

Sobre una nueva lista de categorías: Cuestiones trascendentales en torno a las modalidades de la inadecuación cómica



Juan Alfonso Samaja
Universidad de Buenos Aires, Argentina
juan.alfonso.samaja@gmail.com

Trabajo recibido el 12 de junio de 2023 y aprobado el 31 de agosto de 2023.

Resumen

Este artículo expone una conceptualización sobre la estructura de lo reidero, pretendiendo tematizar un esquema común en la variedad de tipologías y modalidades que lo risible puede presentar en cada una de sus ocurrencias. Para ello se asume, a modo de hipótesis, que las categorías kantianas de *Relación* constituyen un principio de gran potencia heurística a los fines de agrupar formalmente la diversidad en la cual lo risible se manifiesta. De las tres categorías emergentes (problemas de composición, de proporción y de transacción) se enfatizará la categoría intermedia, bajo la presunción de que ella habría desempeñado un principio estructural en la ampliación de las formas cómicas.

Palabras clave: inadecuación cómica, problemas de composición, problemas de proporción, problemas de transacción.

On a new list of categories: Transcendental questions regarding the modalities of comic inadequacy

Abstract

This paper exposes a conceptualization of the structure of the laughable, attempting to thematize a common scheme in the variety of typologies and modalities that the laughable can present in each of its occurrences. To do this, it is assumed, as a hypothesis, that the Kantian categories of Relation constitute a principle of great heuristic power for the purposes of formally grouping the diversity in which the laughable is manifested. Of the three emerging categories (problems of composition, proportion and transaction),

the intermediate category will be emphasized, under the presumption that it would have played a structural principle in the expansion of comic forms.

Keywords: comic, composition problem, proportion problem, transaction problem.

Sobre uma nova lista de categorias: Questões transcendentais sobre as modalidades de inadequação cômica

Resumo

Este trabalho expõe uma conceituação da estrutura do risível, tentando tematizar um esquema comum na variedade de tipologias e modalidades que o risível pode apresentar em cada uma de suas ocorrências. Para tanto, assume-se, como hipótese, que as categorias kantianas de Relação constituem um princípio de grande poder heurístico para fins de agrupar formalmente a diversidade em que o risível se manifesta. Das três categorias emergentes (problemas de composição, proporção e transação), será enfatizada a categoria intermediária, sob a presunção de que teria desempenhado um princípio estrutural na expansão das formas cômicas.

Palavras-chave: comicidade, problema de composição, problema de proporção, problema de transação.

o. Presentación

El escrito presenta una conceptualización sobre las formas de lo cómico, proponiendo tres nuevas categorías de lo risible, a partir de una revisión crítica de la categorización inicial publicadas en 2010 (Samaja y Bardi). Con esta nueva lista se pretende, por un lado, tematizar el elemento común que articula cada una de las modalidades, a saber: la contradicción entre *función y expresión*, mediada por la ignorancia, que constituye, según la hipótesis que aquí se evalúa, el *núcleo firme de lo risible*. Por otra parte, se pretende enfatizar lo singular que cada modalidad aporta a la intelección del conjunto. Este último reconocimiento, lejos de debilitar la propuesta de la unidad de lo risible, permite reconocer la *plasticidad de su estructura*. Finalmente, se hará un desarrollo selectivo de la segunda categoría (*desproporción entre la causa y el efecto*), por entender que ella ha desempeñado una función estructurante a lo largo del proceso de consolidación del sistema narrativo.

Respecto de las categorías, el artículo parte de la siguiente hipótesis: las modalidades kantianas de la *Relación* constituyen un principio heurístico para agrupar formalmente la diversidad de las modalidades en que se manifiesta lo risible. Esto implica postular que las variaciones empíricas, en el nivel de los temas de sus ocurrencias, deberían quedar subordinadas a las categorías lógicas, en el nivel operatorio de las relaciones entre los elementos.

Sobre los materiales narrativos mencionados. En este escrito se hará alusión (con disímiles niveles de profundidad analítica) cuatro tipos de producciones narrativas:

1. Las que forman parte del corpus original de trabajo y desde las cuales hemos ido derivando las categorías. En el inicio, estuvo constituido del total de cortometrajes que Chaplin realizó desde 1915 a 1923 (desde que empezó a tomar control de la producción hasta que abandona el formato del cortometraje). El principal motivo para elegir a este realizador es el carácter sistemático de su trabajo sobre el género, y porque su filmografía abarca la historia misma del formato de duración que interesaba trabajar (cortometraje), así como ha sido parte significativa del proceso de consagración del género, en particular, como del espectáculo cinematográfico, en general. Posteriormente, se fueron incorporando al corpus inicial —con idénticos motivos y criterios— las producciones de cortometraje de Buster Keaton.
2. Las que, perteneciendo al mismo período y formato de registro que los casos del corpus, no forman parte del conjunto ni del género narrativo. Se trata, específicamente, de un cortometraje de Griffith que hemos tematizado para ilustrar el pasaje desde motivo a la composición estructural. Se ha seleccionado este film por ser un caso ejemplar de crecimiento exponencial de la estructura (Brunetta 1993).
3. Los que, perteneciendo al mismo formato de registro, género narrativo e historia del modo de producción institucional, no pertenecen al mismo período tematizado en el corpus. Se trata de películas del modo de producción de Hollywood de los últimos 25 años.
4. Los que, sin ser parte del mismo formato de registro, género, período, e incluso sin ser parte necesariamente de la historia del modo de producción institucional al que responde el corpus, contienen —al menos— situaciones que se corresponden con la forma de la inadecuación.

Las razones por las cuales se han incluido los casos mencionados en los ítems 3 y 4 son dos: primero, por su carácter didáctico. Se ha preferido ilustrar nociones complejas con casos simples y familiares, sobre todo, para evitar la innecesaria proliferación de referencias a producciones con las que el lector puede no estar familiarizado. Pero más importante aún, porque estos ejemplos permiten también mostrar que las nociones propuestas, y la estructura de conjunto que se sostiene desde la base teórica no queda restringida ni a un período (el del cine de la etapa silente), ni a un formato de registro (el cinematográfico).

Hechas estas aclaraciones sobre el carácter aparentemente heterogéneo de los casos, se pasará a continuación al desarrollo de las categorías. Pero previo a esa exposición analítica es imperioso presentar la noción central de *Inadecuación*, pues ésta se tomará como concepto de referencia¹.

1 Por limitaciones de espacio no podrá desarrollarse en estas páginas el esquema integral, limitándose a ofrecer una imagen parcial del esquema. Deberá dejarse de lado el *proceso de la inadecuación* (Samaja y Bardí 2010; Samaja 2012; 2013; 2015; 2021 y 2022), dando prioridad a la *Inadecuación* como producto.

Hacer lo correcto en el contexto equivocado. El concepto de *Inadecuación* remite a un campo semántico muy transitado en los estudios sobre el humor y lo cómico, emparentándose, por un lado, con las ideas de Freud (1975) sobre lo *desacorde en torno a un fin*, con el concepto de *bisociación* (contraposición de dos planos de realidades incompatibles) de Arthur Koestler (2002), y, en términos más generales, con la *teoría de la incongruencia*, reelaborada por John Morreal (1987), a partir de la tesis original de la *oposición y contraste* propuesta por Francis Hutcheson (1971), y retomada por William Hazlitt en 1818. Según estas propuestas, hay en lo risible un espíritu atómico y heraclíteo, donde lo fundamental se expresa en el contraste y el conflicto: “La esencia de lo risible es, por tanto, lo incongruente, desconectar una idea de otra, chocar un sentimiento con otro” (Hazlitt 2002, 73).

Pero el concepto debe ser aprehendido no sólo como una *fórmula*, sino, también, como un *movimiento*; es decir, su intelección requiere abordar la estructura que se presenta como situación transgresiva, y las condiciones que han llevado a la aparición del componente transgresor. Lo cual supone indagar sobre dos aspectos generalmente descuidados por las teorías recién mencionadas: ¿por qué se manifiesta el contraste? ¿Por qué y en qué condiciones se materializa la pérdida de unidad que se ha asumido como *lo dado*? Y esto lleva a la segunda cuestión: ¿todo contraste y oposición conlleva a un desenlace risible, o es del caso que existen incongruencias, desarmonías que no desembocan en un episodio risible? Si es así, qué condiciones semióticas especiales deben darse para que el contraste devenga en *hilaridad, comicidad*, etc.

Desde el punto de vista de la estructura, la inadecuación se presenta como la confrontación de elementos que, pese a su carácter contrario, pretenden alguna especie de coordinación no cualificada como consecuencia de algún tipo estructural de desconocimiento. Pero desde el punto de vista de su génesis, la inadecuación se expone como la consecuencia de un proceso de desplazamiento de los elementos de un contexto que manifiestan una relación concreta y de articulación legítima con su lugar de origen hacia un segundo contexto, donde dichos elementos quedan abstraídos de su lugar de referencia. La comicidad resulta, por lo tanto, de una indiferenciación inválida de lógicas normativas, de asumir ingenuamente la convivencia armoniosa de dos isotopías² excluyentes. El sujeto cómico pretende hacer en el segundo contexto lo mismo que vale sólo en el primero. En 2010 presentamos la siguiente esquematización del modelo narrativo:

2 Greimas toma prestado este término del campo de la fisicoquímica, para aplicarlo al análisis semántico, otorgándole una significación estructural específica en el terreno de la semiótica narrativo-discursiva. Designa un principio de continuidad a lo largo de una secuencia sintagmática de clasemas que brindan al discurso enunciado un principio de identidad. El número mínimo para construir una isotopía es de dos figuras sémicas. (Greimas y Courtés 1990, 229-230).

