veinte años), el comentario autoirónico ayuda a perpetuarlo.

Dylan Dog no se adscribe al género humorístico. Tampoco pretende ser una parodia del género de terror. Sin embargo, el humor cumple una función clave en su narrativa. Sintetizo a continuación los rasgos significativos de dicho humor:

1) **Ironía autorreferencial**. Se ironiza tanto sobre el protagonista, como sobre la propia serie y sus autores (responsables, al cabo, de uno y otra), de forma directa o indirecta. Reseñé más arriba cómo en el episodio *Caccia alle streghe* se parodiaba *Dylan Dog* precisamente cuando se estaba desarrollando un conflicto de notable gravedad para la editorial (la presión de las asociaciones de padres católicos condujo, eventualmente, a una moderación de las escenas sanguinolentas que eran habituales hasta entonces en la cabecera, y a la autocensura por parte de editor y autores). Los personajes, además, aluden irónicamente a sus propias constantes, a las de los que les rodean e incluso a las que observan las tramas en su estructura recurrente.

2) **Énfasis en la forma**. También he puesto ejemplos de ocasiones en las que el cómic se exhibe a sí mismo como tal cómic, desvelando su tramoya y, si se me disculpa la expresión, deconstruyendo sus

estilemas. Esto se extiende también al género o los géneros que toca la serie (fundamentalmente terror, pero también ciencia ficción, suspense, fantasía y políaco en su característica vertiente italiana, el *giallo*). Sclavi afirma que siempre ha privilegiado el lenguaje sobre el contenido sustantivo de las historias (pues todo, sostenía, está ya contado); esto es muy visible en sus novelas, escritas algunas a modo de guión cinematográfico (*Dellamorte Dellamore*: Sclavi, 1991), otras incorporando catálogos comerciales (*La circolazione del sangue*: Sclavi, 1997), y también está presente, aunque con menor radicalismo, en sus *fumetti*, que incluyen canciones y pasajes poéticos, relatos cortos insertos en el curso de una narración más extensa y fragmentos extraídos de otras obras perfecta y deliberadamente reconocibles. Por poner un ejemplo entre centenares, en *Memorie dall'invisibile* reproduce literalmente el alegato de Charles Chaplin ante el juez en *Monsieur Verdoux* (1947). Es esta última una de las constantes de la serie que más comentarios eruditos han provocado: las "citas" de *Dylan Dog*, canibalismo utilitario de hallazgos ajenos, que conectan humorísticamente la obra con la cultura popular y, una vez más, ostentan el artificio de la narración.

3) **Énfasis en los límites del relato**. Los encuadres se abren para mostrar los márgenes de la viñeta dentro de la viñeta. Las historias que aluden de forma más directa al mundo real y sus problemas quedan en suspenso, pues la hipotética solución excede las posibilidades de un cómic de entretenimiento. El investigador de las pesadillas termina a menudo sus aventuras escribiendo un inventario de las dudas que quedan por despejar. Los acontecimientos se repiten cíclicamente, los desenlaces circulares llevan a una repetición de los hechos: los personajes están atrapados dentro de la historia, como viene ocurriendo desde la primera novela de Sclavi, *Film*, escrita a los diecinueve años y ganadora del prestigioso premio Scanno (incluída en Sclavi, 1994b).

4) **Escepticismo**. Abundan los finales irónicos: las mejores intenciones no logran producir, pese a todo, resultados satisfactorios. El investigador de las pesadillas, acostumbrado a enfrentarse a entes sobrenaturales, suele expresar con sarcasmo sus dudas respecto a los casos que plantean sus clientes. Los representantes del orden (políticos, científicos, cuerpos de seguridad) cometen graves errores,cuando no se trata de acciones voluntariamente negativas.

5) **Mofa de los grandes relatos**. No hay soluciones válidas a gran escala: prevalecen los pequeños gestos de alcance interpersonal, los valores individuales frente a la incertidumbre moral y existencial del mundo, las emociones frente a los sistemas. Los diversos fines del mundo que se escenifican en la serie (hay más de uno, lo cual da una idea de lo ensortijado de tramas y cronologías paralelas en *Dylan Dog*: epidemias de gripe, plagas de muertos vivientes, bombas atómicas, juicio final con fanfarria de ángeles, etc) no alcanzan a ser, por su evidente multiplicidad, fines propiamente dichos: ni siquiera el fin del mundo logra configurar una estructura de relato coherente y cerrado

para una narración que, precisamente por ser ficticia, podría adoptar cualquier forma. No obstante, se opta por desechar la idea de fin, lo cual tiene la ventaja adicional de permitir la continuidad indefinida de un producto comercialmente muy rentable. El idealismo del gran relato se rinde a la pragmática del negocio editorial.

6) **Crítica ideológica**. La particular concepción del género fantástico del creador de la serie (respetada por los guionistas que le han sucedido) suele partir de la cotidiano: escenas de vida familiar, de trabajo u ocio, a menudo en marcos de clase media, que degeneran con la irrupción de lo monstruoso o lo sangriento, desvelando su rostro. "Citando" la película *Están vivos* (John Carpenter, 1988), el episodio titulado *Vivono tra noi* descubre que la aristocracia y los grandes plutócratas ingleses son, en efecto, vampiros cuyos rostros de murciélago sólo se puede percibir correctamente por medio de una droga: la realidad se oculta bajo la conjura de los simulacros y los discursos ideológicos que justifican el orden de cosas. Sclavi nunca ha ocultado sus simpatías por el comunismo; en novelas como *Non è suceso niente* expone irónicamente sus propias contradicciones, consumista acaudalado al tiempo que ferviente defensor de la igualdad a ultranza. Divagando sobre los ricos de fortuna moderada, como es su caso, lleva la contradicción al terreno del humor negro cuando escribe:

"... siamo dei poveri in licenza premio. Una licenza ingiusta, e se venisse la Rivoluzione (qualcuno se la ricorda, questa parola?) sarei contento di essere spazzato via anch'io, e davanti al plotone d'esecuzioni alzerei il pugno, commosso. Magari nel pugno stringerei la fiaccola dell'anarchia, non ho le idee molto chiare, ma viva la Rivoluzione qualunque sia, e basta, e hasta la victoria siempre. Fuoco, compagni!" (Sclavi, 1998: 192).

Dylan Dog comparte la visión autoirónica, pero modera considerablemente la inclinación a la izquierda. Muy a menudo, su impugnación de las "verdades de sentido común" tiene que ver con la vindicación del monstruo (metáfora del disidente, voluntario o accidental), a menudo presentado como digno de empatía y respeto, en tanto el mal suele encarnarse en el rostro de los que se tienen por triunfadores o, simplemente, normales. Véase uno de los episodios más aplaudidos por los lectores, *Johnny Freak*, en el que un minusválido de aspecto deforme dona su corazón al neonazi que ha intentado matarle.

7) **Construcción a modo de collage**. Títulos, personajes, situaciones, imágenes, nombres... *Dylan Dog* se fabrica tomando elementos del cine, la literatura, la televisión, la música y la cultura popular en general. En una conversación con Sclavi, Umberto Eco (Eco & Sclavi, 1998) señalaba como una de las claves del éxito de *Dylan Dog* su "desmontabilidad", su estructura fragmentaria que permite citar, descontextualizadas, porciones de la obra a gusto del lector. El ayudante de Dylan, Groucho, es una antología de chistes, algunos debidos a los guionistas y otros tomados de muy diversas fuentes. Sin embargo, la "cita" de creaciones ajenas implica un matiz de ironía que impregna de

humor autorreferencial todo el relato: una vez más, el narrador expone a la vista del lector el andamiaje de sus ficciones.

8) **Comentario irónico sobre el género**. Los tropos y arquetipos de los géneros de suspense y terror son objeto de mofa por parte de los mismos personajes, que de hecho están viviendo historias dentro de tales coordenadas. Sucede en ocasiones (es el caso de *Il fantasma di Anna Never*) que los acontecimientos se desarrollan durante el rodaje de una película de terror o incorporando a escritores (o historietistas) como personajes principales, lo que permite, amén de superponer diversos niveles de ficción al relato principal (las secuencias de ficción dentro de la ficción se confunden con la realidad y viceversa), parodiar los estereotipos y lugares comunes del género y, siempre por contraste, acentuar el efecto de la narración.

9) **Anulación del Apocalipsis**. En *Dylan Dog* se han representado múltiples fines del mundo que, en la mera yuxtaposición, se desactivan entre sí. Es más, cada uno de ellos tiene otra particularidad que los anularía aunque no compitiesen en pie de igualdad con otras versiones de la hecatombe: carecen de sentido individualmente. No proporcionan el cierre formal para el gran relato de la historia: de hecho, representan otro suceso absurdo más en una concatenación de ellos. Sclavi remarca las similitudes entre el orden de cosas anterior al Apocalipsis y el posterior: los muertos vivientes que pueblan el mundo tras la catástrofe son muy similares a los vivos murientes que les antecedieron. Todo continúa igual y, por tanto, ni siquiera es un fin del mundo. En el episodio titulado *Apocalisse* (recogido en Sclavi, 2002), un artefacto explosivo qe habría de destruir el mundo se activa y provoca un resultado muy distinto al esperado: a causa de una reacción química, el contenido del artefacto ha mutado en gas hilarante, lo que da lugar a una epidemia global de carcajadas. El fin del mundo es, como en Lipovetsky, una comedia.

9. 4. Mel Brooks y *Los productores*

El origen de *Los productores*, el musical de Broadway que alcanzó un éxito sin precedentes, es una película de 1968. Fue la primera que dirigió Mel Brooks, cómico y guionista formado en la televisión, y por entonces no pasó del circuito de arte y ensayo. Con el tiempo, se alzó como obra de culto y actualmente se considera uno de los mejores trabajos de su autor.

El argumento original esboza un juego metanarrativo que sólo se despliega por completo en el musical, más de treinta años después. Max Bialystock, un productor teatral acabado, traza un plan con Leo Bloom, contable de profesión y aspirante a la gloria escénica: puesto que la ley no obliga a rendir cuentas de los espectáculos fracasados, se proponen montar una obra desastrosa que se caiga del cartel el mismo día de su estreno. Eso les permitiría reunir un capital muy superior al necesario para el montaje y quedarse con la diferencia respecto al presupuesto oficial. Sin embargo el desastre, un musical neonazi titulado *Primavera para Hitler*, resulta ser un éxito inesperado cuando el público lo toma por comedia surrealista y los productores,

que evidentemente no pueden afrontar las deudas con los accionistas, terminan en la cárcel.

Los productores es el relato de la elaboración de un relato. En su primera encarnación, una película sobre la creación de un musical de Broadway. En la segunda, un musical sobre la creación de un musical, abundante en chistes autorreferenciales y observaciones autoirónicas sobre el género, sus circunstancias comerciales, el público y los artistas.

Antes de *Los productores*, el musical, Brooks ya había fabricado ingeniosas muestras de humor metanarrativo. En *Sillas de montar calientes* (1974), visión paródica del género del oeste, concluía la película con una pelea de tales dimensiones que se venían abajo las paredes del plató: forajidos y vaqueros continuaban luchando a través del escenario de un número de claqué, el comedor de la Warner Brothers y, finalmente, desbordaban el límite de los mismos estudios, desperdigándose por la ciudad de Los Ángeles. El jefe de los forajidos coge un taxi ("Lléveme lejos de esta película", pide al conductor), pero cuando baja del vehículo entra en un cine donde se exhibe *Sillas de montar calientes* para averiguar el final de la historia. Se dirige a su butaca y ve en pantalla al sheriff, atravesando el vestíbulo, dispuesto a batirse con él. Tras el duelo correspondiente, el sheriff y su ayudante se quedan en el cine y se ven a sí mismos despidiéndose de la gente del pueblo, cumpliendo con el último de los tópicos del *western*. Brooks aún se reserva una transgresión: el dúo se marcha cabalgando hacia el crepúsculo, como mandan los cánones, pero al otro lado de la loma les espera una limusina que se los lleva de allí.

La loca historia del mundo (1981) muestra a los protagonistas escapando de la guillotina en una cuadriga romana (guiada por un personaje que proviene de un episodio anterior de los que componen la película, es decir, de otro periodo histórico). Uno de ellos señala que conviene cumplir rápido con el trámite del beso romántico de rigor porque se están acercando al final de la película; y en efecto, ante ellos aparece un "The End" monumental, tallado en las montañas. En el episodio dedicado al imperio romano Brooks interpreta a un personaje llamado Cómicus, una suerte de *stand-up comedian* que se dedica a entretener a los ricos y poderosos. Su número ante Nerón se presenta como reflexión sobre el humor y el trabajo del humorista: Cómicus se dedica a la mofa sangrante de los enemigos de Roma y de todos aquellos vicios o defectos físicos que Nerón no reconoce en sí mismo (no puede hacer chistes de gordos, puesto que Nerón lo es). Para su desgracia, el emperador lo manda ejecutar cuando, dejándose llevar por su propio monólogo, apunta a Nerón como centro de toda la corrupción que está provocando la decadencia de Roma. El sketch metahumorístico de Brooks se basa en la desmitificación de su objeto: no es "subversivo" o "revolucionario" de por sí; de hecho, puede ponerse perfectamente al servicio del orden, la tiranía y el prejuicio. Pero aun así, cuando el humorista pierde el control del chiste su potencial ofensivo es ilimitado.

Un último ejemplo: *La loca historia de las galaxias* (1987). Si en *Sillas de montar calientes* el malo de la película acudía al cine para conocer el

desenlace de su propia historia, en este caso los villanos recurren a un vídeo pirata con el propósito de averiguar el paradero de los protagonistas, a quienes van persiguiendo. Buscando en la cinta dan precisamente con el punto en que ellos mismos están buscando en la cinta: en el monitor aparecen los personajes mirando al monitor, en una sucesión infinita de imágenes dentro de la imagen. Como *flaneurs* fascinados por su propia imagen en el escaparate de un comercio de audiovisuales, hacen muecas y giran la cabeza hacia la cámara, entablando un diálogo absurdo sobre la fugacidad del momento presente, ese instante del relato que se está narrando ahora mismo.

Tales son algunos de los antecedentes de Mel Brooks en cuanto a humor metanarrativo. La adaptación de *Los productores* como musical ahonda en dichos planteamientos: la obra aparece como un musical de musicales, reflexión humorística en torno a sus constantes. El carácter visiblemente convencional y artificioso del género, que rompe toda pretensión de realismo con la irrupción de canciones y números de baile en el desarrollo de la trama, lo hace particularmente propicio al humor metanarrativo y autorreferencial; véase por ejemplo *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), film musical sobre la creación de un film musical. Brooks cuenta la historia del éxito de una obra absurda, de contenidos e iconografía escandalosos, empleando esos mismos contenidos e iconografía. Obtuvo con ello un éxito aún mayor que el del musical dentro del musical: doce premios Tony (es, por tanto, el más premiado de la historia; hasta entonces lo había sido *Hello, Dolly!*, con diez premios Tony), 2.502 representaciones desde su estreno en abril de 2001, sucesivos récords de venta de entradas en un solo día (empezando por una primera marca de tres millones de dólares y en 2003, con el regreso de los actores principales tras un periodo de ausencia, superando la anterior: más de tres millones y medio) y numerosas producciones por todo el mundo (incluyendo España: el montaje, protagonizado por Santiago Segura y José Mota, se estrenó en Madrid en septiembre de 2006 y cerró en mayo de 2007).

