

Oscar Steimberg

*Sobre algunos temas y problemas
del análisis del humor gráfico¹*

Universidad de Buenos Aires

¹ Este texto constituye la primera parte de un trabajo originado en la investigación (UBACYT) «Categorías y dispositivos constructivos de las historias de la cultura de la imagen en la Argentina», realizada con apoyo de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires en la cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales.

La reflexión sobre el humor gráfico, en cualquiera de sus áreas de producción de sentido, presenta dificultades particulares. El humor gráfico no es definido habitualmente más que de un modo funcional o consuetudinario: es «eso» que suele entenderse como humor en la titulación de las secciones y en los comentarios o los reportajes, y ni aun los textos históricos o críticos que se le refieren suelen destinar demasiado espacio a la definición de su objeto.

Al respecto, puede postularse que corresponde tomar al menos dos recaudos en la discusión de esta área de discursos, especialmente si se quiere atender a las novedades surgidas de las rupturas estilísticas del último siglo.

El primer recaudo deberá consistir en la consideración del concepto de humor -obviamente central en la definición del género elegido- en un sentido acotado, evitando el efecto de inespecificidad que surge de la relación de sinonimia que suele establecerse entre el humor y el conjunto de lo cómico. Y el segundo recaudo consistirá en el cuidado de la consideración de los dispositivos productivos del humor *gráfico*, diferenciándolos de los de otros tipos de humor (no gráficos) y del resto de la comicidad impresa.

Esto plantea, entre otros, un problema terminológico.

1. La entrada por el humor y un primer problema de definición

1.1. El humor y su diferenciación dentro del reino de lo cómico

La diferenciación entre lo cómico (en general) y lo específicamente humorístico tiene una larga historia en los estudios literarios, y pueden encontrarse enérgicos deslindes, como se sabe, en los espacios teóricos más diversos, de

Bajtín a Northrop Frye, con antecedentes que remiten al primer romanticismo. Pero tratándose de comicidad y humor mediáticos, parece haber retornado la indiferenciación que en relación con los géneros literarios o artísticos indignó a tantos, de Pirandello a Escarpit. Ante la mirada distraída del cronista, pero también muchas veces del crítico mediático pasan a ser entonces «humor» la comicidad directa, la parodia (muchas veces no humorística) o la sátira. Y en estos momentos de cambio, mezcla, borramiento y surgimiento de nuevos géneros es tal vez más pertinente aún que en otras etapas la reflexión sobre estas categorías empíricas, que influyen incluso en las clasificaciones empleadas en la investigación y la crítica.

Al respecto, la definición de Freud mantiene su interés y utilidad, debido a su carácter de resumen (muchas veces no explicitado, debido a los objetivos acotados de la exposición freudiana) del estado de la noción en las primeras décadas del siglo², y a su valor operatorio, asentado sobre una visión organizada de las diferencias entre tres registros con distintos grados de generalidad: el de lo cómico, el del chiste y el del humor. Un poco paradójicamente (si se atiende al carácter lingüístico y dialógico del objeto de los textos de Freud), puede sostenerse ahora que sus categorías se muestran útiles también para la consideración de los diferentes sentidos de lo cómico, el chiste y el humor en los géneros híbridos de la comunicación, contemporánea, visual o audiovisual.

Los tres conceptos de Freud -los de lo cómico y el chiste formulados en el trabajo sobre el *witz* de 1905, y el del humor de 1927- componen el siguiente paradigma de rasgos diferenciales:

1) Lo cómico implica una aposición de sentidos divergentes con *quiebra de previsibilidades o isotopías*, en un acontecimiento que puede incluir o no una acción consciente del sujeto (ejemplo de la risa ante la caída del hombre serio y formal que resbala en una cáscara de banana). El placer de la percepción de lo cómico derivaría de la «economía en pensamiento» («placer de la subitaneidad»,

2. Las definiciones freudianas de lo cómico y el chiste (*El chiste y su relación con lo inconsciente*, ed. cast. *Obras Completas*, v.8, Amorrortu, B.Aires, 1979-1988) han sido ampliamente valoradas; mucho menos la del humor («El humor», *Obras completas*, v.21, id., id.). Es importante para advertir los alcances de esta tercera noción la lectura de la obra de Ernst Kris: ed. cast. *Psicoanálisis de lo cómico*, Paidós, B.Aires, 1964; sin embargo, su vasta y fundadora revisión de los tres conceptos y de su aplicación a distintas zonas de la cultura no incluye (tal vez porque no era aún *preocupación de época*) el tratamiento de las diferencias de dispositivo entre producciones humorísticas con distintos *emplazamientos textuales*.

explica Kris) que posibilitaría en relación con esa articulación de opuestos, y de la satisfacción de una pulsión agresiva que pone en escena un sentimiento de superioridad.³

2) En el chiste *la comiçidad está depositada sobre un tercero*. Esta vez, el efecto placentero devendría de la economía de energía que resultaría de la *superación compartida* de la inhibición de la agresión.

La narración de un chiste involucraría siempre a un receptor en tanto «invitación a la agresión común -compartida- y a la regresión común», para lo que se debe «ser de la parroquia» del sujeto-emisor del chiste (Bergson-Freud).