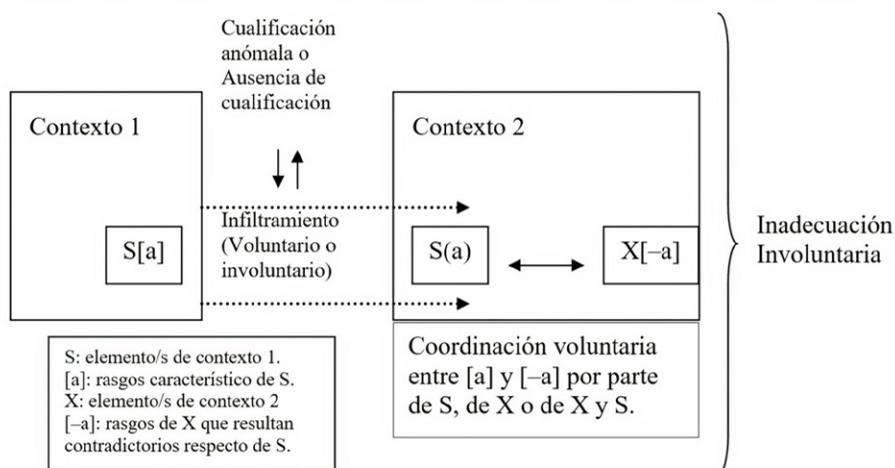


Gráfico 1. Esquematización del modelo narrativo (Samaja y Bardi 2010, 163).

El elemento de un contexto C1(S[a]) cuyo desenvolvimiento en el territorio inicial resulta canónico, se desplaza hacia un segundo contexto, donde ahora la misma manifestación resulta anómala: $C1 \rightarrow C2 = [S(a) \rightarrow X-a]$. Lo que toda comedia tematiza, en este sentido, es un desplazamiento no habilitado, a partir de algún tipo de error clasificatorio por parte de la comunidad receptora³.

1. Sobre el carácter relacional de la Inadecuación

Del análisis de la definición se deduce que es una cualidad relativa, no una propiedad en sí misma sino resultante de la *coordinación* de elementos (Samaja y Bardi 2010, 79; Fraticelli 2019, 69). Sin embargo, este carácter relacional no es propiamente cómico, y, de hecho, define al ser de lo narrativo en general. Según Bruner (1990), todo relato presenta componentes invariantes (*actores, acciones, escenarios, metas e instrumentos*), y cierto tipo de relaciones posibles entre esos componentes. Esas relaciones pueden presentar dos estados: o todo lo que hay sirve para que uno de esos agentes logre todo lo que pretende, o bien se manifiestan interferencias entre esos agentes. La *puesta en acto del desequilibrio* entre ellos da lugar al fenómeno narrativo.

Pero en la descripción de estos elementos no se menciona un elemento relacional que es clave en la esfera de lo risible: la distinción entre el mundo propio y el mundo ajeno. Los componentes mencionados no están todavía clasificados topológicamente, no se presentan organizados según una *oposición semántica elemental*: adentro-afuera, propio-ajeno (Brunetta 1993). Si se habla de *actores*, no es posible saber en esa enumeración quién es el sujeto del mundo propio (la víctima), quién el sujeto del mundo ajeno (el victimario), quién el sujeto en transición, el que *está a prueba*, y

³ El detalle del origen de semejante error narrativo es parte de lo que se denomina en el programa de investigación de referencia *proceso de la inadecuación*. Para una ampliación detallada sobre el mismo se remite al lector a los materiales mencionados en la nota 1.

que con su capacidad de transformación consagrará o no esa pretensión de pertenecer (el héroe).

Esto es determinante ya que el obstáculo puede presentarse como el enfrentamiento entre dos exterioridades que no pretenden coordinarse (como sucede en el enfrentamiento entre un héroe y un villano, o entre la víctima y el victimario), o bien, puede presentarse como un conflicto entre elementos contrastantes que sí pretenden coordinarse para un fin común (Samaja y Bardi 2010, 84-85).

1.1. Lo externo de la incongruencia vs. lo interno de la inadecuación

La incongruencia, la desviación, son nociones que pueden subsumirse en el concepto más amplio de *alteración de lo canónico*, pues lo que rompe la regularidad resulta incongruente con el hábito. ¿Cómo podríamos entonces diferenciar el robo que unos maleantes cometen, de las desviaciones de lo risible? Es evidente que el atraco de un ladrón resulta incongruente respecto de la norma de la sociedad cuyo orden se altera, así como se desvía el transgresor cuando pretende consumir un amor prohibido, o cuando el enemigo de lo social pretende instaurar por la fuerza un dominio arbitrario.

Todas estas desviaciones tienen en común que ocurren entre acciones transgresoras y acciones restitutivas; son meras exterioridades unas respecto de la otra. Puede aplicarse a todas ellas la noción de *incongruencia*, pero precisando que se trata de *incongruencias externas*, y que, del mismo modo que la *superioridad* abstracta no produce hilaridad (Hutcheson 1971, 7), las incongruencias externas no derivan —necesariamente— en efectos risibles (Palacios 2018, 52).

Lo propio de la *inadecuación*, tal como aquí se presenta, es que ella se expresa como una ausencia de proyecto: no hay intención de lesionar la norma. De hecho, el agente cómico manifiesta una férrea voluntad de asimilarse a lo normativo, aun poniendo en actos, estrategias que trágicamente lo alejan de ese mundo proyectado de valores. No hay, entonces, sólo desencuentro entre acciones transgresoras y normas transgredidas, sino conflicto inherente entre *medio* y *fin*. Por ende, sin una voluntad que pretenda unir esa misma diversidad, no habría verdaderamente evento risible sino mero juego de fuerzas exteriores. El conflicto no es risible por sí mismo, sólo cuando los elementos contrarios parecen desconocer su propia condición buscando unirse, a expensas y a pesar de esa condición inicial. “El placer que deriva de la ‘gracia’ reside en el descubrimiento de dos isotopías diferentes al interior de un *relato al que se supone homógeno*⁴.” (Greimas 1987, 108).

Adviértase que, a diferencia de la teoría de la incongruencia, que sólo establece un foco sobre el contraste de lo incongruente (sin precisar la génesis narrativa desde la cual emerge la oposición), Greimas agrega un dato crucial: la necesidad de que el agente haya asumido la posibilidad de

4 La bastardilla es nuestra.

una *isotopía de segundo nivel lógico* capaz de abarcar las dos *isotopías de primer nivel* que se confrontan. Sin esa *ingenuidad subjetiva* de base, y sin su concomitante caída de frente a los resultados objetivos, no se produce el placer de lo risible.

Se deduce de todo esto que la transgresión cómica presenta una dimensión eminentemente interna entre los elementos del conjunto⁵. Si aún se prefiere conservar la terminología tradicional de *incongruencia*, debería en todo caso especificarse que se trata de una *incongruencia interna* o *intersistémica*, debido a que el nivel fundamental del conflicto se da, no entre sistemas con lógicas diferentes, sino al interior de un mismo sistema que no alcanza a establecer un criterio efectivo de totalización. En el programa del 2010, donde no se tuvo esa delicadeza de respeto a la terminología original, se escogió, en su defecto, el término de *Inadecuación*. Por delicadeza a aquel temperamento temerario y audaz, y para dar continuidad terminológica a todos los trabajos que a lo largo de 13 años se vienen desarrollando, se empleará aquél término para designar el concepto que anida en el corazón de lo risible.

1.2. De la *Inadecuación* como sustancia, a la forma de la *Inadecuación*

En 2010 se publicó una primera lista con 30 categorías para enumerar las ocurrencias cómicas, estableciéndose inicialmente una distinción entre relaciones *centradas en el personaje*, y relaciones *centradas en los restantes componentes del relato*.

⁵ Freud afirmaba que reímos de un elemento “desacorde con un fin” (Freud, 1975, 181). Pero no queda claro en su propuesta si el fin es de quien realiza los medios, o de un otro, cuyo fin y cuyos medios son un obstáculo para aquél. Si es esto último, ser desacorde es lo mismo ser opuesto sin más; si en cambio, la acción se realiza con vistas a un fin que la acción misma se ha propuesto, lo *desacorde* es un conflicto interno, y entonces coincide con este concepto singular de *inadecuación* que se postula.

Centrada en el personaje	Centrada en los restantes componentes del relato
1.1. Entre la acción y el contexto. 1.2. Entre la acción y la función. 1.3. Entre la acción y la condición física. 1.4. Entre la acción y el carácter. 1.5. Entre la acción y la intención. 1.6. Entre la acción y el objetivo. 1.7. Entre la acción y el destinatario. 1.8. Entre la condición física y el contexto. 1.9. Entre la condición física y la función. 1.10. Entre la condición física y el carácter. 1.11. Entre la condición física y la intención. 1.12. Entre la condición física y el objetivo. 1.13. Entre el carácter y el contexto. 1.14. Entre el carácter y la función. 1.15. Entre el carácter y la intención. 1.16. Entre el carácter y el objetivo. 1.17. Entre la función y el contexto. 1.18. Entre la función y la intención. 1.19. Entre la función y el objetivo. 1.20. Entre el conocimiento y la intención 1.21. Entre el conocimiento y la acción 1.22. Entre el conocimiento y el objetivo 1.23. Entre el conocimiento y la función. 1.24. Entre el contexto y la intención. 1.25. Entre el contexto y el objetivo.	2.1. Entre el instrumento y el modo en que se pretende utilizar. 2.2. Entre el instrumento y el modo de utilizarlo ⁶ . 2.3. Entre acciones coordinadas de distintos sujetos. 2.4. Entre los personajes. 2.5. Entre los contextos.

Tabla 1. Categorías para enumerar las ocurrencias cómicas (Samaja y Bardi 2010, 58-59).

Puesto que estas categorías eran aproximaciones exploratorias con el objeto de organizar el material narrativo, era esperable que su puesta en práctica fuese revelando determinados problemas e insuficiencias analíticas, siendo entonces evidente la necesidad de dar un paso más hacia una formalización menos dependiente de los contenidos, y más orientada a las relaciones. Este proceso de compactación y síntesis derivó en tres modalidades cómicas: 1) inadecuación entre una definición de ser, y sus rasgos asociados, 2) entre la acción y el resultado, 3) entre isotopías o paradigmas.