¿Cómo es el proceso de elaboración de ese musical absurdo y ofensivo? En primer lugar, los productores se enfrascan en la lectura de libretos de todo tipo y procedencia, intentando localizar el fracaso perfecto. Lo identifican en la obra titulada *Primavera para Hitler*, escrita por un tal Franz Liebkind. Éste resulta ser un nazi que les obliga a jurar fidelidad eterna al *Führer* antes de firmar el contrato de cesión de derechos. A continuación, visitan al director más extravagante de Broadway, Roger DeBris, y le ofrecen la obra. Éste, acompañado por un coro de ayudantes de caricaturesca homosexualidad, se niega y expone, en la canción *Keep it gay*, los que considera elementos imprescindibles en un musical de éxito:

The theatre's so obsessed
With dramas so depressed
It's hard to sell a ticket on Broadway
Shows should be more pretty
Shows should be more witty
Shows should be more...
What's the word?

A lo que Leo, el contable, responde: “Gay?”. El director asiente y continúa:

No matter what you do on the stage
Keep it light, keep it bright, keep it gay!
Whether it's murder, mayhem or rage
Don't complain, it's a pain
Keep it gay!

Su ayudante-concubina Carmen Ghia apunta:

People want laughter when they see a show
The last thing they're after's a litany of woe

Y los dos juntos enuncian un principio general con ejemplo subsiguiente:

A happy ending will pep up your play...
Oedipus won't bomb...
If he winds up with Mom!

Finalmente, Roger DeBris acepta dirigir *Primavera para Hitler*, si bien introduciendo algunos cambios para ajustar la obra a las reglas anteriores. Por ejemplo, modifican el final: los nazis ganan la II Guerra Mundial, dado que el público prefiere los finales felices.

En este segmento *Los productores* enuncia sus propias reglas: igual que la ficticia *Primavera para Hitler*, el musical se permite dar un tratamiento extremadamente frívolo a una tragedia de dimensiones históricas (en la que el propio Brooks, de ascendencia judía, participó como combatiente) y desemboca en un final feliz (y lo es porque el relato se cuenta desde la perspectiva de los nazis; objetivamente, dicho final feliz es una catástrofe). El desenlace del musical es considerablemente más optimista que el de la película de 1968, lo cual afecta también al autor del libreto nazi, Franz Liebkind. Puede considerarse una opción tan aberrante como terminar *Edipo Rey* con el protagonista felizmente casado con su madre (tal ejemplo proponen el director y su ayudante), pero es, supuestamente, lo que el público desea, aun cuando la misma obra se burla explícitamente de lo mecánico de tal recurso al tiempo que satiriza los estereotipos sobre el mundo del espectáculo (dominado, según la creencia popular, por homosexuales).

Se procede al *casting* (el propio Franz Liebkind se hace con el papel de Hitler) y a los ensayos. La noche del estreno ocurre algo inesperado: tras explicar al contable Leo que no se debe desear “buena suerte” (con la canción *It’s bad luck to say good luck in op’ning night*) y que lo habitual es decir “mucha mierda” o “rómpete una pierna”, el actor que interpreta a Hitler se rompe una pierna. En el último minuto, los productores consiguen convencer al director para que lo sustituya en la representación. Y así, cuando ésta comienza, numerosos asistentes se marchan ofendidos del teatro, pero la estampida se detiene con la aparición del director en escena: su Hitler es tan esperpénticamente gay que suponen que se trata de una comedia y rompen a

reír. Sentado en el borde del escenario, entre esvásticas luminosas, el *Führer* del musical dentro del musical resume su historia con exhibicionismo amanerado:

I was just a paper hanger
No one more obscurer
Got a phone call from the Reichstag
Told me I was Fuhrer
Germany was blue
What, oh, what to do?
Hitched up my pants
And conquered France
Now Deutschland's smiling through!
But it wasn't always so easy...
It was 1932. Hindenburg was working the Big Room and I...
I was playing the lounge. And then I got my big break.
Somebody burned down the Reichstag. And, would you believe it?
They made me Chancellor. Chancellor!
It ain't no myst'ry
If it's politics or hist'ry
The thing you gotta know is
Ev'rything is show biz
Heil myself
Watch my show
I'm the German Ethel Merman
Dontcha know
We are crossing borders
The new world order is here
Make a great big smile
Ev'ryone sieg heil to me
Wonderful me!

"Sea política o historia, todo es espectáculo", proclama un Hitler doblemente ficticio, baudrillardiano inconsciente. La que fuera obra minoritaria en 1968 reaparece en el siglo XXI dentro del *mainstream*, burlándose de sí misma y del género de espectáculo al que pertenece. Se vale para ello de todas las herramientas a su alcance, desde el humor escatológico a las referencias cultistas (Sófocles, Kafka, Shakespeare, etc) pasando por el reclamo erótico que representa otro de los personajes: Ulla, la vedette y secretaria-recepcionista de origen sueco que se presenta orgullosamente como objeto sexual con la canción *When you got it, flaunt it*:

People tell you modesty's a virtue
But in the theatre modesty can hurt you
(…)
People say that being prim is proper
But ev'ry showgirl knows that prim will stop her

Como éste, los recursos más evidentes van acompañados de comentario autoirónico que los hace aceptables: Ulla es una parodia de un

determinado tipo de personaje y de la función que suele cumplir en revistas y montajes teatrales, pero al mismo tiempo desempeña también dicha función; es simultáneamente el objeto y su caricatura. Puede decirse lo mismo, en términos generales, de la obra como tal: es una parodia de los musicales, pero no deja de ser un musical. Significativamente, el más exitoso de la historia.

Termino, igual que en los tres ejemplos anteriores, sintetizando los rasgos salientes del humor de *Los productores*:

1) **Ironía autorreferencial**. Esto, después de todo lo escrito, debería ser evidente. La obra hace constante mofa de sí misma, destacando humorísticamente los recursos de que se vale: marca, por boca de sus personajes, las reglas del musical de éxito y las cumple, aun hasta extremos de manifiesta hipérbole. En el segmento titulado *Betrayed*, que resume el argumento de la obra y ofrece un *reprise* de las principales canciones, el protagonista incluye en su inventario de escenas el mismo intermedio de la representación: se sienta, se pone en pie, mira el reloj, zapatea impaciente, y acto seguido continúa. Llegado el final, *Los productores* se permite incluso dar instrucciones al espectador (en la canción *Goodbye!*): "If you like our show tell ev'ryone but... / If you think it stinks, keep your big mouth shut!".

2) **Énfasis en la forma**. *Los productores* es un musical y, como ya se ha dicho, cumple todas las reglas del género tras enumerarlas humorísticamente. El musical dentro del musical es una parodia explícita de los musicales al uso: caricaturiza sus constantes, aplicándolas a una materia escandalosa (el nazismo y la guerra). Hay *vedettes* semidesnudas, pero llevan sobre la cabeza salcichas de Frankfurt y jarras de cerveza. Hay ballets multitudinarios y luces de colores, pero adoptan forma de esvástica. La aplicación de tales recursos a un tema esperpéntico no sólo implica una burla del contenido (Hitler y el ideario nazi) sino también del continente, expuesto como estereotipo. Esto se acentúa con la sátira manifiesta del mundo del espectáculo, los personajes que lo pueblan y la percepción que de ellos tiene el público: productores corruptos y dados al acoso, directores, figurinistas y escenógrafos homosexuales, coristas dispuestas a todo por conseguir un papel, etc.

3) **Énfasis en los límites del relato**. Un musical es una obra de ficción, una narración en definitiva, y como tal ha de acogerse, nuevamente, a un conjunto de normas y preceptos sancionados por la tradición. Uno de los más evidentes es ese final feliz que se impone ya sea forzando los hechos reales en que se basa la obra (la II guerra mundial, en el caso de *Primavera para Hitler*, partiendo de su misma concepción: el triunfo de Alemania es sólo un final feliz si la historia se cuenta desde el punto de vista de los nazis) o forzando acontecimientos improbables en la trama ficticia (los productores, condenados a prisión, reciben un indulto por haber llevado la alegría, a través de las canciones y el baile, "a todos los asesinos de masas y violadores de Sing Sing").

4) **Escepticismo**. Mel Brooks lanza sus dardos humorísticos en todas direcciones, igual que el personaje Cómicus que interpretaba en *La loca historia del mundo* (1981, léase más arriba). El público, el mundo del espectáculo, los musicales, la política, el amor, el sexo, la justicia, la filantropía, el arte: todo es simulación, todo es espectáculo sujeto a unas convenciones que condicionan su aceptación. El personaje más "inocente" de la obra, el contable Leo Bloom, traiciona a su socio Max cuando la policia les busca por fraude y escapa a Río de Janeiro con Ulla, la *vedette*, y el dinero; después, como exigen las reglas ya expuestas del final feliz, se personará en el juicio y será encarcelado junto a Max (para recibir después el indulto). Pero dicha coda solidaria, a la luz de los preceptos que se dejaron sentados con anterioridad, aparece como artificio optimista, engaño consciente que el público desea. Las razones del contable para aceptar la oferta del productor y organizar junto a él una estafa se exponen en la canción que Leo canta en la oficina kafkiana donde trabaja regularmente, *I wanna be a producer*:

I wanna be a producer
And sleep until half-past two
I wanna be a producer
And say, "You, you, you, not you"
I wanna be a producer
Wear a tux on op'ning nights!
I wanna be a producer
And see my name "Leo Bloom" in lights!

Las coristas que aparecen en el número aportan otra razón de peso:

He wants to be a producer
With a great big casting couch!

El ingenuo sueña, pues, con ser otro corrupto adinerado, en una situación de poder que le permita abusar sexualmente de las aspirantes a actriz.

5) **Mofa de los grandes relatos**. El escepticismo universal que caracteriza el humor de la obra se extiende de los "pequeños" relatos, de la ficción asumida como tal, a las grandes narraciones con que damos forma a la historia y a la realidad. Los protagonistas no tienen demasiado inconveniente en montar una obra a mayor gloria de Hitler si ello les reporta beneficio económico. La amistad y la lealtad siempre triunfan, pero sólo en la ficción. La justicia se muestra extremadamente flexible y concede indultos para cumplir con el final feliz obligatorio. Y en cuanto al arte, ni siquiera triunfan las mejores obras sino aquellas que, como *Primavera para Hitler*, obtienen el caprichoso favor del público.

6) **Crítica ideológica**. La corrupción y la inmoralidad se camuflan empleando justificaciones de apariencia respetable. Para el productor Max Bialystock, la estafa que planea es un triunfo del espíritu humano,

como pudieron serlo las expediciones al Polo, el ascenso al Everest o la revolución norteamericana: conduce a la gloria. Por supuesto, se parodia la ideología nazi y la concepción de la historia en que ésta se apoyaba. Citando de nuevo la canción *Springtime for Hitler*:

Germany was having trouble
What a sad, sad story
Needed a new leader to restore
Its former glory
Where, oh, where was he?
Where could that man be?
We looked around and then we found
The man for you and me
And now it's...
Springtime for Hitler and Germany
Deutschland is happy and gay!
We're marching to a faster pace
Look out, here comes the master race!

La presentación florida y luminosa del Tercer Reich extiende la sospecha con respecto a cualquier otra ideología que pueda plantearse con recursos formales similares: el artificio del musical se conjuga con el artificio de la retórica, las convenciones de la ficción con las convenciones del mito (Alemania "necesitaba un nuevo líder para recuperar su antigua gloria"). Los profesionales de la simulación en el mundo del espectáculo refinan las técnicas del engaño que se emplean en la vida cotidiana y en la arena política. Recuérdese lo que cantaba Hitler en un punto posterior del mismo número: "Todo es espectáculo".

7) **Comentario sobre el género**. El musical de Broadway que ha obtenido un mayor éxito, en términos críticos y comerciales, es una parodia del género, que destila y expone sus regularidades y las cumple al tiempo que se mofa de ellas. Buena parte de la carrera de Brooks se ha consagrado a la parodia genérica: terror (*El jovencito Frankenstein*, 1974; *Drácula, un muerto muy contento y muy feliz*, 1995), ciencia ficción (*La loca historia de las galaxias*, 1987), suspense hitchcockiano (*Máxima ansiedad*, 1977) o aventuras (*Las locas aventuras de Robin Hood*, 1993). Dichas parodias eran, sin embargo, fundamentalmente comedias que no podían adscribirse al género parodiado. El caso de *Los productores* (como el de la película muda de Brooks, *La última locura*, 1976, cuyo elocuente título original es *Silent Movie*) es distinto: parodia y comenta el género al que la propia parodia pertenece.

10. EL HUMOR Y LAS SUPUESTAS RUINAS DEL PROYECTO MODERNO

"...la mayoría de los que se cruzan con Don Quijote no pretenden acabar con su locura, sino disfrutarla alegremente; fomentan su manía porque no supone peligro alguno para la comunidad establecida e incluso sirve para reforzarla por vía de absurdo".
FERNANDO SAVATER
Instrucciones para olvidar el Quijote

"Lo que estoy tratando de definir es la razón por la cual la democracia francesa está corrompida y por qué, a la vez, puede durar (...) ... un principio fundamental de la corrupción se ha introducido en el sistema. Sin embargo, de manera simultánea, la atmósfera del país es relativamente irónica respecto a la política, lo que hace que dicho principio de la corrupción no imposibilite el funcionamiento de la sociedad".
RAYMOND ARON
Introducción a la filosofía política

¿Qué significa el humor político, la mofa de líderes, partidos, iniciativas e ideales? ¿Conduce la sátira a la destrucción de su objeto? ¿Puede la risa derrocar tiranos y presidentes? ¿O, siquiera, contribuir a que se produzcan pequeños ajustes en el sistema, a denunciar injusticias puntuales, a corregir detalles muy localizados?

Observa Aron en la segunda cita que encabeza esta último capítulo que la ironía ayuda a mantener un sistema infectado por la corrupción. Es más,

propicia el funcionamiento de la sociedad a pesar de dicha corrupción. El humor desdramatiza, aligera, hace digerible una realidad (o una percepción de tal realidad) que de otro modo movería a disturbios o a cualquier respuesta disfuncional del género que fuere. El humor cumpliría, pues, una de las funciones que le asigna el sentido común: aliviar los pesares, ayudar a sobrellevar la insatisfacción crónica que nos produce la realidad, imperfecta por naturaleza.

Ahora bien, quizá interese que nos detengamos en los particulares de tal imperfección. ¿Qué la motiva? ¿De dónde proviene? ¿Cómo podría prevenirse? ¿Existe quizá el orden perfecto en que el consuelo del humor sería innecesario?

En términos políticos, podría sostenerse que la democracia es un sistema consustancial y deseablemente imperfecto, al menos en un sentido: no garantiza la satisfacción completa de los deseos de todos los que participan en él. Es más, puede entenderse como mecanismo para gestionar el desacuerdo y la insatisfacción, pues establece las reglas de juego para la promoción de los diversos proyectos ideológicos, con las cuales se legitima la victoria de los que se imponen (dentro de los límites correspondientes) y la derrota de los que fracasan (o se posponen a una hipotética victoria futura). Parte, pues, de una premisa muy simple: es harto improbable que todos estén de acuerdo en una misma idea de lo que debe hacerse, en aspectos relativamente concretos, con la cosa pública (ergo, común).

El corolario de tal premisa es igualmente sencillo: no hay nada absoluto, todo es contingente (salvo, en según qué casos, las normas que regulan el proceso de elección entre opciones contingentes). No muy dispar era el alarmado diagnóstico de la situación que avanzaba MacIntyre para el campo de la ética (2001 [1984]), agravado por la carencia de un sistema de reglas de juego para decidir entre preferencias emotivistas y comunicar, siquiera formalmente y en abstracto, valoraciones morales inconmensurables. El debate se queda, así, en mera enunciación de posturas, en un recital de monólogos solapados entre sí sin llegar a entrar en contacto genuinamente. El punto en común es el desacuerdo, la incapacidad para convencer al otro de lo conveniente o preferible de nuestra posición, y también la de ser convencido. Es decir, la imposibilidad del diálogo.

La solución de MacIntyre es conocida: pasa por retomar tradiciones morales que, dentro de su parcialidad y de su imperfecto ajuste a las exigencias de la razón ilustrada, proporcionan un marco normativo sólido y permiten un diálogo al ofrecer referentes comunes más allá de la constatación del emotivismo ajeno.

No lo entiende así Rorty (1996) cuando plantea su particular “utopía liberal”. La ironía supone la admisión, por parte del ironista, de la contingencia universal de todas las ideas y valores, empezando, como es de rigor, por los que sostiene el propio ironista. Conjugar satisfactoriamente los proyectos a menudo contradictorios de búsqueda individual y justicia y solidaridad colectiva requiere, en el caso de la utopía que formula, del uso de relatos, narraciones y

testimonios que nos transmitan, de forma emocional e imaginativa, las vivencias y pasiones ajenas, las andanzas y pesares de los demás, y que nos conecten con el presente, el pasado y el hipotético futuro; en suma, con esa historia que supuestamente se vino abajo y que, como el Apocalipsis que la culmina, ayuda a dar sentido subjetivo a nuestra existencia, al ponerla en relación con una presunta objetividad que la transciende.

Los relatos y narraciones, tanto por su componente artístico y literario, como por el carácter testimonial de experiencias personales (ya sean reales o imaginarias), parten de lo individual, del empeño emocional y ético del escritor, de sus indagaciones estéticas, y se dirigen a lo individual, a cada lector específico y su respuesta idiosincrásica a la historia que se le cuenta. El desarrollo de las tecnologías domésticas de entretenimiento contribuye, además, a acentuar esa recepción individualizada incluso en aquellos medios expresivos que hasta hace poco implicaban una recepción fundamentalmente colectiva: el cine se consume en casa, con la familia nuclear como unidad máxima y toda una plétora de variantes de menor tamaño entre ésta y el individuo, mínimo absoluto. Las películas se compran en la calle o se descargan de la red cuando aun no se han estrenado en las salas, se almacenan y se reproducen en dispositivos cada vez más privados: la televisión con DVD en el dormitorio, el propio ordenador, la PSP que sólo resulta cómoda, en cuanto aparato de reproducción de vídeos, para dos personas a lo sumo... Y aunque no fuera así, ¿qué representa, en todo caso, el público de una sala de cine? ¿Está articulado de alguna forma, tiene estructura, o es la definición misma de la viscosidad social de Maffesoli, de la muerte de lo social según Baudrillard? Masa o agregado de individuos, forzados por las circunstancias a coexistir en un espacio que no tiene más sentido que el de oficiar de soporte físico para la proyección, para la ficción luminosa que se despliega en una sala en penumbra.

No obstante, dichas experiencias individuales adquieren un valor colectivo al ponerse en contacto unas con otras. Teóricamente empujan a una reconstrucción de la solidaridad: incluso las obras de ficción escapista basan su eficacia, como productos de entretenimiento, en nuestra experiencia del dolor y el sufrimiento y en nuestra capacidad de reconocerlo en otros, de identificarnos, salvo psicopatías puntuales, con sus padecimientos.

El humor, según vimos que afirmaba Lipovetsky, opera en una línea similar, estableciendo un lenguaje desdramatizador con el que conversar desde cada una de las infinitas idiosincrasias que pueden identificarse en una sociedad constituida por minorías inabarcables. Conecta lo disperso, reformula el vínculo social en términos más flexibles: podemos entender la peculiaridad de nuestros semejantes en la medida en que nosotros mismos somos peculiares a nuestra manera. Lo normal es ser anormal. Algo similar puede predicarse de la masificación, de la percepción opuesta: nos consuela el mal de muchos, la mediocridad vital del común de los mortales, en un comentario humorístico que nos incluye.

¿De qué suelo brota el pensamiento postmoderno? ¿Qué circunstancias explican, o condicionan, su forma y fondo? La tan traída y llevada sociedad

postmoderna cuenta con una cultura que lleva bastante tiempo sospechando de sí misma, examinándose con mirada crítica a través de obras como, precisamente, las de quienes se consideran precursores del pensamiento postmoderno (Lyon, 1996; Ritzer, 1997). En el escrutinio colabora, como es lógico, la sociología, que nace intentando determinar por qué ya no funcionan los mecanismos que antes daban cohesión a la vida colectiva y a qué alternativas cabe dirigir la mirada si acaso ya no se puede recuperar la comunidad perdida. En la postmodernidad se culminaría el proceso corrosivo que se inició con la Ilustración: a fuerza de dudas (dudamos de las explicaciones teológicas y míticas primero, de los sucesivos paradigmas científicos después, y por fin de la ciencia y de la misma posibilidad del conocimiento como tal), desembocamos en el relativismo puro e irrevocable, en un sentido de la contingencia que ya no puede volver a dar el salto a lo universal.

La ironía liberal rortiana viene a ser la versión postmoderna de los empeños enciclopédico-ilustrados (MacIntyre, 1990) por justificar la moral de nuestros padres. Kant ignoraba que ésta no puede fundamentarse en la razón sóla. Rorty renuncia, a tal efecto, tanto a la tradición y sus convenciones como a la razón, insuficiente, y aboga por una solidaridad emanada de la empatía (estimulada ésta, a su vez, por ficciones y testimonios), a sabiendas de que sigue siendo una preferencia de fondo emotivista, determinada por circunstancias aleatorias. Tras proponer una serie de dilemas éticos rayanos en lo paródico, afirma:

> “El que cree que hay, para las preguntas de este tipo, respuestas teóricas bien fundadas – algoritmos para la resolución de dilemas morales de esta especie – es todavía, en el fondo de su corazón, un teólogo o un metafísico. Cree que existe, más allá del tiempo y del azar, un orden que determina el núcleo de la existencia humana y establece una jerarquía de responsabilidades” (Rorty, 1996: 17).

¿Podrá decir, quien opte por una solución tradicionalista o comunitarista en la escuela de MacIntyre, que Rorty se aferra sentimentalmente a la tradición que le ha engendrado como pensador y que por eso rehuye las etiquetas de “teólogo” y “metafísico”? Diríase que intenta limpiar de impurezas la tradición liberal, apartando aquellos elementos que la desnaturalizan, lastres de corrientes que le deberían ser ajenas.

A juicio de Rorty, es inútil e innecesario fundamentar en tales o cuales principios universalmente válidos el ordenamiento político y moral de una sociedad. En primer lugar porque tales principios no existen, y en segundo porque entra en escena, como problema insalvable, el relativismo. Una cultura “idealmente liberal”

> “no supondría que una forma cultural de vida no es más fuerte que sus fundamentos filosóficos. En lugar de ello, excluiría la idea de tales fundamentos. Concebiría la justificación de la sociedad liberal simplemente como una cuestión de comparación histórica con otros

intentos de organización social: las del pasado y las ideadas por los utópicos" (op. cit.: 72).

Poco más adelante, Rorty caracteriza el modelo institucional de cada sociedad como resultado de preferencias tan arbitrarias y fuera de discusión (en efecto, por su carácter asumidamente arbitrario, que no admite discusión racional) como otras cualesquiera:

> "Debiéramos concebir nuestra adhesión a instituciones sociales como cuestiones tan poco sujetas a una justificación por referencia a premisas conocidas y comúnmente aceptadas – pero tampoco menos arbitrarias – que la elección de amigos o héroes. Tales elecciones no se hacen por referencia a criterios. No pueden ser precedidas por una reflexión crítica sin supuestos, llevadas a cabo en ningún lenguaje particular determinado y fuera de todo contexto histórico particular" (op. cit.: 73).

Todo esto implica ser conscientes de la distancia insalvable que separa la realidad (o, precisémoslo una vez más, lo que percibimos como tal) de la ideología, los hechos de los ideales. La sociedad y las instituciones que emergen del proyecto ilustrado no pueden (ni, apostilla Rorty, deben) ser justificadas empleando los mismos principios y criterios por los que éste pretendía regirse. Como mucho, se puede producir una explicación, sociologista si se quiere, del orden de cosas, describiendo minuciosamente los particulares de su contingencia sin pretender despejar de dicho examen conclusiones universalmente válidas (salvo, quizá, reiterando la premisa inicial que da lugar a la investigación: todo es contingente).

El humor ilustrado caminaba en pos de lo universal: la sátira tenía sentido por cuanto era asistida por la razón; los vicios criticados debían ser enmendados. El humor postmoderno, aun como sátira, no alcanzaría más que a expresar *preferencias*. Pero, idealmente, colaboraría en el mantenimiento del vínculo social, siempre en cuestión desde que la comunidad dejó paso a la asociación, poniendo en contacto experiencias individuales, estructurando lo masificado y comunicando entre sí átomos dispersos en una celebración lúdica de su idiosincrasia. Y, al apuntar humorísticamente la disparidad entre ideales y realidad, pondría en cuestión la necesidad de dichos ideales, sustituidos por el comentario autoirónico en la justificación de las opciones individuales y colectivas. Los ejemplos son innumerables: hay unos cuantos en el capítulo anterior.

10. 1. Nociones de sociología popular

El narcisismo de la sociedad postmoderna, definida entre otros rasgos por el obsesivo estudio de sí misma, corre parejo a la popularización de una cierta cantidad de nociones de la sociología, o de una cierta idea de sentido común sobre la propia sociología. Muchas de estas nociones, por supuesto, provienen de exploraciones filosóficas y literarias muy anteriores a la disciplina, y éstas a su vez no surgen en el vacío, sino de un contexto cultural. Léase, sin ir más lejos, el clásico estudio de Dahrendorf (1973) sobre el concepto de rol. El proverbial ciudadano postmoderno actúa e interactúa con un elevado nivel

de autoconciencia (entendida ésta como antónimo de espontaneidad) y su relación con las instituciones sociales (en su sentido más estrictamente sociológico) no es en absoluto inocente.

También la sociología del conocimiento ha penetrado las nociones de sentido común, en las que se podrían considerar sus dos vertientes tradicionales de reflexión (las identificaba, por ejemplo, González García, 1979, en su búsqueda de una síntesis marxista de ambas): la que indaga en torno a la influencia de la sociedad en el conocimiento y la que lo hace en torno al proceso inverso. Los individuos son relativamente conscientes del carácter de constructo social de las instituciones, de la convencionalidad vagamente azarosa de constumbres y normas de conducta; en el caso de teorías que sostenían proyectos ideológicos populares, como puede ser muy evidentemente el marxismo, no es sorprendente que se haya difundido una versión simplificada de su sociología del conocimiento: las ideas y los valores están condicionados por procesos económicos. Y dichos procesos económicos se encuentran bajo el control de una oligarquía que se vale de mistificaciones ideológicas (cual la religión, cuya caracterización como opio del pueblo es de sobras conocida) para mantener su posición.

El elemento que aportaría la cultura popular postmoderna a semejante noción es su admisión resignada: tal vez las cosas sean así, pero no es en absoluto seguro que valga la pena intentar cambiarlas. Por un lado, porque quizá no sea posible. Y por otro, porque el nuevo orden que sustituya al anterior sería igualmente mendaz, valiéndose de la ideología que impulsó el cambio para legitimar el poder. Un ejemplo significativo de expresión de tal perspectiva ideológica sobre el discurso "debelador de ideologías" es la canción "Tus monsergas", de un grupo musical español, *Def Con Dos*, generalmente identificado con ese mismo género de discurso "contestatario" (ya comenté, en un capítulo anterior, las apreciaciones del letrista del grupo, César Montaña, sobre la construcción del mensaje reivindicativo). La letra de la canción, incluida en el disco *Ultramemia* (1996), reza lo siguiente:

"¿Qué fue de las palabras? ¿Qué fue de las ideas
que escuchábamos atentos en tus charlas de taberna?
(...)
Aún guardo aquellos textos que me fotocopiabas
y los comunicados que hiciste que firmara.
Fueron años duros de lucha y compromiso
donde los camaradas eran más que los amigos.
Nos jugábamos el cuello defendiendo la utopía
de que hablabas con detalle en los libros que escribías.
Pero con el tiempo confirmo mis sospechas
de que no te crees ni tú las mentiras que cuentas.
Fuimos socios para el barro, pero no para la gloria.
Mientras yo me lo curraba tú ponías la boina.
Ahora te has reconvertido en un digno diputado
y vienes a pedirme el voto al albergue del jubilado".

Este escepticismo respecto a las motivaciones últimas (y en el peor de los casos, deliberadamente fraudulentas) del discurso ideológico también se pone de manifiesto en el sentido contrario, cuando las gentes sospechan del fundamento ideológico de las instituciones, del efecto de las ideas sobre la sociedad. Así, se pide la censura de diversos contenidos de la programación televisiva porque se considera que tienen un impacto sobre la conducta de quienes están expuestos a ellos; es decir, se sospecha que la influencia de determinadas ideas y modelos, con frecuencia ficticios, es tal que no puede ser contrarrestada únicamente con discursos opuestos, sino que se hace imprescindible su supresión. Ni las ideas, ni las instituciones, ni los mismos individuos, son inocentes: todo es sospechoso, todo tiene uno o varios móviles ocultos, a veces incuso para la propia instancia que los persigue.

El humor refleja tal ausencia de fe, a menudo en forma de observaciones costumbristas. La escuela de humor "sociológico" (en no pocas ocasiones identificado explícitamente como tal: *El profesor Cojonciano* de Óscar Nebreda y tantos *stand-up comedians* o monologuistas que basan su rutina en el comentario irónico de la cotidianeidad más inmediata, clasificando modelos de conducta y estableciendo tipologías humorísticas) se basa con frecuencia, si no en conceptos tomados directa o rigurosamente de la disciplina, en una percepción general del método sociológico: un autoanálisis de la sociedad, que contempla sus propias contradicciones desde una cierta distancia, de forma desapasionada (ergo, potencialmente humorística), y por ende, sin particular intención "revolucionaria"; de hecho, a menudo se incluye al revolucionario, como ocurría en la canción de *Def Con Dos* citada más arriba, en la galería de caracteres risibles o criticables. Es el caso, las más de las veces, del propio humorista-observador, objeto igualmente de comentario sarcástico.

La pérdida de espontaneidad asociada a esa constante autoobservación alimenta el proceso, lo acentúa y acelera: nos vemos forzados a justificar discursivamente nuestras acciones y a matizar humorísticamente aquellas que no son, en puridad, racionalmente justificables (o, una vez más, que percibimos en tales términos); trámites burocráticos ("al final, ¿para qué tanto papeleo?"), zancadillas a nuestros competidores en el trabajo, infidelidades conyugales, rituales urbanos. Los motivos últimos que funcionan como sus presuntas razones de ser son, al cabo, preferencias emotivistas que pueden ser contrarrestadas por una réplica escéptica: "¿y para qué?". Tanto la mezquindad como el altruismo exigen comentario autoanalítico: damos limosna aunque sabemos que "se lo gastan en vino" y nos colamos en cualquier fila siempre que podemos porque "a fin de cuentas, todo el mundo lo hace". Es decir, hacemos lo que hacemos aunque sabemos que podría no hacerse, o hacerse de otra manera.

La vida social se desenvuelve bajo una tupida capa de comentarios y justificaciones que, a la manera de los simulacros de Baudrillard, parecen desplazar y oscurecer los hechos mismos. Nos sabemos intérpretes goffmanianos, sabemos que los demás lo son y unos y otros sabemos que nuestros semejantes lo saben de nosotros. Pero preservar tal sistema de ficciones reconocidas ya no exige obviar su naturaleza artificiosa sino, al contrario, señalarla con afirmaciones autoirónicas (igual que, en el pasado, se

hizo por medio de observaciones líricas en todas aquellas obras que planteaban la clásica metáfora teatral). Puesto que ya no creemos en la realidad de la representación, pretender lo contrario podría empujar a un punto de ruptura: el humor, sin embargo, nos permite continuar con ella a sabiendas de su "falsedad", relativa por cuanto carecemos de una "realidad" localizada con la cual fijar su posición.