Puesto que el concepto de *Relación* es clave en este proceso, se consideró que las categorías de la tercera tríada kantiana (*sustancia-accidente, causa-efecto, causalidad recíproca, o comunidad*) podían ser una buena guía para organizar las clasificaciones (Kant 2009). De ser aceptada esta hipótesis podría entonces admitirse esta otra: que la multiplicidad empírica de fechorías cómicas podría sintetizarse en las formas de *inadecuación* entre *sustancia* y *accidentes*, *inadecuación* entre la *causa* y el *efecto*, e *inadecuación* entre *función* y *sistema*, o entre *Totalidades*. Estas tres categorías permitirían, a su vez, conceptualizar todo el material narrativo de las formas risibles en términos de tres tipos de conflictos cómicos: *problemas de composición*, de *proporción*, y/o de *transacción*.

⁶ La distinción entre 2.1 y 2.2 puede parecer una sutileza, pero tiene una relevancia metodológica y hermenéutica pertinente. Si en 2.1. la inadecuación queda circunscripta a la ideación que el agente propone sobre un intermediario instrumental, en 2.2 lo inadecuado tematiza ahora la concreción material que se ha actuado efectivamente. En el primer caso, la inadecuación está predominantemente alimentada por un problema de coherencia conceptual sobre la representación del instrumento, mientras que, en el segundo caso, la inadecuación está predominantemente alimentada por un problema de consistencia empírica. En aquél, la inadecuación recae en el diseño y proyecto. En este último, recae en la implementación de lo que se ha proyectado. (Samaja y Bardi 2010, 109-110).

1.3. Modalidades transgresivas de la inadecuación cómica

1.3.1. Problemas de composición

Reside en una oposición entre lo que una entidad presupone y aquello que expone de sí misma. Un desajuste entre un fenómeno aparente y sus rasgos manifiestos. Esta inadecuación puede presentarse en el relato a) de un modo *espacial*, o b) de modo *temporal*.

(a) El problema de composición se revela como *espacial* cuando la asimetría o desfase entre lo presupuesto de la expectativa y lo expuesto de las evidencias refutadoras se alojan narrativamente en un marco de *cuasi simultaneidad enunciativa*⁷. De este modo, el efecto risible es percibido inmediatamente por el receptor, como si se trata de un contrapunto o polifonía disonante, en ese mismo punto del espacio, en ese instante, donde un elemento, en la misma medida en que se expone, va revelando el modo en que se opone a otro elemento copresente en la situación narrada.

Casos típicos de esta submodalidad espacial, son los que involucran un desencuentro entre dos dimensiones significantes: un término que designa y la materialidad misma de lo designado, como sucede, por ejemplo, en la película Austin Powers (1999): *The Spy Who Shagged Me*. Encontramos aquí dos tipos de inadecuaciones asociadas al problema de composición espacial. El primero sucede cuando el agente británico está tomando fotos en una sesión con dos modelos; una de ellas, caracterizada (física, gestualmente, y por medio del vestuario) como una *femme fatal*. Austin le pregunta el nombre y la mujer le responde: Ivana Humpalot⁸. La designación pone de manifiesto lo que debe mantenerse latente; revela por exceso de indicadores lo que ya se aprecia en la superficie de indicadores más sutiles y no era necesario poner en palabras. En este caso puntual, la inadecuación no ocurre por contraste entre lo designado y la designación, ya que entre el carácter de la mujer y su nombre no hay, en efecto, incongruencia sino exceso de literalidad (Palacios 2023). Sin embargo, el contraste se escenifica entre lo que el nombre debiera hacer (ocultar o velar poéticamente una conducta pulsional⁹), y lo que verdaderamente hace (el nombre es incapaz de contener lo que debía contenerse). El segundo caso, es una inadecuación más habitual, un contraste típico entre lo que se muestra y el nombre de lo mostrado. Aquí, el hecho risible se da como contraposición entre la *función-carácter* adjudicados a un personaje, dado ciertos indicadores físicos y psicológicos (ser mujer, hegemónica en cuanto al aspecto físico,

7 Es cuasi simultáneo el proceso porque toda percepción supone una secuencia, por apretada que se presente. Siempre que percibimos un cuerpo, por ejemplo, hacemos un *barrido analítico* para determinar sus partes en la imagen de la totalidad que construimos como percepción visual. Este proceso es tan veloz que asumimos que es inmediato. Podemos tomar como ejemplo, la diferencia entre la apariencia de un objeto/sujeto al interior de un fotograma o cuadro cinematográfico, y el proceso de *degradación temporal* que se puede desarrollar entre las primeras tomas y las últimas. Es evidente que en ambos casos opera una forma de sucesión, pero mientras que, en este primer caso, la demora es insignificante y no está narrativamente tematizada, en el segundo caso, la sucesión adquiere mayor grosor narrativo, pues el espectador está sometido a una *estructura de demora*; debe esperar a que la realidad que ha visto *antes* se le revele *más tarde* como no concordando con sus expectativas.

8 Se trata de un juego de palabras, Ivana Humpalot, por *I wanna a hump a lot*, cuya traducción literal sería: "Quiero coger una bocha".

9 Como acaso toda palabra del lenguaje pretende ser un velo para la lógica salvaje -e inasimilable para la cultura- de la corporeidad (Colli 2008, 23).

carácter virginal e ingenuo), y la designación que el relato le ha dado al personaje, que se opone a dicha expectativa virginal: Felicity Shagwell¹⁰. Adviértase que en ninguno de estos ejemplos media un proceso de revelado de la inadecuación; ésta se expone casi inmediatamente en la confrontación de lo que parece y simultáneamente se enuncia¹¹.

(b) Pero el problema de composición puede presentarse, además, bajo una lógica predominante *temporal*: un conflicto entre el término inicial de un proceso y su resultado, del mismo modo que se dice que entre dos proposiciones lógicas puede haber problemas de coherencia interna¹². Si en la modalidad espacial lo inadecuado de la composición no se revela mediante un proceso o desarrollo sino por la percepción simultánea de elementos contrastantes, la modalidad temporal de la inadecuación opera bajo el marco de una *sucesividad*, donde la refutación de la expectativa presupuesta llega en un tiempo subsiguiente (mediado por un *sintagma durativo*)¹³, donde ha mediado un proceso de revelado del contraste que ahora se torna evidente.

Un caso ejemplar de este tipo es la escena de Chaplin que se presenta como figura 1. La escena inicia con un título: “Esa tarde. Un marido solitario”. Vemos al personaje abriendo un sobre, frente a un escritorio, y, sobre el escritorio, el retrato de una mujer hermosa. Lee la carta y entonces advertimos que se trata de un ultimátum de la dama: “Volveré cuando abandones la bebida”. Acto seguido, deja a un lado el sobre, toma la foto de la mujer en sus manos y se pone de espaldas; se lo ve estremecerse, y da la apariencia de estar sollozando. Pero al voltearse el espectador ve que el aparente sollozo era el batir de una coctelera. Se sirve en la copa y bebe.

10 Se trata de otro juego de palabras, *Shag*: “garchar” - *Well*: “bien”, cuya traducción literal sería “de buen garchar”.

11 Este contraste entre la dimensión verbal y el aspecto material es uno de los recursos más característicos de la comicidad y es posible hallar casos muy antiguos de este empleo, como aquella broma de la que es víctima Hermógenes, según el relato de Platón en *Cratilo*: “Hermógenes: [Cratilo en persona me dice] De ningún modo es Hermógenes tu nombre, aunque así te llamen todos los hombres. (...) me desespero por saber qué cosa está diciendo (...) Sócrates: según supongo, se está burlando, probablemente porque cree que fracasas sistemáticamente en tu deseo de poseer riquezas. (Platón 2005, 83-84). [*Hermógenes* quiere decir “del linaje de los afortunados en conseguir riquezas”, pero puesto que el personaje de Hermógenes siempre fracasa en los asuntos del dinero, Cratilo se burla de la incongruencia entre la designación y lo designado.]

12 Puesto que la coherencia proposicional es una consecuencia de la argumentación, es decir, de la secuencialidad de las proposiciones, los problemas de *coherencia lógica* únicamente pueden darse con la forma de un proceso, es decir, en la forma de lo narrativo.

13 En su análisis del relato cinematográfico, Burch retoma esta noción propuesta por Metz para afirmar que el desarrollo de la persecución como tópico narrativo parece haber requerido una articulación tripartita de base, pues con menos elementos la acción no se habría percibido dramáticamente como situación *durable* (1999, 158-159). *Mutatis mutandi*, puede afirmarse que el problema de composición temporal requiere un *sintagma de duración* que dilate el encuentro entre la presentación y el desenlace anómalo.



Figura 1. *The Idle Class* (1921).

Aquí se aprecia, por una parte, lo que se presume que es/debe ser el sujeto (es decir, las cualidades y acciones que asociaríamos con ese tipo de carácter). Esta primera *impresión* el espectador la obtiene por una serie de indicadores visuales y verbales, que construyen la imagen de *marido alcohólico*. Pero el argumento lleva a que el espectador priorice la sustancia (*marido*) y no su accidente (*alcohólico*). De modo tal que el relato está diseñado para que un espectador teórico asuma que, frente al *ultimátum* de su *bella esposa*, el marido vencerá sus propios vicios en nombre del amor. Los rasgos físicos hegemónicos de la dama en cuestión, que el espectador puede apreciar en el retrato (se trata de la actriz fetiche de las primeras producciones de Chaplin: Edna Purviance), pueden no ser determinantes para la mecánica del efecto cómico, pero resultan estratégicos para condicionar la semiótica de reconocimiento por parte de un espectador construido; pues la belleza hegemónica de la esposa refuerza lo absurdo de una de las opciones (la no-opción para una perspectiva sensata), que es, precisamente, la que de manera subvertida elige el marido. En este sentido, la figura de una dama poco o no agraciada, podría haber anticipado el desenlace¹⁴.

El desenvolvimiento canónico del relato lleva a asumir la hipótesis de que esos movimientos y espasmos del personaje son gestos de tristeza y desazón, que derivan en un llanto inconsolable. Esos rasgos son los apropiados —y esperables— para un *marido* que se asume como sujeto del amor. Por ello, cuando se revela verdaderamente el sentido de la acción, el consecuente choca contra la expectativa de un antecedente presupuesto. El relato muestra que la instancia de espectador *falla* en la consideración de la sustancia que tiene delante: no era un *marido* alcohólico, sino un *alcohólico* casado. Puesto que el relato pretende que activemos la interpretación de que es un *marido*, entonces las cualidades expectantes se verán refutadas por las existentes; éstas no son apropiadas para la sustancia que se había postulado en el inicio.