10. 2. La moral cómica (y su moraleja)

En un mundo tal, construido a base de simulaciones explícitas, la realidad puede ser percibida como producto de negociaciones, el resultado de una interacción de fuerzas, de *poderes*. Puesto que cada quien modula su realidad en la medida de sus posibilidades (hay, lógicamente, un límite a las ficciones que podemos elaborar sobre nuestro personaje y sus circunstancias: lo atestiguan los numerosos personajes humorísticos que provocan nuestra hilaridad por lo excesivo o lo irreal de su presentación de sí mismos, plebeyos con pretensiones de aristócratas u oficinistas que se quieren bucaneros), parece justificado presumir que a medida que crece el poder, mayor será el alcance de la simulación. O que, cuando menos, la ficción dramática en que se desenvuelve el ciudadano de a pie es paralela a otros niveles de simulación a los que no tiene acceso.

Damos por supuesto que los medios nos engañan o cuando menos lo intentan. Hay numerosas sentencias judiciales que avalan dicha percepción (sentencias que, las más de las veces, exigen ser publicadas en el medio manipulador para "restablecer" la realidad). Es más, la parcialidad interesada de los medios aparece como premisa de partida de las democracias, para las cuales se tiene por esencial el principio de pluralismo de la prensa.

Como tantas veces, el pensamiento postmoderno funciona como *caricatura*, como hipérbole totalizadora de ideas de alcance más restringido, llevándolas a unos términos en los que toda comprobación empírica se hace irrelevante (e impracticable). Si se me consiente la comparación odiosa, es el salto de las teorías de alcance medio mertonianas a las generalizaciones históricas de un Baudrillard o un Maffesoli, que suscriben la tesis del fin de los grandes relatos pero pretenden haber aprehendido la sustancia del desarrollo histórico que desemboca en ese fin de la modernidad.

Hemos visto, pues, que los pensadores postmodernos pueden permitirse, justificaciones discursivas mediante (alegando, por ejemplo, lo no concluyente de cualquier prueba empírica), prescindir de otro fundamento para sus tesis que una suerte de intuición penetrante para comprender la realidad (o irrealidad) social, y pese a críticas académicas e incluso sátiras (aludo, de nuevo, a Sokal & Bricmont, 2002), consiguen establecerse como referencias insoslayables para el pensamiento; tal vez precisamente la profusión de críticas e incluso las sátiras da testimonio de su relevancia. Si esto es así en un contexto en que el rigor científico se tiene por esencial, tanto menores serán los obstáculos con los que se encuentre el ciudadano de a pie para sostener cualquier creencia. No tiene por qué justificar nada, y mucho menos exigirse coherencia lógica: puede contradecirse y nadar en la ambigüedad, defender

ora una cosa, ora la opuesta en cualquier hipotética discusión. De un margen de distorsión probado y cognoscible se pasa a una sospecha total y generalizada hacia todo lo real, cuando no a una acusación directa: es, notablemente, el caso de Baudrillard cuando argumenta por qué la guerra del Golfo no tendrá lugar, no lo está teniendo ni lo ha tenido; la manipulación mediática admitida a pie a la negación de todo. La guerra es innecesaria, superflua, dado que su simulación no sólo resulta suficiente sino, de hecho, más real que lo real.

Ahora bien, ¿cómo se concreta la sospecha, si se mantiene, en la práctica cotidiana? Hay, básicamente, dos opciones: por un lado, abrazar la teoría de la conspiración y dedicarse al activismo político marginal; por otro, continuar con los quehaceres pragmáticos de la existencia pese a la sospecha. Es decir, seguir trabajando, consumiendo, formando familias y, en suma, desempeñando una actividad funcional a efectos del mantenimiento de esa realidad de la que se duda. Relativismo y escepticismo extremo pueden ser lógicamente irrefutables, pero en la práctica nos ajustamos aceptablemente a los supuestos de la realidad. Los comentarios autoirónicos nos ayudan, además, a reducir la distancia entre nuestro escepticismo y las exigencias del orden en el que no alcanzamos a confiar.

Otro tanto parece darse en el orden de la moral, donde nos seguimos guiando, generalmente, por preceptos heredados de la tradición y avalados por preferencias emotivistas. No encontramos una base última donde fundamentarlos salvo en sistemas dogmáticos o modulados por el sentimiento; como la solidaridad a que aspira Rorty, basada en la identificación con el sufrimiento ajeno a través de su representación más o menos dramatizada, la ética postmoderna implica un escepticismo de partida que intenta esquivar refugiándose en tradiciones premodernas (inevitablemente, la religión y otras opciones de fondo asumidamente irracionalista) o en la pragmática más imperturbable: hacemos lo que hacemos porque lo hacemos, porque hay que hacerlo. Nadie nos pide, afirma Rorty, que justifiquemos nuestro paladar en gastronomía o las amistades hacia las que nos sentimos más próximos: la escala de valores, a nivel individual o societario, es otra cuestión de preferencias respecto a las cuales no tiene sentido pedir una explicación razonada. No es que la respuesta sea absurda, sino que la propia pregunta lo es, pues se plantea en términos improcedentes y, de forma capciosa, condiciona una réplica que jamás puede tener sentido.

El humor emana de dicho absurdo, de la contradicción que se da entre distintos niveles de creencia, entre las ideas de las que participamos. Es la ironía que a menudo nos separa de la convicción más o menos profunda, aunque sea únicamente en lo discursivo o en la manifestación expresiva de dicha convicción. Por medio del humor, hacemos ver que **no nos creemos del todo** la ideología que justifica nuestros actos: obramos por diversas consideraciones de pragmatismo variable, no porque estemos íntimamente convencidos del valor de tales acciones. Por medio del humor, hacemos ver que **sabemos que lo que hacemos** o afirmamos **es susceptible de crítica**, de objeciones racionales o de cualquier otro tipo. De una forma u otra, nos anticipamos a un posible ataque y lo amortiguamos (o desviamos por completo)

marcando las distancias con respecto a nuestro propio personaje y la conducta que lo caracteriza. ¿Cuál es nuestro verdadero yo, el oficinista inmerso en la rutina o el libertario individualista que cada domingo se enfrenta a los elementos con una barca? Los niveles de simulación se multiplican: la ironía nos separa de nuestra imagen pública, admitiendo cuanto tiene de representación teatral, y revelando así ciertos aspectos de la que podría ser nuestra verdadera personalidad. Pero dado que ésta se expresa empleando técnicas dramáticas similares a las que construyen el personaje respecto al que ironizamos, la duda impregna todos los mensajes que emitimos, por mucho que unos estén marcados como genuinos y otros como convencionales.

El humor concilia los niveles diversos de discurso y acción. Podría decirse que nos excusa de la coherencia: nos permite abrazar ideas y creencias sin tener que llevarlas a la práctica; así, podemos ser funcionarios anarquistas o consejeros de educación pública que inscriben a sus hijos en colegios privados. En definitiva, contribuir al orden sin creer en él, actuar como miembros funcionales de la sociedad sin identificarnos con ella.

10. 3. Consumir la parodia del consumo

Una parte crucial de la investigación empírica en que se basa el presente trabajo es la experiencia de observación participante en dos revistas de humor, que pretendían consolidar un producto de consumo comercialmente viable. Su interés se debía a las pistas que podía proporcionar con respecto a los elementos condicionantes del éxito o fracaso de una propuesta humorística, empleando el voto monetario como indicador de aceptación. No es, ni mucho menos, un indicador perfecto: que un producto no se venda no implica necesariamente que el discurso de que es vehículo no funcione o no sea aceptado. Puede darse el caso que el segmento del público al que se dirige no considere, por las razones que sean, que deba pagar por un producto tal. Hay un ejemplo evidente: internet proporciona todo tipo de contenidos gratuitos y hace accesoria su adquisición por otras vías. Se puede popularizar el envío y reenvío de humor gráfico por medio del correo electrónico en tanto la publicación donde se originó el trabajo difundido tiene que cerrar por un volumen de ventas insuficiente. Aun así, la obra sigue generando beneficios: es objeto de consumo en otros términos y por tanto debe medirse empleando un procedimiento distinto.

Por otra parte, el lector de periódicos obtiene, por el mismo precio (suponiendo que lo compre en lugar de consultarlo por internet) una cierta proporción de contenidos humorísticos, tanto gráficos como literarios: el humor, recuérdese, es uno de los recursos literarios más socorridos para columnistas y comentaristas políticos. Otro proyecto humorístico fracasado, la revista *El virus mutante* (2004), contenía chistes y artículos muy semejantes a los que se podrían encontrar en las páginas de opinión de cualquier diario, presentados en un formato muy similar (el de las clásicas cabeceras humorísticas españolas: *La Codorniz*, *Hermano Lobo*, etc); podría decirse que ofrecía, al precio de 1’50 euros, una porción de lo que ofrece un periódico (que, por lo general, se vende a un precio inferior). Esto quedaba resaltado por el formato de la publicación, semejante al de un diario, como se ha dicho, pero considerablemente menos

grueso, lo cual hipotéticamente contribuía a enfatizar dicha percepción: menor cantidad por mayor precio. Por tanto, su viabilidad comercial no dependía tanto de un hipotético cálculo económico como del valor simbólico que se pudiera asociar a la adquisición de la revista: ya fuera el apoyo a un cierto tipo de discurso o la caracterización del consumidor, definido ante sí mismo y ante los demás por sus opciones de consumo.

Si suponemos que en un entorno cultural postmoderno prevalece el escepticismo, la identificación del consumidor con un discurso, idea o imagen de sí a través de un producto, especialmente en el caso de nuevos lanzamientos que carecen del aval de una prolongada supervivencia en el mercado, ha de reflejarlo. ¿Cuántos lectores están dispuestos a distinguirse como fieles de una publicación que no funciona? ¿Cuántos, cuando se trata de una revista que muestra un marcado sesgo ideológico pese a una pretendida imparcialidad crítica? Ilusión, sentimentalismo e ideología cuentan con su espacio correspondiente en el mercado: no hay más que ver los anuncios navideños o de lotería, o la filiación de sectores del público a medios de comunicación de línea ideológica muy definida (y así percibida por la mayoría). El humor funciona a menudo como ingrediente en ofertas semejantes: añadiendo un matiz irónico y moderadamente descreído a la ilusión o como recurso retórico y estilístico en la opinión partisana. Sin embargo, ¿puede funcionar a la inversa?

Hemos visto que en algunos casos, el humor "puro" se atempera deliberadamente con otros mensajes para hacerlo más inteligible. El humor puede ser escéptico, nihilista incluso, pero para mantenerse ha de ser nihilismo vendible. Y toda vez que contribuye al mantemiento del orden de cosas, ¿sigue entonces siendo nihilista? Puede entenderse como revolucionaria la incorporación de mensajes subversivos en productos de consumo popular: por ejemplo, la crítica del capitalismo empleando las propias infraestructuras y mecanismos capitalistas. Pero cabe igualmente la perspectiva opuesta: el mensaje subversivo se anula al legitimar en la práctica las instituciones del capitalismo. La crítica irónica deviene autoirónica: el satírico aparece, con frecuencia de forma consciente, inscrito dentro del objeto de sátira y satirizado él mismo.

En definitiva, considerar el humor desde el punto de vista de su mayor o menor comercialidad supone observar sus aspectos más funcionales. El humor de consumo:

> 1) Aporta un **comentario irónico** sobre el propio **funcionamiento del mercado**. La propaganda, las ofertas de lanzamiento y toda la variedad de técnicas para la seducción del consumidor se emplean contando con la complicidad de éste, dando por supuesto que conoce su objetivo y que es consciente de estar siendo "manipulado". Así, la publicidad se hace autorreferencial, se parodia a sí misma y expone abiertamente sus recursos. De este modo se mofa de dos "fracasos", el del consumidor al que supuestamente se manipula y el de la publicidad que no logra manipularlo, y mantiene el mecanismo en funcionamiento al señalar sus deficiencias.

2) **Proporciona recursos y signos humorísticos** para todo tipo de contextos expresivos, desde la interacción cotidiana al discurso informal. La alusión a referentes humorísticos comunes señala a quien la hace con los atributos de dichos referentes (ingenio, placer, diversión) y funciona, además, como signo indicador del nivel del discurso, como puedan serlo los guiños, los codazos y demás gestos con los que hacemos ver a nuestro interlocutor que no hay que tomar totalmente en serio lo que estamos diciendo en ese momento. Esto es especialmente cierto en el caso de los humoristas que se identifican con frases fetiche o con un lenguaje característico: de *La Codorniz* a Chiquito de la Calzada, Antonio Ozores, Martes y Trece, Ivá...

3) **Proporciona métodos y códigos para la reelaboración humorística de la realidad**, es decir, para la elaboración de nuevos productos humorísticos que son identificados como tales en cuanto obedecen a unas ciertas características en su forma. Un ejemplo reciente lo tenemos en la difusión del "¿Te quieres callar?" espetado por el rey de España al presidente de Venezuela como tono para móviles. O, en general, en la selección de fragmentos audiovisuales en formato de *zapping*, descontextualizados y enhebrados en sucesión irónica. Hechos y personajes son expulsados al territorio de lo frívolo en la medida en que haya un público deseoso de consumir el producto (tono de móvil, programa de televisión, vídeo en YouTube, publicación) en que se escenifica semejante expulsión.

4) **Canaliza el humor** dentro del **funcionamiento ordenado de la sociedad**. El humor comercial es productivo: genera beneficios, proporciona puestos de trabajo, cotizaciones en la Seguridad Social. Aglutina a un público susceptible de recibir mensajes publicitarios. Hace del bufón, a todos los efectos, miembro "útil" de la sociedad; lo integra en ella. En el curso de mi trabajo de campo un humorista me comentó, jocoso, que dos de las autores más célebres (identificados popularmente, además, con un discurso progresista, uno en el diario *El País* y el otro en la revista *El Jueves*) corren a buscar el campo de golf más cercano cuando viajan a cualquier ciudad; sea cierta o falsa tal afirmación (para el caso, es irrelevante), indica una percepción de "aburguesamiento" del humorista consagrado, que no pretende cambiar radicalmente el mundo sino prosperar dentro de él.

5) Facilita **un ajuste dinámico**, sin excesivas turbulencias, **de la burla y la parodia a sus propios límites**. Los casos extremos, como el del secuestro de *El Jueves*, ponen de manifiesto en su infrecuencia cómo funciona habitualmente el sistema. El humor de consumo, sujeto a las restricciones que exige su supervivencia (no puede desagradar en exceso al consumidor potencial ni tampoco a los grandes anunciantes que lo nutren económicamente), se inhibe de determinados excesos. Como ya se dijo, *El Jueves* no se burla de todo porque no puede permitírselo; su director señala dos grandes barreras para el humor: por un lado la económica (no es prudente hacer mofa de determinadas

empresas) y por otro la *political correctness* (cuya violación también puede traducirse, llegado el caso, en pérdidas económicas si el público rechaza el producto al considerarlo ofensivo). Teóricamente, la relativa moderación del discurso humorístico permitiría una adaptación paulatina de los diversos objetos de parodia. Volvemos al ejemplo de la monarquía española, que ha ido pasando a lo largo de los años de ser tabú a considerarse legítimamente parodiable.

Somos aceptablemente conscientes, pues, de los resortes del consumo, del juego de simulaciones que pone en marcha. Y como ocurre con otros ámbitos de nuestra sociedad cuyo funcionamiento conocemos o creemos conocer, el humor comenta irónicamente la distancia entre el ideal (en este caso, digamos que un consumo moderado e inteligente) y lo que tenemos por realidad (consumismo y manipulación publicitaria).

10. 4. Que nos dejen en paz a la hora de escribir: victimismo y autoironía

La coexistencia de sistemas de pensamiento, la yuxtaposición de creencias contradictorias, nos sitúa en un dilema ideológico: ¿cuál de los distintos marcos de referencia invocaremos para decidir primero y justificar después nuestras acciones? El clásico modelo de la acción de Pareto, sostenido sobre los conceptos de residuos y derivaciones, es una de tantas expresiones de la sospecha sociologista sobre el discurso público y las motivaciones ocultas que supuestamente esconde. Obramos por impulsos irracionales que después encajamos, con mayor o menor violencia, en esquemas de explicación racional. El actor postmoderno se percibe desgarrado entre la razón y la sinrazón, compelido por la tradición cultural a desarrollar su actividad dentro de parámetros racionales pero incapaz de dar con una justificación última para ésta irreprochablemente racional.

No es de extrañar que los pensadores postmodernos abracen la contradicción e incluso se definan por ella. Cité en el primer capítulo un fragmento célebre de *La arqueología del saber* en el que Foucault exige que le dejen (que nos dejen) en paz a la hora de escribir, que no le obliguen a forzar coherencia en sus pensamientos. Algo así reivindicaba E. M. Cioran cuando afirmaba que la exigencia de una argumentación coherente perjudicaba al pensamiento, pues limitaba al pensador dentro de unas coordenadas que impedían tomar en consideración otros aspectos de la reaidad.

Con transparente ironía satírica, Revel recuerda una anécdota relativa al lanzamiento de la revista *Le Débat* por ediciones Gallimard, incluyendo un manifiesto fundacional que autores como Raymond Aron o Michel Foucault tomaron por ataque a sus respectivas posiciones:

> “Foucault (...) se presentó en el despacho de Claude (Gallimard) amenazándole con dejar ediciones Gallimard a menos que se suspendiera la venta del primer número. Cinco minutos más tarde regresó al despacho de Pierre (Nora) para felicitarle y asegurarle que podía contar con él... (...) Lo que me gusta de la filosofía es que confiere

equilibrio psíquico, serenidad moral y coherencia en el comportamiento" (Revel, 2002: 81).

El detalle anecdótico guarda relación (es coherente, si se me permite la gracieta) con el deseo que expresó Foucault en *La arqueología del saber*. La contradicción abre los márgenes a la ambigüedad, a la ambivalencia. Si asumimos esa contradicción, si conseguimos instituirla, ya sea de forma explícita o solapada, nuestro campo de acción (y nuestro repertorio argumental para la justificación discursiva) también se abre. Como los creyentes que desobedecían los preceptos divinos por su condición de humanos, imperfectos y manchados por el pecado original, los actores en la sociedad postmoderna se explican ante sí mismos y sus semejantes apoyándose en la incertidumbre y en la contradicción.

Cada trayectoria vital está hecha de una infinidad de decisiones: nos vemos obligados a optar entre posibilidades diversas, a construir una existencia determinada sólo hasta cierto punto por factores externos a nosotros mismos. De esa secuencia de elecciones se deriva nuestra responsabilidad, nuestra condición de autores de una vida. Si se diera por cierto que no existe libertad, que todo está decidido de antemano, no nos sentiríamos obligados a justificar lo que hicimos; sencillamente, entenderíamos que no había otro remedio. Las autobiografías son un ejemplo elaborado de dicha necesidad de justificación: el autor (por su cuenta o valiéndose de negros) cuenta su versión de un periplo vital, teóricamente marcado por la notoriedad pública y, por tanto, por una cierta cantidad de triunfos, asignando causas y responsabilidades con respecto a los acontecimientos. Es muy común que dichos relatos incurran en lo humorístico, sea por medio de personajes secundarios a los que se quiere parodiar (sería el caso de la cita de Revel incluída unos párrafos más arriba: la caricatura de Foucault, que cambia radicalmente de opinión y actitud en un lapso de cinco minutos, encarna un modelo de pensamiento y, se supone, acción del que el autor se quiere distanciar), o usando del comentario autoirónico; así el autobiógrafo se pinta, según considere oportuno, como víctima de las circunstancias o como triunfador sobre la insensatez ajena.

Uno de los modelos más socorridos de monólogo humorístico es el relato costumbrista autobiográfico: el *stand-up comedian* habla de su familia, real o imaginaria, hilando observaciones y anécdotas que son, hasta cierto punto, próximas a la realidad del público. Suele haber, al margen de la realidad efectiva de sucesos y personajes, una cierta relación con la vida del humorista y, evidentemente, con la imagen de sí que desea proyectar. Meade (2000) cuenta cómo Woody Allen aprovechaba el escenario para burlarse de su primera esposa. Y la serie de televisión *Seinfeld* se basa en la interrelación entre la vida cotidiana de su protagonista, Jerry Seinfeld, y sus rutinas humorísticas de club, en las que busca una lógica, extrayendo conclusiones generales, al absurdo de aquella.

Naturalmente, dicha tendencia se observa igualmente en discursos menos elaborados, en las afirmaciones informales que hacemos sobre nosotros y nuestras circunstancias; ya sea en relatos de variable longitud o en pequeños apuntes expresivos, transmitimos una visión de los hechos y una

caracterización de los personajes que intervienen en ellos. Los escuetos comentarios irónicos sobre el avance de la alopecia propia o el éxito ajeno indican a nuestros interlocutores que somos conscientes de nuestra posición relativa, tomando como referencia ideas supuestamente compartidas sobre lo deseable y lo indeseable, sobre lo evitable y lo inevitable; además, nos presentan dotados de un cierto control sobre lo adverso, precisamente en la medida en que tenemos conciencia de ello. De hecho, el comentario irónico aparece como una pequeña victoria sobre lo que nos desagrada, pues nos permitimos el lujo de bromear sobre ello, despojándolo de dramatismo.

¿Por qué son tan comunes los chistes de suegras? Tradicionalmente, se le presume a la suegra la mirada más crítica sobre el personaje del yerno (o la nuera) y los hipotéticos logros que ha alcanzado. Pervivencia quizá del sistema de ideas anterior a la noción históricamente reciente del matrimonio por amor, el rol de suegra lleva asociadas una serie de exprectativas que la convierten en juez por excelencia de la posición alcanzada por aquellos ante quienes ejerce dicho rol. El humor a costa de las suegras no supone únicamente una revuelta contra ese "dominio"; además, cuestiona por principio los juicios que puedan emitirse desde el rol de suegra, al caracterizar la categoría con una variedad de rasgos negativos que la desautorizarían.

El humor también juega un papel en la construcción y presentación de nuestro personaje en la vida social. Contribuye en los siguientes aspectos:

1) **Desdramatiza** los fracasos, les resta importancia, los relativiza. Tanto en un sentido psicológico "interno" (las consolaciones del humor, diría un seguidor de Boecio) como, lo cual nos interesa más, en lo que se refiere a la proyección de nuestro personaje, que tal vez no haya alcanzado algunos de los objetivos que perseguía pero, como hacemos ver jocosamente, para el caso tampoco eran tan deseables. También podemos rebajar las expectativas respecto a logros futuros, como cuando advertimos a nuestros contrincantes en tal o cual juego que "soy muy malo"; si en efecto perdemos, salimos victoriosos en otro sentido: al cabo, teníamos razón. Lo cual conduce al siguiente punto:

2) Añade un **matiz significativo de conciencia**, de control. Si no podemos dominar los hechos, sea porque las circunstancias nos sobrepasan o porque carecemos de habilidades para manejarnos dentro de ellas, nos queda otra forma de dominio: el conocimiento. Los comentarios irónicos nos sirven para transmitir esa idea: sabemos lo que ocurre. Y no sólo eso, también podemos anticipar lo que ocurrirá. No estamos, pues, a completa merced de fuerzas incognoscibles; puede que estas condicionen nuestra existencia, pero alcanzamos a identificarlas e incluso a usarlas como materia prima para chistes.

3) Nos **distancia** del propio **declive**, de la muerte y de todos los signos que la anuncian. No ha de entenderse esto en términos filosóficos o existencialistas: se trata en definitiva de la forma del relato autobiográfico y del final que le confiere un cierre y una cierta dosis de sentido. El humor a costa de ese relato y su conclusión inevitable propician una

visión “objetiva” de su desarrollo que fortalece la presentación discursiva del mismo que promovemos. Se trata, después de todo, de defender una imagen de quién somos en cada momento, y la “autenticidad” de la descripción presente se acentúa con la mofa pretendidamente objetiva de encarnaciones anteriores del personaje (los yoes que fuimos: las creencias infantiles, los ideales juveniles, los colectivos con los que nos identificamos y que después dejamos atrás) y del final que le aguarda, asumiendo su contigencia.

4) Sirve como **instrumento dialéctico** para **prevalecer sobre descripciones ajenas**. Nos valemos del humor para atacar las posiciones que contradicen la nuestra: ya se trate de descripciones directas de nuestro personaje (de visiones alternativas que cuestionan la que presentamos) o de panorámicas más generales sobre el contexto que tienen un efecto directo o indirecto en nuestra posición dentro el mismo, podemos llamar la atención sobre cómo nuestros contrincantes se toman demasiado en serio a sí mismos y a la propia discusión. La nuestra es una perspectiva desapasionada, y así lo hacemos ver con palabras y gestos que indican intención humorística. Exageramos la agresividad del contrario y disimulamos la nuestra con sonrisas y bromas autodespectivas.

5) **Contextualiza el personaje** dentro de una visión general de la sociedad. Como se ha dicho antes, la discusión en torno a las circunstancias forma parte de la discusión en torno al personaje: la posición de éste varía de acuerdo con la configuración de aquellas. Nuestras observaciones humorísticas, tanto más las que se basan en el costumbrismo sociologista, expresan aun de forma vaga y contradictoria una concepción de la sociedad o incluso, si se quiere, de la realidad. Si el mundo es absurdo y no hay garantías de que se haga justicia, nuestros triunfos tendrán más valor y nuestros fracasos estarán más justificados.

6) **Señala las contradicciones** en la acción y la ideología, haciendo ver que somos conscientes de ellas, lo cual contribuye a integrarlas en nuestro discurso produciendo una suerte de coherencia degradada (la coherencia de la incoherencia, podríamos decir) que en entornos marcados por la ambigüedad ideológica puede ser suficiente para justificarnos. De este modo, podemos continuar de forma ritual, aduciendo razones de utilidad pragmática, con tradiciones de cuyo fundamento último dudamos (un ejemplo muy común: la boda por la Iglesia entre parejas agnósticas o ateas). Si no alcanzamos a decidir entre sistemas de valores contradictorios, a veces incluso antagónicos, unos y otros nos proporcionan ideas a las que apelar, oscilando entre el idealismo y el escepticismo con desenvoltura relativista. El comentario humorístico de la contradicción unifica lo disperso.

7) **Señala el componente de simulación** en las interacciones sociales. La sinceridad consiste en admitir la impostura de nuestros personajes, cuanto hay en ellos de representación dramática. El humor nos separa

momentáneamente del personaje que hemos construido, como un guiño del actor hacia el público, e indica que no pretendemos una autenticidad absoluta: somos conscientes de lo artificioso del yo que exhibimos ante los demás, somos conscientes de que ellos son conscientes, y reconocemos mutuamente la certeza de la representación. Sospechamos de quien no se distancia siquiera un instante de su personaje: es el caso, justamente, de los que se toman a sí mismos demasiado en serio, de los que "se lo creen" o "se lo tienen creído" (elocuente frase hecha). Esa es la paradoja: para creer en alguien necesitamos que primero reconozca que miente.

Estos podrían ser algunos de los usos microsociológicos del humor en la proverbial incertidumbre postmoderna: como tantas veces se ha escrito, suaviza nuestros pesares destilando placer a partir de ellos; nos sirve para controlar aquello que nos incomoda. Naturalmente, eso no implica que el humor sea, como también se ha escrito a menudo, esencialmente subversivo (ni esencialmente conservador). Por lo que al individuo se refiere, es una herramienta para situarse en el entorno y conferir sentido a sus acciones. Y en determinadas circunstancias, especialmente en una cultura que presenta algunos rasgos de lo que se ha querido llamar postmodernidad, una herramienta privilegiada.

10. 5. Las ruinas del proyecto moderno

Se supone que la postmoderna es una cultura que desconfía de la razón, que ha perdido la fe con respecto a su validez para solucionar los diversos problemas y desafíos que se le plantean. ¿Cuáles son, entonces, los límites de la razón? ¿Hay una correspondencia entre sus límites reales y los que como tales percibimos?

Cabe señalar, en principio, dos límites visibles básicos para el alcance de la razón:

1) Podemos saber **cómo funcionan las cosas** (las reglas por las que se rigen los mundos físico y social, las regularidades que observan nuestros propios cuerpos y mentes), pero eso **no siempre implica que podamos cambiarlas**. Dicho con otras palabras: la razón instrumental no garantiza la omnipotencia, sino, en el mejor de los casos, un aumento paulatino de nuestras posibilidades de acción sobre el entorno, reguladas además por diversos factores sociales.

2) Aunque seamos capaces de **producir un efecto sobre la realidad** (por medio de la técnica y sus progresos), ello **no implica que podamos aprehender su naturaleza profunda** (y generar, así, un conocimiento trascendente, dando respuesta a los grandes interrogantes de la filosofía). En otras palabras: la razón no garantiza la omnisciencia. No podemos saberlo todo, y especialmente no tenemos acceso a hipotéticas verdades últimas. Por el contrario, los avances son graduales

> y transitorios; la física newtoniana y la física cuántica pueden contradecirse, pero cada cual *sirve* para dar cuenta de un ámbito concreto de la realidad, de un abanico de fenómenos. ¿Es posible dar con una perspectiva que integre dentro de sí todas las demás, coherentemente? Comte quiso ver en la sociología una culminación de todas las ciencias, la más perfecta expresión del espíritu positivo en la cúspide de una jerarquía de saberes. Por supuesto, la historia en su concepción comteana tenía una dirección definida y se dirigía inexorablemente a un destino, marcado precisamente por el desarrollo del conocimiento.

La percepción de estos dos límites permite que subsistan, o incluso que cobren nueva fuerza, otros sistemas de referencia de los que se esperaba que quedasen cancelados por el avance de la ciencia y la razón ilustrada. Puesto que la ciencia no puede conseguirlo todo, acudimos a otras *prácticas* para obtener aquello que no nos garantiza. Así, enfermos terminales piden ayuda a curanderos para sanar dolencias que la medicina sólo puede aliviar. Puesto que la razón no alcanza a explicarlo todo, buscamos el sentido de la vida y demiurgos de diverso género en sistemas de creencias organizados o por organizar.

Ese parece ser el fondo del relativismo postmoderno que repudiaba Gellner (1994): como la razón ilustrada no lo puede *todo*, la equiparamos a los demás sistemas de ideas. Sin embargo, el problema al que se enfrenta nuestra cultura, sostenía Gellner, no es que la razón sea tan (o tan poco) válida como cualquier otro método para conocer la realidad del mundo físico, sino que, de hecho, alumbra certezas sobre dicha realidad sin tener el menor miramiento para con nuestras preferencias, y en particular nuestras preferencias morales; es decir, el dilema no es tanto científico o siquiera epistemológico como ético (léase, una vez más, a MacIntyre, 2001 [1984], o Rorty, 1996). ¿Podemos conciliar adecuada (y racionalmente) ciencia y moral, concretamente la moral de las sociedades liberales occidentales?

El humor, lo hemos visto, se alimenta de tales incertidumbres: las señala, las expresa, las explota cómicamente y las relativiza. Pese a nuestras dudas en torno a la razón y a sus límites, aunque no lo pueda todo, ocurre que en términos pragmáticos ésta tiende a *funcionar*: incluso el santón que, tras cegar a sus fieles haciéndoles mirar fijamente el sol para contemplar una aparición, desee entretener la tarde con el visionado de una película debe valerse de un reproductor de DVD. Por lo que se refiere a los sistemas de creencias de inspiración premoderna, es evidente que cuentan con un ángulo funcional (su mera pervivencia parece indicar que satisfacen necesidades sociales). ¿Puede sostenerse, con Maffesoli, que todos esos saberes esotéricos que desvelan las claves de nuestro destino han proliferado hasta un punto tal que definen nuestro presente? Sería preciso, en fin, determinar el peso relativo que les corresponde en nuestra cultura. ¿Han desplazado realmente a la razón hasta situarse, como mínimo, en pie de igualdad frente a ella, o salvo casos disfuncionales y patológicos simplemente cubren el territorio que ésta no puede abarcar?