¹⁴ Es razonable asumir que esta anticipación hipotética (como prueba del error de un mal diseño cómico), sea dependiente de una exhibición del material frente a un público masculino, heterosexual y en contexto patriarcal. Pero como los valores patriarcales y machistas (que hacen de la belleza hegemónica de la mujer su único capital) se expanden hacia el todo social, no limitándose a sectores individuales, entonces quizás este tipo de reacciones no sean exclusivo de una platea masculina, y también un grupo de mujeres en un idéntico contexto socio-cultural pueda reaccionar —tendencialmente— del mismo modo.

1.3.2. Problemas de proporción

1.3.2.1. Efectos divergentes y la estrategia de la frustración

Una de las expresiones características del fenómeno cómico es la presencia de *efectos divergentes*: irrupción de efectos no planificados, que sustituyen a otros que eran deseables, en función de las causas puestas en acto. La forma típica de este recurso centrado en la disparidad del efecto es la *frustración*. Pueden identificarse dos tipos: a) cuando es la acción propia lo que causa la frustración, o b) cuando es otro quien frustra las expectativas de un tercero, por medio de algún tipo de engaño.

(a) El sujeto realiza una causa, descuidando algún factor que termina teniendo un impacto decisivo en el desenlace. Esta estrategia está estructurada en la asimetría *esencial-secundario*, y, por lo tanto, puede suceder que el sujeto se esmere en lo esencial, dejando de lado aspectos secundarios, que finalmente resultan esenciales en el desencadenamiento, o bien, a la inversa, que ponga el acento en aspectos insignificantes, descuidando aspectos fundamentales que estarían implicados. Un ejemplo excelente de este tipo es el desenlace del cortometraje de Buster Keaton de la figura 2, donde se ve a una pareja arrastrando una casa portátil, la cual queda atascada en las vías del tren; se escucha el tren a distancia y la pareja intenta con desesperación empujar la casa, sin lograrlo. Cuando el tren está a punto de llegar ambos personajes se abrazan aceptando lo inevitable, pero entonces el tren pasa por unas vías paralelas, que los personajes no habían advertido. Cuando empiezan a festejar su buena suerte, de golpe e imprevisto aparece un tren por la vía contraria, destrozando la casa.



Figura 2. *One Week* (1920).

Puede darse, además, la situación de que impere la contingencia y no la regularidad. Por ejemplo, el sujeto puede tomar todas las precauciones necesarias que serían razonables si todo sucediese de modo *normal*, pero cuando realiza la acción interviene una causa contingente e imprevista. Por ejemplo, el sujeto pretende realizar una acción que supone un nivel elevado de destreza: desplazarse con varios objetos en sus manos. Se toma

el trabajo, con paciencia, de agarrar cada objeto e ir apilándolos con sumo cuidado para que no se caigan, e incluso, al desplazarse, consigue sortear cada uno de los obstáculos, pero al llegar al sitio propuesto se le abre el piso, o se cae el techo.

(b) Pero también puede ocurrir que alguien frustre las expectativas de otro, por medio de un engaño. Por ejemplo, el sujeto hace algo a pedido de otros, sin saber que eso que le están pidiendo va a constituir un daño para sí mismo. Casos ejemplares son las bromas crueles en las cuales se invita a un sujeto a un baile con la premisa de que es una fiesta de disfraces, pero en verdad nadie irá disfrazado y todo es un plan para humillarlo.

Si se analizan ambos tipos de frustración (a y b), se podrá apreciar una diferencia importante: el tipo *a* involucra un error de cálculo por parte de un sujeto que no ha hecho todo lo que debía hacer para cumplir con el objetivo propuesto. En el tipo *b*, el sujeto hace exactamente lo que se ha propuesto, no hay error de cálculo, si se postula un problema de conocimiento, deberá precisarse que se da en dos niveles diferentes: en el primer caso, se trata de un desconocimiento sobre la representación integral del proceso para cumplir materialmente con el objetivo (sobre los referentes involucrados), en el segundo, se trata de un desconocimiento de la confiabilidad de la encomienda, es decir, sobre los enunciados. El sujeto asume de manera ingenua que quien le encarga la prueba se hará cargo de las consecuencias que promete.

La frustración del tipo *b* puede realizarla un personaje para frustrar a otro, pero también lo puede poner a funcionar el enunciador mediático para provocar en el espectador determinadas hipótesis genéricas, que luego serán frustradas cómicamente por el relato¹⁵. En este último caso, la estrategia coincide con lo que Fraticelli (2019) llama *incongruencia de las textualidades*, y lo que en otro artículo (Samaja, 2011) se denominó *estrategia de la frustración*.

Este concepto describe la relación entre lo que la instancia de reconocimiento espera, a partir de ciertos indicios que halla en los niveles textuales, y lo que la instancia de producción finalmente realiza. En otras palabras, la frustración define un vínculo asimétrico entre lo que resulta esperable por regla o convención y lo que efectivamente sucede. En este sentido, el vínculo asimétrico no responde a la dupla posible-existente sino, más bien, a la dupla necesario-existente. Lo inesperado del efecto humorístico no se da, entonces, entre lo que es posible y lo que se actualiza como real, sino entre lo que debe suceder respecto de lo que realmente sucede. Se trata, a todas luces, de una transgresión de las convenciones genéricas (Samaja 2011, 3).

1.3.2.2. Efectos concurrentes y causas laterales. El proceso de la subversión

Los efectos divergentes tematizados en el apartado anterior ponen en escena causas incompletas, lo cual explica que no sucedan los efectos esperados.

¹⁵ Es necesario aclarar que los casos donde la frustración la realiza la instancia de enunciación pueden no ser necesariamente cómicos, y simplemente estar operando como un recurso expresivo para refutar hipótesis de interpretación por parte del espectador, para reducir el nivel de previsibilidad de una historia (Bordwell 1996).

Aunque este mecanismo constituye un caso paradigmático de comicidad, los problemas de proporción pueden centrarse, también, en torno a las *causas no habilitadas*. En este otro caso, el problema no estaría en la consecución de los efectos sino en una lateralización de las causas puestas en juego; lo que se subvierte no es el producto sino el proceso de producción.

En un sistema determinado, los efectos vienen relativamente instituidos. Esto significa que, dados ciertos antecedentes se esperarán ciertos consecuentes o efectos previstos por la praxis del dominio de validez. Pero es importante advertir que los efectos instituidos van necesariamente asociados a unas causas, también instituidas y legitimadas, atadas a tales efectos. Las cadenas causales se presentan en el marco de proyectos de normalización, y excluyen no sólo consecuencias divergentes, también causalidades *no legitimadas*.

Los casos de análisis tematizados a continuación exponen esta curiosidad narrativa donde no se plantean problemas en torno a la eficacia o resultado de la acción sino sobre la validez del proceso, el nexos que une el valor de la producción con el del producto.

En el primer caso (figura 3), el personaje de Chaplin, completamente ebrio, baja al lobby de un hotel de categoría, confunde una fuente con una pileta de baño y comienza a bañarse: se lava los dientes, se hace buches, y se limpia partes del cuerpo con aquellos elementos que accidentalmente tiene a la mano.



Figura 3. A Night Out (1915).

Si se observa la escena con atención, podrá notarse que los efectos no están problematizados, el personaje ha realizado cada uno de los procedimientos típicos del hombre educado, civilizado. Es cierto que lo hace de un modo extravagante; se lava los dientes con el tallo de una planta, se lava con el agua de una fuente ornamental, pero ninguno de esos procedimientos parece haber constituido un obstáculo para realizar la actividad. La comicidad que plantea la escena no está focalizada en el efecto sino en torno a la causa.

En el segundo caso (figura 4), el personaje entra al banco, abre una caja fuerte, y sale de ella con su uniforme de empleado de la limpieza, un b0alde de agua y un trapeador de piso.

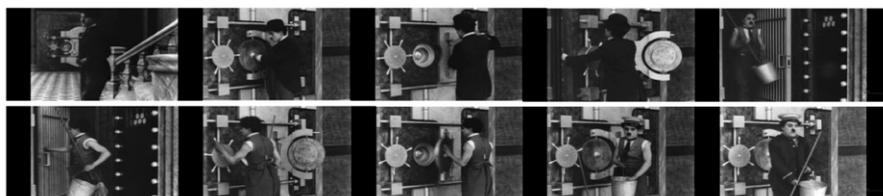


Figura 4. *The Bank* (1915).

El efecto del *gag* reside en reconocer la asimetría abstracta entre lo grande y lo pequeño; la caja fuerte parece un recurso excesivo para guardar esos elementos que nadie querría robar. Pero el exceso no conlleva el incumplimiento del objetivo, no son los resultados los que resultan problemáticos, sino unos medios puestos en funcionamiento que se revelan completamente desmedidos. La causa genera demas, produce una plusvalía que el efecto no parece poder asimilar; se establece entre el efecto y la causa una *desproporción*, que resulta cómica¹⁶.

En el tercer caso (figura 5), se presenta una elaborada ingeniería cuya finalidad es agarrar un salero, sacar y destapar una botella. El *gag* reside en que la maquinaria puesta en juego constituye un esfuerzo de ingenio y un recurso excesivo para un resultado nimio que se podría haber realizado de un modo extremadamente simple.



Figura 5. *The Scarecrow* (1921).

¹⁶ La desproporción entre la causa y el efecto produce el mismo efecto que genera el chiste, según propone Palacios: "Se ríe de lo que falla. De lo que queriendo decir, no dice. O al revés: de lo que sin quererlo dice más de lo que en principio se podía haber esperado" (2014, 27).

De estas tres escenas puede extraerse la siguiente consecuencia: lo que esta modalidad parece referir es una causa que parece no ajustarse a los efectos: o bien peca por exceso, o por defecto¹⁷.

1.3.3. Problemas de transacción

Reside en la presencia problemática de un elemento en un contexto ajeno. Pero como cada elemento de la confrontación porta sus propias leyes de funcionamiento, el conflicto se da entre totalidades que no están en condiciones de resignar sus lógicas de operación; pretenden asociarse sin que medie entre ellas un proceso de transformación. Como se verá, la *recurrencia* de cada sistema es una consecuencia de un problema de conocimiento; se desconoce la singularidad de lo que está presente, y se asume que se está operando sobre un continuo (*isotopía de segundo nivel*), cuando en verdad se ha manifestado sólo una *diferencia excluyente*.

Este carácter problemático puede expresarse bajo 2 modalidades: sólo el sujeto en el contexto ajeno desconoce su inadecuación, o bien la inadecuación es inadvertida por todo el conjunto narrativo (el agente, pero también la comunidad que lo acoge).

1.3.3.1. El sujeto que está solo e ignora

El sujeto pretende unirse a unos valores de la comunidad para lo cual debiera estar en conjunción con ciertas competencias de las que, no sólo no dispone -ni parece poder disponer *en el tiempo*¹⁸-, sino que ignora su distancia respecto de esas condiciones de posibilidad. Puesto que sólo el sujeto pretendiente desconoce esa inadecuación, que él mismo escenifica, su intromisión se presenta como pura posibilidad, no como suceso realizado; un deseo de unión, que, al no ser impuesto de modo agresivo (y manifestarse, de hecho, en estado de *ignorancia*), su exposición deviene específicamente cómica.

Como la contundencia de este recurso depende de una revelación inmediata de dicha inadecuación por parte de la comunidad, el *desconocimiento estructural* que manifiesta el agente debe contraponerse a una *sagacidad y perspicacia clasificatoria* por parte de los funcionarios encargados de consagrar la unión pretendida, quienes nunca encarnan funciones cómicas sino judicativas. Puede apreciarse esta variante en la situación cómica de inicio del siguiente cortometraje (figura 6).

¹⁷ Theodore Lipps (1885, en Freud 1975, 18) ya había advertido este contraste entre una primera representación (de donde se deriva una *expectativa*), y una segunda, de donde surge la frustración de dicha expectativa; si la primera se encarga de proponer hipótesis sobre los consecuentes, la segunda se hace cargo de la refutación de los antecedentes. Pero este contraste cómico presenta un carácter más genérico, y rebasa la relación desproporcionada específica entre *causa* y efecto que aquí se refiere. Es, de hecho, el mismo contraste que establece nuestra teoría en el nivel macro de la estructura, entre la contrariedad de los elementos asociados y la voluntad de *coordinarlos*, como si de desconociera el carácter conflictivo de lo que se pretende unir.

¹⁸ No se trata de lo que el sujeto puede aprender sino de lo que ya tiene o no tiene. En las formas cómicas no hay lugar para el proceso de aprendizaje. El aprendizaje sólo resulta cómico cuando es imposible. Esto significa que entre el agente cómico y el universo de condiciones se establece una relación asintótica.



Figura 6. *The Girl and Her Trust* (1912).

La situación es bastante simple: se trata de un ofrecimiento que es en verdad una metáfora de cortejo amoroso. En el primer fotograma vemos a un varón ofrecer una bebida a la muchacha, que acepta el convite inicial. En el segundo fotograma, el varón extrae ahora dos sorbetes, ofreciendo uno a la muchacha, que también lo acepta. En el tercer fotograma aparece la inflexión o punto de conflicto, pues el muchacho ahora expresa su deseo de beber junto a ella, pidiendo colocar el segundo sorbete en la botella. En el cuarto fotograma vemos que la muchacha expresa su negativa por medio de una carcajada, revelándose que la pretensión del muchacho de conquistarla es —para ella— risible. La escena tiene una pequeña coda final donde el amante rechazado se cruza con el héroe, y comparte su desengaño. Cuando el muchacho se va, el héroe estalla también en una carcajada.

Se puede apreciar la doble condición básica de que el evento risible requiere: por una parte, la ausencia de condiciones objetivas para la consecución de esa meta amorosa, (el desconocimiento de la imposibilidad por parte del sujeto); pero, por otra parte, el reconocimiento de los integrantes de la comunidad respecto de las credenciales necesarias, así como la competencia propia para identificar a un impostor cuando se lo tiene delante. La oposición semántica de *ignorancia-sabiduría* organiza la relación de los componentes: el ignorante pretende unirse a gente contraria, a los que tienen sagacidad y perspicacia para diferenciar a los suyos, y mantener alejados a los ajenos.

Al depender este recurso de una resolución inmediata del efecto cómico, este recurso parece operar de modo efectivo únicamente en la *dimensión espacial*, es decir, en momentos localizados y puntuales del relato. Según Fischer, el núcleo de lo cómico en general reside en esa urgencia social de llevar a la superficie la diferencia que se oculta en lo profundo. Lo ajeno, lo impropio, debe ser rápidamente identificado y sancionado: “Asunto de la comicidad es lo feo en cualquiera de las formas en que se manifieste: «Donde está escondido, es preciso descubrirlo a la luz del abordaje cómico; donde es poco o apenas notable, hay que destacarlo, y volverlo patente para que se evidencie de una manera clara y franca” (Freud 1975, 12).

Pero dicha premura sólo parece tener injerencia en los marcos de las formas narrativas breves (el chiste, la caricatura y cualquier recurso cómico

individual y puntual), siendo menos aplicable a las necesidades estructurales de las formas narrativas de mayor extensión y pretensión cohesiva. En otras palabras, es muy eficiente para la generación de situaciones y caracterizaciones cómicas de personajes, pero resulta menos apropiado para operar en la *dimensión temporal*, es decir, no permite sostener el conflicto cómico en la estructura del relato.

En un trabajo anterior, se insistía en esta distinción entre recurso cómico y estructura cómica, estableciéndose un gradiente de niveles de comicidad, según la cantidad de material que la forma cómica puede asimilar, o —también— según el predominio de la *espacialidad* o de la *temporalidad*. Esto supone afirmar que la *Inadecuación*, como relación estable, implica el abandono de la esfera espacial para ingresar a la esfera de la temporalidad; no sólo debe *ser* en el espacio narrativo, debe también *durar* y *permanecer* sobre el eje de la temporalidad. Sobre este particular, volveremos más adelante.

1.3.3.2. Todos los ignorantes, todos

También puede ocurrir que la comunidad asuma que el sujeto inadecuado está en condiciones de integrarse cuando en verdad no lo está. Es la comunidad la que ha cometido un error clasificatorio permitiendo, primero, el ingreso al sujeto, y, luego, encomendándole una misión comprometida que no podrá realizar cabalmente. La consecución de la prueba revelará no sólo la inadecuación del sujeto, sino la negligencia de los funcionarios que han seleccionado a un sujeto incompetente.

Un caso ejemplar de este tipo de inadecuación puede verse en el cortometraje de Chaplin *The Pilgrim* (1923), donde las autoridades de un pequeño pueblo confunden a un presidiario fugitivo con el pastor que están esperando para que se haga cargo de la capilla. La inadecuación del personaje se ha revelado desde el inicio para el espectador, aunque aún no esté ejemplificada en toda su potencialidad. El espectador no tendrá una sorpresa cómica respecto de lo inadecuado, pues ya lo sabe desde el principio. Es, de hecho, este *suspense cómico* lo que posibilita la tensión narrativa; para el espectador, se trata de un placer singular: descubrir cómo otros descubren lo que él ya sabe. Es la comunidad la que protagoniza la *sorpresa cómica* al revelarse para ella lo inadecuado del agente. Por lo tanto, el espectador tiene un doble placer: la confirmación de sus expectativas en torno al carácter inadecuado que presupone, el desplegarse de la inadecuación como proyecto, pero también, reírse con el descubrir del descubrimiento sorpresivo de la comunidad, de la frustración de sus propias expectativas.

2. La transgresión desmedida

Habiendo sintetizado hasta aquí las modalidades posibles de la transgresión cómica, en este último apartado se presentarán algunas ideas sobre la segunda modalidad, porque en ella se cree encontrar una anticipación formal de los desarrollos posteriores en las formas cómicas, en torno al cambio estructural del desenlace a partir de la comedia cinematográfica.

2.1. Desenlace canónico en las formas cómicas: transgresión vs. innovación

Las formas cómicas de la etapa silente presentan como elemento invariante un mismo tipo de transgresión que se ha llamado *inadecuación*. Pero una función narrativa, por fundamental que sea en la lógica de un relato, no es una estructura por sí misma; es apenas un momento de su despliegue. Una estructura narrativa no se reduce nunca a las situaciones que alteran su canonicidad, está constituida también de los mecanismos de asimilación de la diferencia que puede poner en acto. Una estructura narrativa es un dispositivo dinámico de reproducción, y debe incluir, también, los *desenlaces* que admite como valiosos (Samaja 2007).

En los primeros años de la producción cinematográfica el desenlace invariante de toda comedia presuponía un mecanismo de *normalización* del sujeto: el agente cómico debía, finalmente, ajustarse a la norma, o sufrir un castigo o expulsión. Una vez identificado el sujeto cómicamente transgresor, la comunidad lo sancionaba por medio de una *punición final*, a los efectos de conservar su identidad interna, expulsando aquello que se había presentado como *diferencia* u *otredad*¹⁹.

Sin embargo, esta forma típica del desenlace sufrió una transformación determinante en la etapa institucional, a partir de las comedias de los años '30²⁰. El sujeto cómico ahora protagoniza una especie de transformación a lo largo de la peripecia narrativa: de transgresor negativo a portador de lo ejemplar. El hecho cómico transgresor deviene *innovación* (Samaja 2015, 64-55). El desenlace de la comedia moderna ya no alecciona al individuo cómico sino a la comunidad; es esta última la que debe acomodarse a la lógica lateral que el agente cómico ha expuesto (Samaja 2013, 615-625).

Esto último implica un hecho trascendental para la lógica de los relatos en general, y especialmente significativo para las formas cómicas en particular, a saber: que la comedia moderna es el único tipo de relato que premia al transgresor, resignificando la desviación cómica de lo normativo en un nuevo valor social. Lo que ocurre ahora es que el sujeto cómico escenifica causalidades laterales, integrando al sistema unos procesos aún no legitimados, pero legitimables; no sólo no se adecua a la normativa preexistente de la comunidad sino que lleva a esa comunidad a una revisión dramática de su sistema de valores. Esto indica que estamos delante de una *doble subversión cómica*; no sólo hay un sujeto que hace distinto sino que finalmente el sujeto hace al parámetro. En esto reside el principio de la *subversión completa* en las formas cómicas del período institucional (Samaja 2013).