En suma, queda por ver en qué medida el proyecto moderno se ha visto reducido a escombros, si arrastramos sus premisas como fe inerte orteguiana o si estas se mantienen pese al escepticismo. Reconsideremos el Apocalipsis postmoderno, el último fin de la historia que parece significar la desintegración de toda certeza, pero bajo el cual parecen mantenerse bases relativamente firmes. La razón se ha comido a sí misma, dicen los teóricos postmodernos, y carecemos de grandes relatos con los que legitimar nuestras acciones, la continuidad de nuestras vidas. Y aun así, seguimos adelante. La anomia no ha paralizado la rotación de la tierra y las ruedas dentadas de las máquinas construidas bajo los auspicios de la fe en el progreso siguen girando. Las teorías postmodernas suponen una toma de conciencia explícita del estado de salud de los grandes relatos legitimadores, pero, tras tales teorías, vienen las críticas a tales teorías. En otras palabras, hay vida después del fin del mundo.

Afirma Baudrillard que toda idea es consumible, empezando por la idea misma del anticonsumismo, que es consumida como idea pero no tiene lugar en la realidad. El Apocalipsis también es consumible si, en su consumo, va implícita la ngegación práctica de dicho Apocalipsis. El humor postmoderno tiende a convertirse en negación costumbrista de los fundamentos de legitimidad de la vida cotidiana; con su realización discursiva en condiciones restringidas (con su consumo, podríamos decir), la idea se destruye y la vida cotidiana puede continuar. El humor postmoderno es práctico por cuanto colabora en la continuidad de la vida; ya sea adoptando una posición fantasiosa y lúdica, ya sea ejerciendo la crítica, indiscriminada o no. En el caso de la crítica, proporciona un nuevo fundamento de legitimidad para la vida cotidiana: la **conciencia del absurdo**. No sabemos por qué trabajamos, por qué nos reproducimos, por qué consumimos. Pero, como poco, sabemos que tales actividades son absurdas, y sabemos disfrutar con la conciencia de dicho absurdo. La crítica de todo, incluyendo la crítica del propio crítico, es una búsqueda de la posición menos criticable en un entorno discursivo en el que, dada la indecisión entre marcos de referencia, todo es criticable: siempre habrá un punto de vista desde el cual la proposición más sólida no se sostenga. Como justificación adicional, el principio de placer, el efecto cómico, el regocijo que produce el tratamiento humorístico de lo absurdo.

Desde un punto de vista semejante, el humor postmoderno aparecería como un elemento más que contribuye al desarrollo de la cultura occidental y participa en el proceso de autoobservación constante que es característico de ésta. Diríase consustancial a ella, un componente de peso en la adaptación al entorno del sistema. Significativamente, en ambientes de crispación política (como, podría sostenerse, el de la España de 2007) o en episodios como la crisis de las caricaturas de Mahoma, cuando se marcan objetivos definidos para la sátira partisana, ésta reaparece con fuerza: el humor “retrocede” a los modos y formas de la modernidad, y las respuestas equívocas son desaprobadas (es, notoriamente, el caso de aquella portada de *El Jueves* en que afirmaban no haberse atrevido a dibujar a Mahoma: todavía hoy se les reprocha). La burla de todo, establecida como principio, tendría como consecuencia lógica la mofa particularmente encarnizada de quienes no consienten ser objeto de tratamiento tal.

En diciembre de 2007, la revista *El Jueves* despide el año con una felicitación navideña que reproduce la imagen que motivó el secuestro de un número: pueden verse los cuerpos copulando, pero los rostros están cubiertos por gorros de Santa Claus; no se identifica a la pareja en modo alguno, pues evidentemente todos los lectores pueden colegir de quiénes se trata. De tal forma, los responsables de la revista muestran que la lectura injuriosa depende del lector, no de los autores, al tiempo que burlan irónicamente la condena y las leyes en que se fundamenta. La acción judicial los ha llevado a una posición en la que pueden permitirse insistir en la sátira sin incurrir en responsabilidades penales, mofándose tanto de la institución de la que no estaba permitido mofarse en tales términos como de la misma acción judicial y sus efectos contraproducentes (por lo que a los objetivos que la motivaban se refiere, claro). El intento de rescatar la institución del ámbito de la frivolidad ha tenido por consecuencia un recrudecimiento de la sátira, bendecido además por el público que apoya la publicación con su voto monetario: según los datos del Estudio General de Medios para diciembre de 2007, la revista ha conseguido 135.000 lectores más que en 2006, con un total de 556.000 compradores semanales, lo que la convierte en el segundo semanario más leído de España (excepción hecha de la prensa rosa), sólo superado por *Interviú*.

Si lo expresamos como elección racional basada en un cálculo de costes y beneficios (lo cual no ha sido: se le ha sacado partido posteriormente), la transgresión de *El Jueves* se salda como estrategia empresarial rentable. Cuando se trata del islamismo radical, los resultados son otros: en lugar de multas, indemnizaciones o incluso condenas de cárcel, los humoristas corren el riesgo de verse sentenciados a muerte con carácter inmediato e inequívoco. El nombre (y la imagen) del profeta no deben tomarse en vano; no pueden emplearse como objeto humorístico, no se tolera su expulsión al ámbito de lo frívolo. El humor universal postmoderno se tropieza, pues, con el dogma: las sociedades occidentales acogen en su seno a comunidades que lo defienden y el desarrollo de las comunicaciones propicia una repercusión bastante inmediata de los discursos que no lo respetan. Es más, si aceptamos (como los hechos parecen indicar) que la crisis de las caricaturas de Mahoma fue provocada deliberadamente por los líderes islamistas que se decían ofendidos, elaborando un informe sesgado sobre la persecución al Islam de occidente, tiene sentido sostener que, al menos desde su punto de vista, ese humor polimorfo, irrespetuoso, es uno de los aspectos esenciales que definen nuestra cultura (decadente y blasfema, por lo demás) en su conflicto con otras, harto más alejadas del proyecto ilustrado, si es preciso puntualizarlo, de cuanto podamos estarlo nosotros.

Inevitablemente, se producirán nuevos incidentes en el futuro inmediato. Veremos entonces en qué medida se desencadena la reacción satírica que anticipo o, confirmando los temores de Gellner, se llama a denunciar los ataques a la libertad de expresión parodiando todo excepto el tabú premoderno en cuestión.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, E. (1966): Teoría e interpretación del humor español, madrid, Editora Nacional
- ALLEN, W. (1983): Sueños de un seductor, Barcelona, Tusquets
- ALLEN, W. (1988): Cuentos sin plumas, Barcelona, Tusquets
- ALLEN, W. (2007): Pura anarquía, Barcelona, Tusquets
- ARGULLOL, R. (2007 [1991]): El fin del mundo como obra de arte, Barcelona, Quaderns Crema
- ARON, R. (1999): Introducción a la filosofía política. Democracia y revolución, Barcelona, Paidós
- ASIMOV, I. (1998): Memorias, Barcelona, Ediciones B
- AZCONA, R. (1957): Chistes del repelente niño Vicente, Madrid, Taurus
- AZCONA, R. (1958): Los ilusos, Madrid, Ediciones Arión
- AZCONA, R. (1960): Pobre, paralítico y muerto, Madrid, Ediciones Arión
- AZCONA, R. (1960b): Los europeos, París, Librairie des Éditions Espagnoles
- AZCONA, R. (1984): El repelente niño Vicente, Madrid, Ediciones Mascarón
- AZCONA, R. (1991): Otra vuelta en *El cochecito*, Logroño, Cultural Rioja
- BADER, R. S. (ed.) (1993): Groucho Marx and other short stories and tall tales, Londres, Faber and Faber
- BALLART, P. (1994): Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno, Barcelona, Quaderns Crema
- BARKIN, G. (ed.) (1963): The Sardonic Humor of Ambrose Bierce, Nueva York, Dover Publications
- BARRERO, M., et al. (2007): Morfología del humor II. Fabricantes. Jornadas de estudio y análisis del humor desde la antropología, la psicología y la cotidianidad, Sevilla, Padilla Libros

- BARRERO, M. (2007): *Sátira, intromisión y transgresión. El humor como atentado gráfico*, en M. BARRERO et al. (2007), pp. 23 - 82
- BARSON, M. (ed.) (1990): Groucho & Chico, abogados, Barcelona, Círculo de Lectores
- BATE, J. (2000): El genio de Shakespeare, Madrid, Espasa-Calpe
- BAUDRILLARD, J. (1969): El sistema de los objetos, Madrid, Siglo XXI
- BAUDRILLARD, J. (1978): Cultura y simulacro, Barcelona, Kairós
- BAUDRILLARD, J. (1980): El espejo de la producción o la ilusión crítica del materialismo histórico, Barcelona, Gedisa
- BAUDRILLARD, J. (1984): Las estrategias fatales, Barcelona, Anagrama
- BAUDRILLARD, J. (1987): De la seducción, Madrid, Cátedra
- BAUDRILLARD, J. (1988): El otro por sí mismo, Barcelona, Anagrama
- BAUDRILLARD, J. (1991): La guerra del Golfo no ha tenido lugar, Barcelona, Anagrama
- BAUDRILLARD, J. (1993): La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos, Barcelona, Anagrama
- BAUDRILLARD, J. (2006): El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas, Buenos Aires, Amorrortu
- BAUMAN, Z. (1999): Culture as praxis, Londres, Sage
- BAUMAN, Z. (2001 [1997]): La posmodernidad y sus descontentos, Madrid, Akal
- BENNY, M. L., H. MARKS & M. BORIE (1978): Jack Benny. A Biography, Londres, Robson Books
- BENTHAM, J. (1990 [1816]): Falacias políticas, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales
- BERGER, A. A. (1992): Popular culture genres. Theories and texts, Londres, SAGE Publications
- BERGER, P. L. & H. KELLNER (1985): La reinterpretación de la sociología, Madrid, Espasa-Calpe
- BERGER, P. L. & Th. LUCKMANN (1997): Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno, Barcelona, Paidós
- BERGER, P. L. (1997): Redeeming Laughter: the Comic Dimension of Human Experience, Nueva York, Walter de Gruyter & Co.
- BERGSON, H. (1911): Le Rire. Essai sur la Signification du Comique, París, Félix Alcan Éditeur
- BERTUSI, D. (1997): Dellamorte e altre storie. Un viaggio tra horror e humour nei romanzi di Tiziano Sclavi, Lecco, Periplo
- BERTUSI, D. (2000): Tiziano Sclavi, Florencia, Cadmo
- BIERCE, A. (1989): The Enlarged Devil´s Dictionary, Londres, Penguin Books
- BJÖRKMAN, S. (1995): Woody Allen on Woody Allen, Londres, Faber & Faber
- BLOCH, R. (1993): Once around the Bloch. An unauthorized autobiography, Nueva York, Tom Doherty Associates
- BONET, E. (2001): Pláginas amarillas, Motril, El Batracio Amarillo
- BONET, E. (2002): Sólo para inútiles, Motril, El Batracio Amarillo
- BOOTH, W. C. (1974): A rethoric of irony, University of Chicago Press
- BOOTH, W. C. (1986): Retórica de la ironía, Madrid, Taurus
- BORGES, J. L. (1971 [1956]): Ficciones, Madrid, Alianza
- BORGES, J. L. (1976 [1952]): Otras inquisiciones, Madrid, Alianza

- BOSKIN, J. (1979): Humor and Social Change in 20th Century America, Trustees of the Public Library of the City of Boston
- BOSKIN, J. & J. DORINSON (1987): *Ethnic Humor: Subversion and Survival*, en A. P. DUDDEN (1987)
- BOUCHÉ, Th. & H. CHARPENTIER (eds.) (1990): Le rire au Moyen Age dans la littérature et dans les arts, Presses Universitaires de Bourdeaux
- BOULDING, K. E. (1973 [1962]): *Después de la civilización, ¿qué?*, en L. RACIONERO (ed.) (1973), pp. 89-104
- BOURDIEU, P. (1985): ¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos, Madrid, Akal
- BOURDIEU, P. (1997): Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción, Barcelona, Anagrama
- BOURDIEU, P. (2006): Autoanálisis de un sociólogo, Barcelona, Anagrama
- BOURDIEU, P., J. C. CHAMBOREDON & J. C. PASSERON (2001 [1973]): El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos, Madrid, Siglo XXI
- BREMMER, J. & H. ROODENBURG (1997): A Cultural History of Humour. From Antiquity to the Present Day, Cambridge, Polity Press
- BRUCE, L. (1975): How to Talk Dirty and Influence People, Frogmore, Panther Books
- BULL, M. (ed.) (1998a): La teoría del apocalipsis y los fines del mundo, México, Fondo de Cultura Económica
- BULL, M. (1998b): *Para que los extremos se toquen*, en M. BULL (ed.) (1998a), pp. 11-30
- BURKE, P. (1996): Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia, Barcelona, Gedisa
- BUTE (2000): P'aberse matao! Los cuadernos secretos de "El Bute", Motril, El Batracio Amarillo
- CALVISI, A. (1996): Intervista a Dylan Dog, Roma, Theoria
- CAÑEQUE, C. & M. GRAU (1993): ¡Bienvenido, Mr. Berlanga!, Barcelona, Destino
- CARROL, P. (2004): 52 amantes a través del espejo, Madrid, Editorial Páginas
- CARROLL, L. (1996): The complete illustrated Lewis Carroll, Hertfordshire, Wordsworth
- CASARES, J. (1961): El humorismo y otros ensayos, Madrid, Espasa Calpe
- CASTILLO CASTILLO, J. (2002): Variaciones sobre la ironía sociológica o retrato de un profesor jubilado, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información de la universidad Complutense
- CASTILLO CASTILLO, J. (2004): Miradas aún no olvidadas de las cosas: apuntes para una historia de vida, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas
- CAVETT, D. & Ch. PORTERFIELD (1974): Cavett, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich
- CAZENEUVE, J. (1996): Du calembour au mot d'esprit, París, Éditions du Rocher
- CLEESE, J. & C. BOOTH (1989): The complete Fawlty Towers, Londres, Methuen
- CLEESE, J. et al. (1998): Monty Python's flying circus. Just the words, Londres, Methuen