2.2. De las lateralidades a las causalidades productoras del valor

Las *desproporciones entre la causa y el efecto* que aparecían como *gags* inocentes en los cortometrajes de Chaplin y Keaton, presentan un rasgo

¹⁹ El arco narrativo completo de todos los cortometrajes de Chaplin y Keaton del corpus analizado, responden a esta lógica de articulación fechoría-normalización mediada por punición. Es decir, aunque al interior de un gag no aparezca un mecanismo represor, hacia el final del relato siempre aparece algún proceso de restitución.

²⁰ Puede considerarse un caso inaugural al clásico *Mr. Deeds Goes to Town* (Frank Capra 1936).

notable: son desviaciones de lo normativo no sancionadas por la comunidad²¹. El hecho de que no reciban una sanción ejemplar en el contexto de la diégesis es, en sí mismo, un hecho significativo para la intelección de las estructuras cómicas. Pero si, además, tenemos en cuenta que el rasgo eminente de las comedias modernas reside en la irrupción y consagración de lateralidades desviadas, entonces estas primeras *desviaciones localizadas no sancionadas* podrían estar cumpliendo un papel narrativo de mayor trascendencia que el de un mero recurso accidental; podrían considerarse elementos potencialmente estructurantes de un contenido aún incipiente: al valor de la innovación.

2.3. El modo de ascenso desde la situación a la estructura

¿En qué sentido puede afirmarse que una situación individual puede devenir estructura en un relato? Cuando se amplían las relaciones contenidas en el motivo a la totalidad del relato. Un ejemplo paradigmático de esta función estructurante lo hallamos en el tratamiento que hace Griffith de una situación inicial, proyectada luego al nivel de la prueba principal, como sucede en el corto que ya se ha tematizado.

Situación: el beso robado. Luego de la frustración del personaje cómico, vemos ahora al héroe ingresar a la oficina donde está la muchacha. Ahora es ella quien ofrece al varón una bebida, pero el héroe se aprovecha de un descuido y le roba un beso a la chica. Ésta se muestra ofendida y echa al héroe de la habitación (figura 7).



Figura 7. *The Girl and Her Trust* (1912).

La escena plantea una *sustracción*²² en pequeña escala: el muchacho roba algo que no es suyo, custodiado por un guardián legítimo; el varón desempeña la función del agresor, y la muchacha asume la prueba heroica, resistiéndose a la intromisión del varón, conservando el valor de su virtud, y *expulsando al ladrón* del beso.

21 No se sancionan estas transgresiones individuales y localizadas, pero sí aparece la sanción ejemplar hacia el desenlace que castiga una *inadecuación genérica* que se revela del personaje.

22 *Sustracción* es el acto puntual de robar una propiedad ajena desde un marco o mundo de valores extraños y antagónicos respecto del mundo que se lesiona con el acto de sustraer (Samaja y Bardi 2010, 66-68).

Como el argumento completo de la película trata de un robo, puede asumirse que esta situación del *beso robado* podría estar operando como un motivo al interior de un robo de mayor alcance²³. Si esto fuese cierto, deberían suceder dos cosas: 1) darse una serie de correspondencias entre el motivo inicial y el motivo expandido en el nivel del relato; 2) como en el motivo inicial el héroe no se ha redimido de su transgresión, el desenlace de la aventura debería llevar a una redención romántica del héroe. Al visio-narse todo el argumento, se advierte que ambas premisas se cumplen: las correspondencias se establecen punto por punto (como se aprecia en la figura 8, donde se comparan el motivo [*sustracción del beso*] y la estructura [*sustracción del dinero*]), y la resolución de una de las situaciones proble-máticas (la del motivo expandido) termina resolviendo por contragolpe la situación problemática dilatada del motivo condensado. El paralelo es tan perfecto que hacia el final es la muchacha quien besa al héroe.

De la *situación* a la *estructura*



Figura 8. *The Girl and Her Trust* (1912).

2.3.1. Niveles de análisis en la comicidad

Ahora bien, las primeras versiones de la *desproporción* en las comedias silentes, y las comedias parlantes de los años '30 no forman parte de una misma fábula narrativa, como en el caso de este corto. Sin embargo, del mismo modo que Griffith desarrolló estos recursos dramáticos con conciencia estructural de largo alcance, no limitado a la contingencia de una producción singular²⁴, grandes cómicos, como Chaplin, tuvieron la misma capacidad abstractiva respecto de sus recursos cómicos: “Yo empezaba a pensar en mis comedias con un sentido estructural para hacerme idea de su forma arquitectónica. Cada secuencia implicaba la siguiente, y todas ellas estaban vinculadas al conjunto” (Chaplin 1993, 228).

23 Los cinco fotogramas seleccionados de el “robo de la caja de valores” son una extracción del conjunto del relato que aquí omitimos; sin embargo, la secuencia que exponemos, pretende reconstruir la lógica objetiva del argumento que va desde el acecho de los malhechores a la oficina donde está la muchacha con el dinero hasta el rescate del héroe, y su redención amorosa. En el primer fotograma vemos a los ladrones descubrir el dinero y la custodia de esos valores, así como la situación de vulnerabilidad en la que se hallan ambas cosas. El segundo fotograma muestra un descubrimiento inverso: la muchacha descubre a los acechadores, y su propia condición de víctima potencial. En el tercer fotograma tenemos la confrontación y el ingreso no habilitado de los malhechores a la oficina. En el tercero, la escapatoria con el dinero, y—de manera imprevista— con la muchacha (quien ha salido tras ellos con la esperanza de convencerlos de que devuelvan el dinero). Y en el último fotograma los malhechores han sido aprehendidos por el héroe, luego de una persecución.

24 “En 1914 Griffith afirmaba: «El cine, a pesar de su juventud, tiene perspectivas ilimitadas y posibilidades infinitas. Posee el mundo entero como escena y el tiempo sin fin como límite» (Brunetta, 1993, 139).

Si es legítimo, entonces, postular una relación isomórfica entre estos dos niveles lógicos (componente/película; película-estilo del director), entonces no debiera haber una dificultad lógica para asumir que los elementos que se desarrollan en un nivel en el tiempo, pueden llegar a constituirse, por medio de una resignificación, en funciones estructurales en el nivel lógico siguiente: el del género narrativo. De modo tal que el desarrollo de la comicidad pareciera desenvolverse como un proceso en distintos grados de asimilación del material narrativo: la comicidad en su aspecto más simple se presentaría como *Acción/Situación*; luego como *carácter/Personaje*, y, finalmente, en la forma de *Estructura narrativa*²⁵.

1. La *situación* es una secuencia de acciones que expone una inadecuación accidental, no sustancial; una acción cómica se compone de un agente cómico (sujeto u objeto) y un receptor de la acción cómica (otro sujeto u objeto).
2. La comicidad deviene *personaje*, cuando la inadecuación se focaliza en un individuo y en su psicología, no sólo en las acciones, sino en el diseño de su *carácter*.
3. Finalmente, la comicidad deviene *estructura narrativa*²⁶, cuando la inadecuación abandona la esfera puramente espacial y lateral, para pasar a la dimensión temporalizada y central, de la trama.

De esto se infiere: a) que la situación cómica no requiere de un personaje cómico para que se despliegue una acción cómica, sólo cualquier cosa que se desenvuelva cómicamente. Sin embargo, el personaje sí requiere del diseño de situaciones cómicas orgánicas a su carácter; cuando una inadecuación individual caracteriza al sujeto, ese hacerse o manifestarse cómico deviene una forma de ser cómico. Esto constituye una clausura semántica en el diseño narrativo, que, no obstante, queda abierta al medio para que ingrese nuevo contenido, pero ya no para modificar el carácter, sino para reproducirlo. b) El personaje no requiere habitar una estructura cómica en el nivel macro del relato para desplegar su temperamento cómico; requiere sólo de una biografía cómica individual. Sin embargo, la estructura cómica sí requiere de *personajes* y *situaciones* cómicas que refuercen las relaciones estructurales de la inadecuación como sistema narrativo. Es decir, los niveles más elementales son constitutivos, mientras que los niveles más desarrollados son generativos; si las situaciones risibles

²⁵ Aquí se presentarán sólo unas definiciones operativas de estas nociones, para un desarrollo amplio, remitido al artículo de Samaja (2012).

²⁶ Es importante tener presente que todo nivel de la comicidad presenta un núcleo formal básico como transgresión (que distingue la alteración cómica de cualquier otro tipo de acción transgresiva). Por lo tanto, no pretendemos afirmar que recién en este tercer nivel esté presente ese núcleo; por el contrario, la forma de lo inadecuado está presente desde el nivel de la situación. Cuando se postula que la comicidad deviene *estructura narrativa*, lo que se pretende decir es que el evento cómico deja de ser un elemento lateral que sirve para matizar un argumento, para desempeñar ahora la función principal de la fechoría. La comicidad no está ya en un *gag* aislado, que se deberá acomodar a la lógica global de un relato no necesariamente cómico, sino que todos los restantes elementos del relato se acomodan a la lógica de la comicidad. Esta capacidad de asimilar materia narrativa y transformarla en una función de sí es lo que llamamos *estructura narrativa*. Se trata de una distinción semejante a la que ensaya Palacios (2014, 33) entre un Discurso Cómico/Humorístico o un recurso accidental y parcial de lo cómico y humorístico. Para nosotros, la diferencia fundamental es la dimensión temporal de la fechoría: mientras que en la situación predomina la espacialidad y la localización, en el pasaje hacia la construcción del personaje (y, sobre todo, hacia la composición de la estructura) el predominio está sobre la temporalización: la fechoría cómica no sólo debe mostrarse, sino *reproducirse, y sostenerse a lo largo del acontecimiento diegético* (Samaja y Bardi 2010; Samaja 2012).

confirman *empíricamente* al personaje y a la estructura cómica, el personaje y la estructura se comportan como el núcleo *teórico* del relato que habrá de probarse. Y así como en la práctica científica las representaciones teóricas guían y configuran el sentido de los desenvolvimientos empíricos, en el mundo de la narración, el personaje es la condición de posibilidad de situaciones cómicas potenciales, y la estructura cómica es la condición objetiva total de posibilidad para la emergencia de caracteres y acciones risibles, como el propio Chaplin lo reconoce: “El argumento contenía un elemento satírico. Establecía un paralelo entre la vida de un perro y de un vagabundo. Este *leitmotiv* era la estructura sobre la que ideé diversos *gags* y efectos de comedia burlesca.” (Chaplin 1993, 228).