- COCTEAU, J. (1948): Antigone suivi de Les mariés de la Tour Eiffel, París, Gallimard
- COCTEAU, J. (1956): Teatro. Los padres terribles. Los monstruos sagrados. La máquina de escribir, Buenos Aires, Losada
- COHEN, J. (ed.) (1975): The Essential Lenny Bruce, Frogmore, Panther Books
- COHEN, M. N. (ed.) (1989): The selected letters of Lewis Carroll, Londres, Macmillan
- COHEN, M. N. (1998): Lewis Carroll, Barcelona, Anagrama
- COLLINS, R. (1998): The sociology of philosophies. A global theory of intellectual change, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press
- COLLINS, R. K. L. & D. M. SKOVER (2002): The trials of Lenny Bruce. The fall and rise of an American icon, Illinois, Sourcebooks
- CONDE MARTÍN, L. (2007): Humor a toda vela, Barcelona, Lunwerg Editores
- CONNERY, B. A. & E. COMBE (1995): Theorizing Satire: Essays in Literary Criticism, Nueva York, St. Martin´s Press
- COOPER, A., K. ZIMMERMAN & K. ZIMMERMAN (2007): Alice Cooper, golf monster. A rock'n'roller's 12 steps to becoming a golf addict, Nueva York, Crown Publishers
- CROWE, C. (2002): Conversaciones con Billy Wilder, Madrid, Alianza
- CHANDLER, Ch. (1997 [1978]): ¡Hola y adios! Groucho y sus amigos, Barcelona, Tusquets
- CHAPLIN, Ch. (1964): My autobiography, Middlesex, Penguin Books
- CHESTERTON, G. K. (1912): A miscellany of men, Londres, Methuen & Co.
- CHESTERTON, G. K. (1914): The flying inn, Londres, Methuen & Co.
- CHESTERTON, G. K. (1915): All things considered, Londres, Methuen & Co.
- CHESTERTON, G. K. (1932): Chaucer, Londres, Faber and Faber
- CHESTERTON, G. K. (1937): Autobiography, Londres, Burns Oates & Washbourne
- CHESTERTON, G. K. (1940): La esfera y la cruz, Madrid, Espasa-Calpe
- CHESTERTON, G. K. (1947): Manalive, Middlesex, Penguin
- CHESTERTON, G. K. (1953): A handful of authors: essays on books and writers, Londres, Sheed
- CHESTERTON, G. K. (1961): San Francisco de Asís, Barcelona, Juventud
- CHESTERTON, G. K. (1980): The collected poems of G. K. Chesterton, Nueva York, Dodd, Mead & Company
- CHESTERTON, G. K. (1986): Collected works, volume I: Heretics, Orthodoxy, The Blatchford controversies, San Francisco, Ignatius Press
- CHESTERTON, G. K. (1987): El hombre que era Jueves, Madrid, Alianza
- CHESTERTON, G. K. Et al. (1934): G. K.'s. A miscellany of the first 500 issues of G. K.'s weekly, Londres, Rich & Cowan
- CHÚMEZ, Ch. (1998): *El funeral de 'La Codorniz'*, en M. PRIETO & J. MOREIRO (eds.) (1998), pp. 237-239
- D'ANGELI, C. & G. PADUANO (2001): Lo cómico, Madrid, Antonio Machado Libros
- DAHRENDORF, R. (1973): Homo sociologicus. Un ensayo sobre la historia, significado y crítica de la categoría del rol social, Madrid, Instituto de Estudios Políticos
- DAVIS, M. S. (1993): What´s so Funny? The Comic Conception of Culture and Society, University of Chicago Press

- DE CUSA, N. (1984 [1440]): La docta ignorancia, Barcelona, Orbis
- DERRIDA, J. (1989): La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora, Barcelona, Paidós
- DUDDEN, A. P. (ed.) (1987): American Humor, Oxford University Press
- DUQUE, F. (2000): *Oscura la historia y clara la pena: informe sobre la posmodernidad*, en J. MUGUERZA & P. CEREZO (eds.) (2000), pp. 213 - 227
- EAGLETON, T. (1997): Las ilusiones del postmodernismo, Buenos Aires, Paidós
- ECO, U. & T. SCLAVI (1998): *Un dialogo*, en A. OSTINI (1998)
- EGIDO, T. (ed.) (1973): Sátiras políticas de la España moderna, Madrid, Alianza
- EMPSON, W. (1995 [1930]): Seven types of ambiguity, Londres, Penguin
- ENTRIALGO, M. (1999): Herminio y Miguelito, Madrid, La Factoría de Ideas
- ERIBON, D. (1992): Michel Foucault, Barcelona, Anagrama
- EVRARD, F. (1996): L'humour, París, Hachette
- FEIFFER, J. (1960): Passionella and other stories, Londres, Collins
- FEIXA, C. (2004): Culturas juveniles en España (1960 – 2004), Madrid, Injuve
- FELLUGA, D. (2005): *Matrix: ¿paradigma del postmodernismo o afectación intelectual? Primera parte*, en G. YEFFETH (ed.) (2005), pp. 87-102
- FERNÁN-GÓMEZ, F. (1986 [1961]): El vendedor de naranjas, Madrid, Espasa-Calpe
- FERNÁN-GÓMEZ, F. (1995): El tiempo amarillo. Memorias (1921-1987), Madrid, Debate
- FERNÁNDEZ-SAVATER, A. (2005): *G. K. Chesterton. Siete paradojas para acabar de una vez por todas con la postmodernidad*, en "Archipiélago" num. 65, pp. 77-86
- FINE, G. A. (1983): *Sociological approaches to the study of humor*, en P. E. McGHEE & J. H. GOLDSTEIN (eds.) (1983), pp. 159-180
- FFINCH, M. (1986): G. K. Chesterton. A biography, Londres, Weidenfeld & Nicolson
- FOUCAULT, M. (1968): Las palabras y las cosas, México, Siglo XXI
- FOUCAULT, M. (1970): La arqueología del saber, México, Siglo XXI
- FOUCAULT, M. (1976): Vigilar y castigar, Madrid, Siglo XXI
- FOUCAULT, M. (1992): Microfísica del poder, Madrid, La Piqueta
- GARCÍA-CARPINTERO, M. (1996): Las palabras, las ideas y las cosas. Una presentación de la filosofía del lenguaje, Barcelona, Ariel
- GARCÍA McCAUSLAND, E. (2007): *Humor, cómic y posmodernidad*, en M. BARRERO (2007), pp. 201-213
- GARDNER, M. (ed.) (1965): The annotated Alice, Middlesex, Penguin
- GELLNER, E. (1994): Posmodernismo, razón y religión, Barcelona, Paidós
- GIL VILLA, F. (2001): La cultura moral postmoderna, Madrid, Sequitur
- GILA, M. (2000): Encuentros en la tercera edad, Barcelona, Primera Plana
- GILL, R. J. (2005): *Afinidades inesperadas: Hannah Arendt y G. K. Chesterton*, en "Claves de razón práctica" num. 157, pp. 72-77
- GIRONÉS, J. M. (1974): La política española entre el rumor y el humor, Barcelona, Ediciones Nauta
- GOFFMAN, E. (1994 [1959]): La presentación de la persona en la vida cotidiana, Buenos Aires, Amorrortu
- GOLDMAN, W. (1999 [1973]): The Princess Bride, Londres, Bloomsbury

- GONZÁLEZ GARCÍA, J. M. (1979): La sociología del conocimiento, hoy, Madrid, Editorial Gráficas Espejo
- GÓMEZ RUFO, A. (1997): Berlanga. Contra el poder y la gloria, Barcelona, Ediciones B
- GORDON, A. (2005): *Matrix: ¿paradigma del postmodernismo o afectación intelectual? Segunda parte*, en G. YEFFETH (ed.) (2005), pp. 103-123
- GRANT, R. & D. NAYLOR (1996): Red Dwarf: son of soup. A second serving of the least worst scripts, Londres, Penguin
- GRAVES, R. (1952): The white goddess. A historical grammar of poetic myth, Londres, Faber and Faber
- GRAVES, R. (1960 [1929]): Goodbye to all that, Londres, Penguin
- GRENANDER, M. E. (ed.) (1995): Poems of Ambrose Bierce, Londres, University of Nebraska Press
- GROTJAHN, M. (1957): Beyond Laughter. Humor and the Subconscious, Londres, McGraw-Hill
- GURRUCHAGA, J. (1999): Garras humanas, Madrid, Santillana
- HANDLER, D. (2002): The basic eight, Londres, Allison & Busby
- HARGUINDEY, A. S., R. AZCONA & M. VICENT (2002 [1998]): Memorias de Sobremesa, Madrid, Suma de Letras
- HARRIS, M. (2000): Teorías sobre la cultura en la era postmoderna, Barcelona, Crítica
- HODGART, M. (1969): La sátira, Madrid, Guadarrama
- HOFSTADTER, D. R. (1986): Metamagical themas: questing for the essence of mind and pattern, Londres, Penguin
- HOPKINS, A. A. (1990 [1898]): Magic. Stage illusions, special effects and trick photography, Nueva York, Dover Publications
- HORROCKS, Ch. & Z. JEVTIC (2001): Jean Baudrillard para principiantes, Buenos Aires, Era Naciente
- HUNTINGTON, S. P. (2005 [1996]): El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial, Barcelona, Paidós
- IBÁÑEZ, J. (1992 [1979]): Más allá de la sociología. El grupo de discusión: técnica y crítica, Madrid, Siglo XXI
- IDÍGORAS, A. (1999): Aventuras de 51 magos y un fakir de Cuenca, Madrid, Editorial Páginas
- IDLE, E. (1999): The road to Mars. A post-modem novel, Londres, Macmillan
- IGLESIA, A. De la & J. GUERRICAECHEVARRÍA (1995): El día de la bestia, Valencia, Midons
- IGLESIA, A. De la (1997): Payasos en la lavadora, Barcelona, Planeta
- JAB (2001): El niño gilipollas que quería volar, Motril, El Batracio Amarillo
- JACKSON, S. (1957): Raising demons, Nueva York, Popular Library
- JACKSON, S. (1995): Come along with me. Part of a novel, sixteen stories and three lectures, Nueva York, Penguin
- JACKSON, S. (1997): Life among the savages, Nueva York, Penguin
- JACOBS, W. W. (1908): Salthaven, Londres, Methuen & Co.
- JAMESON, F. (1996): Teoría de la postmodernidad, Madrid, Trotta
- JOHNSON-WOODS, T. (2007): Blame Canada! South Park and popular culture, Nueva York, Continuum Books
- JONSON, B. (1966): Three comedies, Londres, Penguin
- KANFER, S. (2000): Groucho. The life and times of Julius Henry Marx, Londres, Penguin

- KANFER, S. (ed.) (2000b): The essential Groucho. Writings by, for and about Groucho Marx, Londres, Penguin
- KAYE, D. (2005): Seriously Silly: how to entertain children with magic and comedy, Kaufman and Company
- KERMODE, F. (1998): *Aguardando el fin*, en M. BULL (ed.) (1998), pp. 291-307.
- KERMODE, F. (2000): The sense of an ending. Studies in the theory of fiction with a new epilogue, Oxford University Press
- KUMAR, K. (1995): From Post-Industrial to Post-Modern society. New theories of the contemporary world, Oxford, Blackwell
- LAMO DE ESPINOSA, E. (1990): La sociedad reflexiva. Sujeto y objeto del conocimiento sociológico, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas / Siglo XXI
- LAMO DE ESPINOSA, E. (1993): *La interacción reflexiva*, en E. LAMO DE ESPINOSA & J. E. RODRÍGUEZ IBÁÑEZ (eds.) (1993), pp. 387-434
- LAMO DE ESPINOSA, E. & J. E. RODRÍGUEZ IBÁÑEZ (1993): Problemas de teoría social contemporánea, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas
- LAMO DE ESPINOSA, E., J. M. GONZÁLEZ GARCÍA & C. TORRES ALBERO (1994): La sociología del conocimiento y de la ciencia, Madrid, Alianza
- LANG, C. G. (1988): Irony/Humor: Critical Paradigms, Baltimore, the John Hopkins University Press
- LARSON, G. (1992): The prehistory of the Far Side. A 10th anniversary exhibit, Londres, Little, Brown and Company
- LASH, S. (1990): Sociología del posmodernismo, Buenos Aires, Amorrortu
- LAURILA, K. S. (1929): La Théorie du Comique de M. Henri Bergson, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica
- LEWIS, J. (1973): El Oficio de Cineasta, Barcelona, Barral Editores
- LILLY, W. S. (1895): Four English Humorists of the 19th Century, Londres, John Murray
- LIPOVETSKY, G. (1986): La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo, Barcelona, Anagrama
- LÓPEZ RUBIÑO, J. L. (1999): El profesor Cuécano y otros tebeícos costumbristas, Motril, El Batracio Amarillo
- LUJÁN, N. (1973): El humorismo, Barcelona Salvat Editores
- LYON, D. (1996): Postmodernidad, Madrid, Alianza
- LYOTARD, J-F. (1987): La condición postmoderna. Informe sobre el saber, Madrid, Cátedra
- LYOTARD, J-F, (1996): La diferencia, Barcelona, Gedisa
- MacINTYRE, A. (1990): Three rival versions of moral enquiry, Londres, Duckworth
- MacINTYRE, A. (2001 [1984]): Tras la virtud, Barcelona, Crítica
- MAFFESOLI, M. (2001): El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades postmodernas, Buenos Aires, Paidós
- MANNHEIM, K (1976 [1936]): Ideology and utopia. An introduction to the sociology of knowledge, Londres, Routledge & Kegan Paul
- MANSILLA, H. F. C. (2006): *La filosofía de Jorge Luis Borges y su celebración por los postmodernistas*, en "Revista de Occidente", nº 301, pp. 23-32
- MARGOLIS, J. (1996): Cleese Encounters, Londres, Orion Books

- MARGOLIS, J. (1997): Michael Palin, Londres, Orion Books
- MARTIN, S. (1997): Picasso at the Lapin Agile and other plays, Londres, Orion Books
- MARTIN, S. (1998): Pure drivel, Londres, Penguin
- MARTIN, S. (2001): Shopgirl, Londres, Orion Books
- MARTIN, S. (2007): Born standing up. A comic's life, Londres, Simon & Schuster
- MARX, A. (2003 [1988]): Mi vida con Groucho. Un mito visto por su hijo, Barcelona, Paidós
- MARX, G. (1972): Groucho y yo, Barcelona, Tusquets
- MARX, G. (1975): Las cartas de Groucho, Barcelona, Anagrama
- MARX, G. (1984): Camas, Barcelona, Tusquets
- MARX, G. (1988): Memorias de un amante sarnoso, Gijón, Júcar
- MARX, G. & R. J. ANOBILE (1973): The Marx brothers scrapbook, Londres, Darien House
- MAVEN, M. (1992): Max Maven's Book of Fortunetelling. The complete guide to augury, soothsaying and divination, Nueva York, Prentice Hall
- McGHEE, P. E. & J. H. GOLDSTEIN (eds.) (1983): Handbook of Humor Research (2 vols.), Nueva York, Springer-Verlag
- MEADE, M. (2000): The unruly life of Woody Allen, Londres, Orion Books
- MENARD, Ph. (1990): *Le rire et le sourire au Moyen Age dans la littérature et dans les arts, essai de problématique"*, en Th. BOUCHÉ & H. CHARPENTIER (eds.) (1990), pp. 7-30
- MIGUEL MARTÍNEZ, E. de (1997): El teatro de Miguel Mihura, Salamanca, Universidad de Salamanca
- MIHURA, M. (1952): Mi adorado Juan, Madrid, Ediciones Alfil
- MIHURA, M. (1957): El caso de la señora estupenda, Madrid, Ediciones Alfil
- MIHURA, M. (1962): El chalet de madame Renard, Madrid, Escelicer
- MIHURA, M. (1963): Las entretenidas, Madrid, Ediciones Alfil
- MIHURA, M. (1963b): El caso del señor vestido de violeta, Madrid, ediciones Alfil
- MIHURA, M. (1964): La bella Dorotea, Madrid, Escelicer
- MIHURA, M. (1965): La tetera, Madrid, Escelicer
- MIHURA, M. (1965b): Milagro en casa de los López, Madrid, Escelicer
- MIHURA, M. (1965c): Carlota, Madrid, Ediciones Alfil
- MIHURA, M. (1967): "Ninette", modas de París, Madrid, Ediciones Alfil
- MIHURA, M. (1969): La decente, Madrid, Escelicer
- MIHURA, M. (1969b): Sólo el amor y la luna traen fortuna, Madrid, Escelicer
- MIHURA, M. (1974): Melocotón en almíbar. Ninette y un señor de Murcia, Madrid, Espasa-Calpe
- MIHURA, M. (1989): Tres sombreros de copa. Maribel y la extraña familia, Madrid, Castalia
- MIHURA, M. (1994): Cuentos para perros, Madrid, Bruño
- MIHURA, M. (1998): Mis memorias, Madrid, Temas de Hoy
- MINTZ, L. E. (1987): *Standup Comedy as Social and Cultural Mediation*, en A. P. DUDDEN (1987)
- MOLINA MONTORO, A. M. (1989): *Conocimiento y prejuicio*, en VV. AA. (1989)
- MOLINA MONTORO, A. M. (1999): El "programa fuerte" de la sociología de la ciencia. Un estudio crítico, Universidad de Granada