2.4. De la inadecuación-transgresión a la inadecuación-innovación

¿Por qué se hace referencia a estos niveles de la comicidad? Porque en estas causalidades laterales (no sancionadas y limitadas narrativamente a la *situación cómica*) parecería encontrarse un principio de lateralidad, cuya función latente sería *problematizar los marcos instituidos de validez*, que volvemos a hallar en las comedias posteriores de los años 30, pero desempeñando en este nuevo escenario una función estructural. De las tres escenas de Chaplin y Keaton que se han tematizado, pueden hacerse, pues, las siguientes observaciones:

1. *El agente cómico en ningún caso pretende alterar los usos sociales* pre-existentes; conserva los *usos*, pero innova en el campo de las materialidades y/o los escenarios de aplicación. No tiene pretensión de generar usos sociales novedosos sino de apropiarse de esos ya existentes (legitimados y de carácter cualificado) con los medios que están a su alcance, aun cuando no estén habilitados.
2. *El agente no presenta problemas de eficacia*. Lo previsto materialmente parece cumplirse sin inconvenientes aparentes; se cumple de modo lateral, atípico, pero nada indica un problema en torno a los resultados. La subversión reside, de modo eminente, en el diseño de las causas, es decir, en la desviación de los procesos instituidos socialmente.
3. *Las lateralidades tematizan problemas de validez*. El agente cómico se desenvuelve conflictivamente en un escenario siempre desconocido y ajeno. Su mera presencia, por lo tanto, constituye una confrontación entre dos paradigmas normativos: el de unas causalidades legítimas y ya clausuradas por el sistema social imperante, y el de unas causalidades hipotéticas que amplían —involuntariamente— el campo de posibilidades y de inserción en lo social.

Si a esto se agrega que las lateralidades expuestas en las escenas no se ven sometidas a un proceso de sanción, puede entonces configurarse la situación por medio de la siguiente secuencia:

Lateralidad → Imprevisibilidad → Problema de validez → Ausencia punitoria

Y será precisamente esta estructura la que presente la comedia moderna a partir del período institucional, con el agregado notable de que la ausencia

de punición deviene consagración de la inadecuación individual, es decir, se reconoce en aquella conducta —inicialmente lateral y subversiva (por lo tanto, negadora, de la norma)— un principio de *innovación social* (Samaja 2015, 59-64). Lo que se realiza ahora es una inversión narrativa: lo que se expone primero como *inadecuación individual*, se revela finalmente como una *inadecuación de la comunidad*; lo que primero es transgresión, deviene forma real del valor²⁷.

Primero en el orden, segundo en la estructura. La hipótesis de que la escenificación de causas laterales no habilitadas y no sancionadas, habría protagonizado un proceso de resignificación, ocupando en el nuevo contexto narrativo funciones de mayor determinabilidad, no sólo pretende apoyarse en este isomorfismo estructural que hemos identificado. Encontramos, además, un hecho significativo de modificación de las prevalencias que se ajusta a la hipótesis que se ha propuesto, y que explica las causas de esa modificación cuantitativa. El hecho en cuestión reside en que la desproporción entre la causa y el efecto (que, en la filmografía de Chaplin, predomina en el nivel de la *situación cómica* hacia 1915 y 1916), perderá, a partir de 1917, presencia numerosa como recurso cómico, ganando, en cambio, profundidad en el nivel de la estructura. Lo cual coincide con la percepción que el propio artista tuvo de su evolución como narrador cinematográfico:

Si un gag se interfería en la lógica de los acontecimientos, prescindía de él, por gracioso que fuera. [...] En los tiempos de la Keystone, el vagabundo Charlot había sido más libre y estaba menos constreñido por el argumento. Entonces su cerebro funcionaba en contadas ocasiones; sólo actuaban sus instintos, preocupados por las cosas esenciales: alimento, calor y cobijo. Pero con cada película de éxito, el vagabundo Charlot se iba haciendo más complejo. (Chaplin 1993; 229).

3. Conclusiones

3.1. Sobre la síntesis de las categorías de la Inadecuación

La nueva lista de categorías no pretende eliminar las categorías de 2010 sino posicionarse como un nivel lógico superior, respecto del cual las categorías anteriores quedarían resignificadas. Éstas continúan siendo pertinentes pero en un nivel subunitario, mientras que la nueva lista que se ha presentado pretende operar en el nivel focal del análisis narrativo (Samaja 1999).

El intento por unificar las variaciones de lo risible no es una propuesta excesivamente original; varios autores han realizado numerosos intentos²⁸,

²⁷ El análisis de la transformación estructural del desenlace cómico en las comedias modernas fue publicado en 2013 en el marco del IX Congreso de Semiótica. Por límites de espacio, no reiteraremos aquí los detalles de aquel análisis. Al lector que quisiera profundizar sobre este particular le recomendamos la lectura de aquel artículo:

https://www.aasemiotica.com.ar/wp-content/uploads/2014/11/Actas_Congreso_Semi%C3%B3tica_2013_FINAL.pdf.

²⁸ Acaso, uno de los más sistemáticos en el siglo XX sea el de Freud, con su propuesta de lo *Cómico y sus especies*, pero también tenemos la clasificación de Jolles 1958, Frye 1971 y Propp 1976. Para una revisión detallada de las clasificaciones sobre lo risible, puede consultarse el texto de Salvatore Attardo 1994.

siendo el más reciente el que postula Damián Fraticelli (2019 y 2023). Este autor, a propósito del humor televisivo, ha postulado que los fenómenos de la incongruencia pueden clasificarse según tres tópicos: *de la interacción social, de la naturaleza, de la textualidad*. La primera consiste en un desajuste entre la acción y el marco interaccional, la segunda, entre las condiciones físicas y las acciones u objetivos propuestos, y la tercera, entre dos sistemas de organización de elementos que disputan un marco genérico de lectura.

La ventaja de las categorías que aquí se han presentado, respecto de las de Fraticelli (y de cualquier otro autor anterior, incluidas las del 2010), es que las primeras, al no depender de *tematizaciones o contenidos* de la ocurrencia narrativa (sino de las formas invariantes de la relación en general) permiten subsumir todas las variaciones propuestas. De hecho, los casos que Fraticelli propone para cada una de las tópicos, pueden, a su vez, ser clasificadas como *problemas composición, de proporción, y/o de transacción* en distintos niveles, como se aprecia en el siguiente cuadro.

	Interacción Social	De Naturaleza	De Textualidad
Problemas de Composición	La maestra plantea un problema matemático a un alumno, y el padre de ese alumno hace una pregunta que no se ajusta al marco de la caracterización genérica del planteo que se ha enunciado ²⁹ .	Horacio Fontova caracterizando a Sonia Braguetti, sin ocultar su mostacho evidente ³⁰ .	El zombie de <i>Warm Bodies</i> ³¹ expresando sentimientos melodramáticos, y problemas existenciales.
Problemas de Proporción	Estrategias de seducción que producen <i>desproporciones</i> respecto del resultado esperado. a) El personaje de Anibal queriendo conquistar a sus vecinas, sin advertir que las propuestas que hacen no dan con el <i>target</i> (por ej.: invitando a su vecina a cenar en el topolino) ³² . b) Una estrategia de seducción demasiado elaborada para una persona que ya está en una condición donde no necesita más estímulos participar del evento sexual a la cual se lo/a invita.	Los gestos exagerados y caricaturescos de los cómicos que se presentan como una desproporción entre el estímulo y la reacción, como los mohines de Balá o Pepito Marrone ³³ .	Indiana Jones rematando con un tiro de revólver a sarraceno que lo pretende enfrentar con un arma antigua en combate ritual ³⁴ .

29 El ejemplo ha sido tomado de Fraticelli 2019, 64.

Padre: Buenas tardes, señorita.

Maestra: Buenas tardes, señor.

Padre: Yo soy el padre del alumno Montecusco.

Maestra: Ah, sí, sí, ¿necesita algo?

Padre: Dígame, usted le dio este problema a mi hijo que dice: "Si compro una docena de huevos y me cuesta treinta pesos, ¿cuánto me costará tres docenas?"

Maestra: Sí, es así, ¿por qué? ¿Usted quiere alguna aclaración?

Padre: Sí, me podría decir... ¿dónde compra los huevos tan baratos?

30 *Peor es nada* (1990-1994). Disponible en *Peor es nada Sonia Braguetti y azucar moreno_o.wmv*.

31 *Warm Bodies* (Jonathan Levine 2013) [*Warm Bodies Official Trailer #1 (2013) - Zombie Movie HD*].

32 *Calabromas* (1978-1987). Disponible en *anibal*.

33 Disponible en *Jose Marrone - Cheeeeeee*.

34 *Raiders of the lost ark* (Spielberg 1981). En *Raiders of the Lost Ark (3/10) Movie CLIP - Sword vs. Gun (1981) HD*.

	Interacción Social	De Naturaleza	De Textualidad
Problemas de Transacción	El personaje de Joey Tribbiani, de <i>Friends</i> , que sin pretender modificar nada de sí mismo (aprendiendo actuación, canto, baile, etc.), quiere participar en un musical, y se lo convoca como líder de los actores restantes ³⁵ .	El personaje del adolescente afroamericano de pelo teñido de platinado que pretende integrarse a la legión de superhéroes como el "hombre invisible", aunque todos lo pueden ver ³⁶ .	Personaje del dentista en la serie <i>Seinfeld</i> que se convierte al judaísmo para poder hacer chistes sobre judíos ³⁷ .