- MORALES CASTILLO, F. M. (1991): Recursos de humor en el periodismo de opinión. Análisis de las columnas periodísticas "Escenas políticas" (1987), Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense
- MOREIRO, J. (2004): Miguel Mihura. Humor y melancolía, Madrid, Algaba Ediciones
- MOREY, M. (2000): *La ilustración parisina: del estructuralismo a las ontologías del presente*, en J. MUGUERZA & P. CEREZO (eds.) (2000), pp. 191- 200
- MUGUERZA, J. (ed.) (1986): La concepción analítica de la filosofía, Madrid, Alianza
- MUGUERZA, J. (1986 [1973]): *Esplendor y miseria del análisis filosófico*, en J. MUGUERZA (ed.) (1986), pp. 15-138
- MUGUERZA, J. & P. CEREZO (eds.) (2000): La filosofía hoy, Barcelona, Crítica
- MUIR, F. (ed.) (1990): The Oxford book of humorous prose, Oxford University Press
- MULKAY, M. (1988): On Humour. Its Nature and its Place in Modern Society, Cambridge, Polity Press
- NERI, A. (2004): La lingua di Tiziano Sclavi ai confini fra fumetto e narrativa, Torino, L'Harmattan Italia
- NIETZSCHE, F. (1981 [1892]): Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie, Madrid, Alianza
- OLIVIER, L. (1982): Confessions of an actor, Londres, Hodder and Stoughton
- OPPENHEIMER, J. R. (1957): Ciencia y entendimiento común, Buenos Aires, Galatea
- OPPENHEIMER, J. (1989): Private demons. The life of Shirley Jackson, Nueva York, Ballantine
- OSTINI, A. (ed.) (1998): Dylan Dog. Indocili sentimenti, arcane paure, Milán, Euresis
- O´ROURKE, P. J. (1987): Alucinaciones de un Reptil Americano. Confesiones, Aventuras, Ensayos y (otras) Barbaridades de un Neoconservador Furioso, Madrid, Ediciones Temas de Hoy
- O´ROURKE, P. J. (1988): Holidays in Hell, Nueva York, Random House
- O´ROURKE, P. J. (1991): Parliament of Whores. A Lone Humorist Attempts to Explain the Entire U. S. Government, Londres, Macmillan
- O´ROURKE, P. J. (1992): Give War a Chance, Londres, Macmillan
- O´ROURKE, P. J. (1994): All the Trouble in the World. The Lighter Side of Famine, Pestilence, Destruction and Death, Londres, Macmillan
- ORTEGA Y GASSET, J. (1971 [1935]): Historia como sistema, Madrid, Espasa-Calpe
- ORTIZ, D. (1999): La buena magia. Presentación creativa para el mago de cerca, Madrid, Editorial Páginas
- PAGNOL, M. (1947): Notes sur le Rire, París, Les Editions Nagel
- PALMER, J. (1987): The logic of the absurd. On film and television comedy, Londres, British Film Institute Publishing
- PARFREY, A. (ed.) (2002 [1987]): Cultura del Apocalipsis, Madrid, Valdemar
- PARFREY, A. (2002 [1987]a): *Una charla sincera con un psicópata*, en A. PARFREY (ed.) (2002 [1987]), pp. 69-76
- PARFREY, A. (2002 [1987]b): *Terrorismo estético*, en A. PARFREY (ed.) (2002 [1987)], pp. 83-94

- PARISH, J. R. (2007): It's good to be the king. The seriously funny life of Mel Brooks, New Jersey, John Wiley & Sons
- PATON, G. E. C., C. POWELL & S. WAGG (1996): The Social Faces of Humour. Practices and Issues, Aldershot, Arena
- PEÑALVER GÓMEZ, P. (2000): *Movimientos de deconstrucción, pensamientos de la diferencia*, en J. MUGUERZA & P. CEREZO (eds.) (2000), pp. 201 - 212
- PÉREZ-REVERTE, A. (1995): Obra breve, 1, Madrid, Alfaguara
- PHILLIPS, M. (2006): *It all started with a sneeze. 100 hundred years of S. S. Adams*, en "Genii. The Conjurors' Magazine", Vol. 69, num. 12, pp. 42 - 51
- PICÓ, J. (ed.) (1988): Modernidad y postmodernidad, Madrid, Alianza Editorial
- PONCE, F. (1972): Miguel Mihura, Madrid, EPESA
- PRIETO, M. & J. MOREIRO (1998): La Codorniz. Antología 1941–1978, Madrid, Edaf
- PRYOR, R & T. GOLD (2006): Pryor convictions and other life sentences, Londres, Revolver Books
- PURDIE, S. (1993): Comedy. The Mastery of Discourse, Nueva York, Harvester Wheatsheat
- QUEVEDO, F. De (1987): Los sueños, Barcelona, Planeta
- RACIONERO, L. (ed.) (1973): Ensayos sobre el Apocalipsis, Barcelona, Kairós
- RAMONEDA, J. (2006): *La noria seguirá girando. Retablo de la Cataluña pospujolista*, en "Claves de Razón Práctica" nº 165, pp. 20-24
- REIG TAPIA, A. (2006): Anti Moa, Barcelona, Ediciones B
- REVEL, J. F. (1993): El conocimiento inútil, Madrid, Espasa Calpe
- REVEL, J. F. (2002): Diario de fin de siglo, Barcelona, Ediciones B
- RITZER, G. (1997): Postmodern social theory, Nueva York, McGraw-Hill
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, J. L. (1990): El negociado de incobrables (La vanguardia del humor español en los años 20), Madrid, Ediciones de la Torre
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, J. (2007): *¡Siéntate en mi cara! (Monty Python Flying Circus y herederos, frabricantes del humor postmoderno)*, en M. BARRERO et al. (2007), pp. 99-115
- ROMERO RECHE, A. (2005): *La producción especializada del discurso humorístico en un entorno cultural postmoderno*, en la "Revista Española de Investigaciones Sociológicas" nº 109, pp. 75-125
- RORTY, R. (1984): *Habermas and Lyotard on Postmodernity* en "Praxis International", 4:1, pp. 32-44
- RORTY, R. (1996): Contingencia, ironía y solidaridad, Barcelona, Paidós
- ROSS, A. (1998): The language of humour, Londres, Routledge
- RUDNICK, P. (1992): I hate Hamlet, Nueva York, Dramatists Play Service
- RUDNICK, P. (1999): The most fabulous story ever told, Nueva York, Dramatists Play Service
- SÁNCHEZ NAVARRO, J. (2005): Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga, Madrid, Calamar
- SAREIL, J. (1984): L'écriture comique, París, Presses Universitaires de France
- SAVATER, F. (1995 [1985]): Instrucciones para olvidar el Quijote, Madrid, Taurus

- SCHEIDEGGER, J. (1990): *Gros mots gros rires? Le comique sémiologique de quelques fabliaux scabreux*, en Th. BOUCHÉ & H. CHARPENTIER (eds.) (1990), pp. 309-322
- SCHERPE, K. R. (1988 [1986]): *Dramatización y des-dramatización de "el Fin": la conciencia apocalíptica de la modernidad y la postmodernidad*, en J. PICÓ (ed.) (1988), pp. 349-385
- SCHICK, E. (1985 [1971]): El Apocalipsis, Barcelona, Herder
- SCHOPENHAUER, A. (2002 [1831]): El arte de tener razón expuesto en 38 estratagemas, Madrid, Alianza
- SCLAVI, T. (1991): Dellamorte dellamore, Milán, Camunia
- SCLAVI, T. (1994): Tre, Milán, Arnoldo Mondadori
- SCLAVI, T. (1994b): Nero., Milán, Rizzoli
- SCLAVI, T. (1994c): I sette cammellieri, Florencia, Lisciani & Giunti
- SCLAVI, T. (1996): Le etichette delle camicie, Florencia, Giunti
- SCLAVI, T. (1997): La circolazione del sangue, Milán, Arnoldo Mondadori
- SCLAVI, T. (1997b): Tre, Lecco, Periplo
- SCLAVI, T. (1998): Non è successo niente, Milán, Arnoldo Mondadori
- SCLAVI, T. (2002): Dylan Dog. Il giorno del giudizio, Milán, Arnoldo Mondadori
- SCLAVI, T. (2006): Il tornado di valle Scuropasso. Un thriller ufológico, Milán, Arnoldo Mondadori
- SERAFÍN (1970): Humor Gráfico Español del Siglo XX, Madrid, Salvat Editores & Alianza Editorial
- SHAFFER, A. (1972): La huella, Madrid, Escelicer
- SHAFFER, A. (1983): Whodunnit. A comedy thriller, Nueva York, Samuel French
- SHAFFER, A. (2001): So what did you expect? A memoir, Londres, Macmillan
- SHAPIRO, J. (2005): 1599. A year in the life of William Shakespeare, Londres, Faber and Faber
- SIMON, N. (1996): Rewrites. A memoir, Nueva York, Touchstone
- SIMON, N. (1998): The collected plays of Neil Simon Volume IV, Nueva York, Touchstone
- SIMON, N. (2002): The play goes on. A memoir, Nueva York, Touchstone
- SLATER, Ph. E. (1973): *Culturas en conflicto*, en L. RACIONERO (ed.) (1973), pp. 105-123
- SNICKET, L. (1999a): A series of unfortunate events. Book the first: the bad beginning, Londres, Egmont
- SNICKET, L. (1999b): A series of unfortunate events. Book the second: the reptile room, Londres, Egmont
- SNICKET, L. (2000a): A series of unfortunate events. Book the third: the wide window, Londres, Egmont
- SNICKET, L. (2000b): A series of unfortunate events. Book the fourth: the miserable mill, Londres, Egmont
- SNICKET, L. (2000c): A series of unfortunate events. Book the fifth: the austere academy, Londres, Egmont
- SNICKET, L. (2001a): A series of unfortunate events. Book the sixth: the ersatz elevator, Londres, Egmont
- SNICKET, L. (2001b): A series of unfortunate events. Book the seventh: the vile village, Londres, Egmont
- SNICKET, L. (2002): Lemony Snicket. The unauthorized autobiography, Londres, Egmont

- SNICKET, L. (2003a): A series of unfortunate events. Book the eighth: the hostile hospital, Londres, Egmont
- SNICKET, L. (2003b): A series of unfortunate events. Book the ninth: the carnivorous carnival, Londres, Egmont
- SOKAL, A. & J. BRICMONT (2002): Imposturas intelectuales, Barcelona, Paidós
- SOPEÑA MONSALVE, A. (2003): Un nosequé de agradable en las flores de plástico, Granada, Ediciones Dauro
- STEINMEYER, J. (2005): Hiding the elephant. How magicians invented the impossible, Londres, Arrow Books
- STERN, H. (1993): Private Parts, Nueva York, Simon & Schuster
- STERN, H. (1995): Miss America, Nueva York, Harper Collins
- STEWART, M. (2002): La verdad sobre todo. Una irreverente historia de la filosofía con ilustraciones, Madrid, Suma de Letras
- STOLIAR, S. (1996): Raised eyebrows. My years inside Groucho's house, Los Angeles, General Publishing Group
- STRUBEL, A. (1990): *La Psychodrama grotesque: genèse du comique dans la represéntation allégorique*, en Th. BOUCHÉ & H. CHARPENTIER (eds.) (1990), pp. 323-334
- SZTOMPKA, P. (1995): Sociología del cambio social, Madrid, Alianza Editorial
- TAMARIZ, J. (1988): Secretos de magia potagia, Madrid, Editorial Frakson
- TAMARIZ, J. (2005 [1981]): Los cinco puntos mágicos, Madrid, Editorial Frakson
- THORP, W. (1964): American Humorists, Minneapolis, University of Minnesota Press
- TONO (1957): Tiíta Rufa, Madrid, Escelicer
- TONO (1958a): Los caballeros las prefieren castañas, Barcelona, Ediciones G. P.
- TONO (1958b): Cuando yo me llamaba Harry, Barcelona, Ediciones G. P.
- TONO (1958c): Romeo y Julita, Barcelona, Ediciones G. P.
- TONO (1959a): Con la lengua fuera, Barcelona, Ediciones G. P.
- TONO (1959b): Sobre la vida esa, Barcelona, Ediciones G. P.
- TONO (1960): ¡Viva yo! Historia larga de una vida corta, Barcelona, Bruguera
- TONO (1966): Memorias de mí, Madrid, Biblioteca Nueva
- TONO (1998): Diario de un niño tonto, Madrid, Temas de Hoy
- TOPOR, R. (1965): Dessins Panique, París, Editions Hara-Kiri
- TOPOR, R. (1972): Mundo inmundo, Barcelona, Planeta
- TOPOR, R. (1982): Café Panique, París, Éditions du Seuil
- TOPOR, R. (1988a): La cocina caníbal, Madrid, Mondadori
- TOPOR, R. (1988b): Mémoires d'un vieux con, París, Seuil
- TOPOR, R. (1998 [1967]): Four Roses for Lucienne, París, Christian Bourgois Éditeur
- TOPOR, R. (2000 [1978]): Portrait en pied de Suzanne, París, Éditions Denoël
- TORRES SÁNCHEZ, M. A. (1999): Estudio pragmático del humor verbal, Universidad de Cádiz
- TOSAS, R. (1993): Ivá. El libro, Barcelona, Ediciones el Jueves
- TOSAS, R. (1993b): Mefisto, Barcelona, Ediciones el Jueves
- TOSAS, R. (2003): ¡Cagontó! El gran libro de Ivá, Barcelona, Ediciones el Jueves
- TREGLOWN, J. (1994): Roald Dahl. A biography, Londes, Faber and Faber

- TUBAU, I. (1987): El Humor Gráfico en la Prensa del Franquismo, Barcelona, Editorial Mitre
- TWAIN, M. (1899): The choice humorous works of Mark Twain, Londres, Chatto & Windus
- VALBUENA DE LA FUENTE, F. (2007): *La comunicación del humor*, en M. BARRERO et al. (2007), pp. 151-198
- VATTIMO, G. (2001 [1985]): Introducción a Nietzsche, Barcelona, Península
- VATTIMO, G. (2003 [1974]): El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación, Barcelona, Península
- VONNEGUT, K. (1977 [1969]): Matadero cinco, Barcelona, Editorial Bruguera
- VONNEGUT, K. (2000 [1961]): Mother night, Londres, Vintage
- VV. AA. (1989): Conocimiento y comunicación, Montesinos Editor
- WALKER, M. (2001): Steve Martin: the magic years, Nueva York, S. P. I. Books
- WATERS, J. (1990): Majareta, Barcelona, Editorial Anagrama
- WILDE, O. (1993): The complete plays, poems, novels and stories of Oscar Wilde, Londres, Robinson Publishing
- WILLIAMS, T. (2003): The cinema of George A. Romero. Knight of the living dead, Londres, Wallflower Press
- WILLS, G. (2001 [1961]): Chesterton, Nueva York, Doubleday
- WILSON, G. (1971): I paint what I see, Nueva York, Simon and Schuster
- WILSON, G. (1996): Even weirder, Nueva York, Tom Doherty Associates
- WILSON, G. (1998): The cleft and other odd tales, Nueva York, Tom Doherty Associates
- YATES, N. W. (1964): The American Humorist. Conscience of the 20th-Century, Ames, Iowa State University Press
- YEFFETH, G. (ed.) (2005): Tomar la pastilla roja, Barcelona, Ediciones Obelisco
- ZIZEK, S. (2000): Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular, Buenos Aires, Paidós