3.2. Discusiones en torno al carácter conservador de la forma cómica en la tradición teórica

Las ideas que hemos presentado tienen el objeto de polemizar con la tradición teórica que encuentra en las formas cómicas (como rasgo diferencial respecto de los discursos humorísticos) sólo un dispositivo para la conservación de lo instituido. Según esa visión, únicamente habría un principio subversivo y desestabilizador en la lógica del humor, que ubicaría a la normalidad que tematiza en un contexto discursivo que al mismo tiempo que la enuncia, la aniquila (Palacios 2018 y Fraticelli 2019; 2023), siendo entonces lo cómico únicamente el lugar de la opresión y la domesticación de lo desviado (Palacios 2018, 53, 55 y 57).

Sin embargo, no hallamos en la evolución de la comedia cinematográfica tal carácter conservador, ni encontramos en la resolución narrativa semejante retorno al orden preexistente que se menciona. Es verdad que las primeras formas cómicas cinematográficas incipientes exponían una secuencia que se prestaban a esta interpretación canónica; pero aun en este caso queda pendiente la no asimilación de las causalidades laterales, aisladas del acontecimiento narrativo, y que se presentan, precisamente, como núcleos atómicos de problematización tanto de lo normalizado como de lo normalizador.

Se dirá que las risas que estas acciones desproporcionadas provocan en los espectadores constituyen el efecto punitivo, al modo de las burlas. Sin embargo, no resulta evidente que toda risa tenga siempre el efecto de una *burla*; ésta constituye un proceso de *distanciamiento* entre los sujetos, pero si el *distanciamiento* no fuese el único criterio para explicar la asimetría entre el productor y el receptor de lo risible, si pudiese también explicarse por referencia a una forma específica de *empatía cómica*, entonces la risa podría tener sus razones en otros criterios, como se postulaba ya en las conclusiones de 2010 (Samaja y Bardi 2010; 202), y más reciente en la publicación de 2021:

la verdadera distancia, la genuina asimetría entre el sujeto productor y el espectador de lo cómico no sería ni ontológica ni axiológica, si no epistemológica. (...). Contrariamente a lo que de común se afirma, el espectador debe estar jurídica y emocionalmente comprometido con el personaje cómico que encarna la ingenuidad para poder tomar partido por su error (justificándolo) y no por la norma lesionada (Samaja 2021, 99).

³⁵ *Friends* (1994-2004). Episodio 12 de la segunda temporada. Disponible en Friends - Jazz Hands!!!.

³⁶ *Mystery Men* (Kinka Usher, 1999).

³⁷ *Seinfeld* (1989-1999) Episodio 19 de la octava temporada. Disponible en Seinfeld I MiniEpisode I Tim Whatley, I'm a Jew I The Yada Yada.

A pesar de todas estas discusiones sobre el efecto cómico (que no se pretenden clausurar en este escrito sino apenas dejar sentadas unas posiciones alternativas) la ausencia de sanciones en el contexto diegético sigue siendo un dato significativo de las formas narrativas, del que hay que hacerse cargo, sobre todo, en un marco discursivo donde (a diferencia del *chiste*) todas las funciones narrativas están alojadas en el nivel del argumento.

3.3. Sobre la ampliación de las causalidades en la lógica narrativa

Respecto de la ampliación de la situación cómica hacia las formas más elaboradas de la estructura en la comedia moderna, lo que se ha pretendido postular en este escrito no debe quedar reducido al hecho simple pero trivial de que los creadores, en un marco de desarrollo estable, van ampliando sus motivos iniciales hacia estructuras cada vez más complejas. En su defecto, lo que se busca resaltar es el hecho (nada previsible y evidente) de que cierto contenido determinado (las causalidades laterales, que problematizan lo instituido) que, en cierto momento de su desarrollo, ocupa una posición cuantitativamente hegemónica pero secundariamente estructural, deviene luego en un hecho cuantitativamente secundario, pero determinante respecto del modo de organización.

Estas causalidades imprevistas se exponen como la prueba ostensible de que hay otro modo de hacer las cosas, y que ese modo puede no provenir de las entrañas del valor aceptado; en consecuencia, dichas lateralidades manifiestan —de un modo subversivo— una analogía estructural entre lo aceptado y lo excluido, que no hace más que revelar la arbitrariedad de la elección normativa.

Transformar la lógica de los procesos o los modos de producción implica alterar la enunciación de un hecho social instituido e instituyente, y, por lo tanto, cuestionar a quienes detentan la hegemonía de esas materialidades consagradas; quienes controlan y determinan la lógica de los efectos, no sólo eficaces, sino fundamentalmente válidas. Pero la validez no se afirma únicamente por la eficacia material de sus efectos, sino por no quedar sus condiciones de posibilidad al alcance de cualquiera en el orden de las relaciones sociales, es decir, por su capacidad de excluir la diferencia problemática, en otras palabras: de marginar el campo de las lateralidades. He ahí, entonces, el núcleo estructural de la *subversión cómica*.

Bibliografía

- » Attardo, Salvatore. 1994. *Linguistic Theories of Humor*. Nueva York: Mouton de Gruyter.
- » Bordwell, David. 1996. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- » Bruner, Jerome. 1990. *Actos de significado: Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.
- » Brunetta, Gian Piero. 1993. *El nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- » Chaplin, Charles. 1993. *Mi autobiografía*. Madrid: Debate.
- » Colli, Giorgio. 2008. *La sabiduría griega II*. Madrid: Trotta.
- » Fraticelli, Damián. 2019. *El ocaso triunfal de los programas cómicos: De Viendo a Biondi a Peter Capusotto y sus videos*. Buenos Aires: Teseo.
- » Fraticelli, Damián. 2023. *El humor hipermediático: Una nueva era de la mediatización reidera*. Buenos Aires: Teseo.
- » Freud, Sigmund. 1975. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Tomo VIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- » Frye, Northrop. 1971. *Anatomy of criticism: Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press.
- » Greimas, Algirdas Julien. 1987. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- » Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtés. 1990. *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- » Hazzlitt, W.. 2002. "Sobre el ingenio y el humor (Conferencias sobre los escritores cómicos ingleses, 1818)". *CIC - Cuadernos de Información y Comunicación* 7. *La comunicación del Humor*: 69-94. Madrid: Universidad Complutense.
- » Hutcheson, Francis. 1971. *Reflection about laughter and remarks upon the fable of the bees*. Charlottesville: VA, University of Virginia.
- » Jolles, André. 1972. *Las formas simples*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- » Kant, Immanuel. 2009. *Crítica de la razón pura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Koestler, Arthur. 2002. "El acto de la creación. Libro primero: el bufón". *CIC - Cuadernos de Información y Comunicación* 7. *La comunicación del humor*: 189-220. Madrid: Universidad Complutense.
- » Morreall, John. 1983. *Taking Laughter Seriously*. New York: University of New York Press.
- » Palacios, Cristian. 2018. "¿De qué hablamos cuando hablamos de humor? Elementos para una teoría general de lo Irrisorio". *Revista Luthor* 35: 46-60. Fecha de consulta, 5 de Junio, 2023.
- » Palacios, Cristian. 2014. *El discurso humorístico: Aproximaciones al estudio del humor y lo cómico*. Caseros: RGC.
- » Platón. 2005. *Cratilo*. Buenos Aires: Losada.
- » Propp, Vladimir. 1992. *Comicidade e riso*. Sao Paulo Ática, S.A.
- » Samaja, Juan Alfonso. 2022. "La inadecuación cómica en los nuevos contextos de la

mediatización contemporánea: el meme como objeto cómico”. *Revista Millcayac* 16 Vol. IX: 122-151.

- » Samaja, Juan Alfonso. 2021. “Licencia para matar (de risa). Identificación narrativa y diferencia epistemológica entre productor y receptor del efecto cómico”. En *Arruinando Chistes*. Coord. por Mara Burkart, Damián Fraticelli y Tomás Varnagy, 73-106. Buenos Aires: Teseo.
- » Samaja, Juan Alfonso. 2015. “Desviaciones, mediaciones e innovaciones: el paradigma de la subversión. Paralelismos formales entre las actividades del Diseño en Territorio y la Semiótica Narrativa”. En *Territorios Creativos. Concordancias en experiencias de Diseño*. Coord. por María Beatriz Galán, Cristina Monfort y Diana Barrios, 54-65. Buenos Aires: FADU-UBA.
- » Samaja, Juan Alfonso. 2013. “De la subversión parcial a la subversión total: de la cualificación simple de las comedias pre-institucionales a la doble cualificación en la comedia moderna”. En *Actas del IX Congreso Argentino y IV Congreso Internacional de Semiótica de la Asociación Argentina de Semiótica: derivas de la semiótica. teorías, metodologías e interdisciplinaridades*. Compilado por Estela María Zalba y Cecilia Andrea Deamici. 615-625. Mendoza, Argentina.
- » Samaja, Juan Alfonso. 2012. “Estructura cómica, personajes cómicos y situaciones cómicas. Cuestiones formales en el análisis del género cinematográfico pre-institucional”. En *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA)*. Fecha de consulta, 5 de Junio, de 2023. http://www.asaeca.org/aactas/samaja__juan_-_bardi__ingrid_-_ponencia.pdf.
- » Samaja, Juan Alfonso. 2011. “La estrategia de la frustración. Análisis de las operaciones discursivas de la Revista de humor *NAH!*, en los soportes impreso y digital”. *Revista Figuraciones* 9. Buenos Aires: IUNA.
- » Samaja, Juan Alfonso e Ingrid Bardi. 2010. *La estructura subversiva de la comedia. Análisis de los componentes formales del género cinematográfico pre-institucional (1902-1916)*. Buenos Aires: Centro de Estudios sobre Cinematografía de la Sociedad Argentina de Información.
- » Samaja, Juan Alfonso. 2007. “Las grandes estructuras argumentales posibles”. En *Perspectivas metodológicas*, Año 7, N° 7. Buenos Aires: UNLa.
- » Samaja, Juan Alfonso. 1999. *Epistemología y metodología: Elementos para una teoría de la investigación científica*. Buenos Aires: Eudeba.