3) En el humor se registra un característico *compromiso del sujeto en su propia humorada*. El locutor del dicho humorístico tematiza o manifiesta en principio un sufrimiento, una ofensa recibida del mundo exterior. El efecto placentero -que también es descripto por Freud en tanto efecto *compartido* por emisor y receptor- devendría de un ahorro en emoción, al subordinarse la ofensa al principio del placer a través de la confirmación, mediante el acto de humor, de la «grandeza» del yo.

Como se sabe, este concepto de humor se inscribe en una historia extensa. Freud coincide con numerosos autores de diferentes momentos y espacios culturales en la descripción de la tensión entre la exposición de una catástrofe del yo (exposición obediente, para Freud, al mandato superyoico de una desvalorización del propio acontecer) y la de su aparente salvación por el rasgo de ingenio; se diferencia en la reflexión acerca del funcionamiento de ese dispositivo en una economía libidinal, tema que, lógicamente, no había sido considerado por los otros autores. La articulación entre dolor personal y distanciamiento ingenioso había sido descripta, en el siglo, a través de formulaciones que van desde la de Baldensperger: «el beso que se dan la alegría y el dolor» (1907, citado por D.Noguez⁴), hasta la de Pirandello en 1908 que encuentra la

3. El señalamiento por Freud de un componente de agresividad en la percepción de lo cómico tiene también importantes antecedentes en el pensamiento crítico del siglo anterior: en relación con una comiçidad no únicamente verbal son liminares los análisis de Baudelaire sobre textos de la modernidad del siglo XIX, no sólo literarios sino también visuales (Baudelaire, Ch.: "Esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas", en *Crítica de arte*, ed. cast. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1948).

4. Noguez, Dominique: «La structure du langage humoristique», *Revue d'Esthétique*, Paris, C.N.R.S., T. 22, (1) 1969.

focalización de «la contradicción entre nuestras aspiraciones y nuestras debilidades y miserias» en referencias textuales que van de Hegel a Leopardi y Heine⁵. Coincide la línea de escritores ingleses que recorre Escarpit⁶, y que hace partir de Shakespeare y su receta: «una broma dicha con aire de tristeza» (incluso puede señalarse que algunos de los historiadores contemporáneos de la noción se apartan del concepto de Freud más que los ya lejanos autores que citan; es el caso del mismo Escarpit, que plantea para el humor el requerimiento de una dimensión ética que a principios de siglo Pirandello refutará y Croce -aun en la vereda opuesta, en un texto polémico de 1907- ni siquiera considerara).

1.2. Humor/ironía/melancolía

Un cierto concepto contemporáneo de ironía es también parcialmente coincidente con esta línea de definiciones; un ejemplo puede encontrarse ya en los textos de Frye, que al oponer ironía a sátira describe al «novelista irónico que se menosprecia a sí mismo»⁷; y el señalamiento y la valoración de un movimiento reflexivo intrínseco en los textos irónicos estaba presente ya en los primeros románticos⁸. La comparación entre humor e ironía muestra su interés actual cuando se advierte que una cierta y similar *caída del autor* está también presente en el concepto de ironía empleado para describir un componente central del estilo de nuestro tiempo por autores como Richard Rorty (especialmente en trabajos como «Ironismo y teoría»⁹) y Gianni Vattimo (en *Ética de la interpretación* y otros textos¹⁰). Obviamente, no toda ironía es humorística (ya

5. Pirandello practica -en *El Humorismo*, ed. cast. Leviatán, Buenos Aires, 1994- un recorrido histórico de la noción orientado en buena parte a diferenciar, precisamente, el concepto de humor del de lo cómico, polemizando entre otros con Croce, que, como en relación con otros aspectos de la teoría literaria y artística, niega utilidad y sentido a la clasificación.

6. Escarpit, Robert: *L'humour*, P.U.F., Paris, 1960.

7. Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1957.

8. Para un recorrido analítico de las definiciones de ironía y parodia en el período v. Rose, Margaret A.: *Parody/ Meta-fiction* (2.6: Parody-Irony), Croom Helm, London, 1979.

9. Ed. cast. Rorty, Richard: *Contingencia, ironía y solidaridad*, 2a. parte: «Ironismo y teoría», Paidós, Barcelona, 1991.

10. Ed. cast.: Vattimo, Gianni: *Ética de la interpretación*, Paidós, Barcelona, 1992.

que su dispositivo de producción característico: la contradicción evidente entre una proposición y su contexto, puede y suele proyectarse sobre un tercero); pero tampoco toda comicidad lo es, y entre el humor entendido como una forma *específica* de comicidad y la ironía así definida existe esa importante coincidencia enunciativa. Otro rasgo compartido es el del carácter insoslayablemente intertextual de ambas operatorias: discursos sobre discursos anteriores o implícitos, a los que se imita, invierte, etc. convirtiendo al texto en un «hecho de metacomunicación»¹¹.

Existen también coincidencias entre algunos rasgos adjudicados históricamente a la melancolía y los atribuidos al humor. Menos actual como disparador ensayístico y poético, el concepto de melancolía fue sin embargo definido como tema de la modernidad artística contemporáneamente con la ironía y el humor, y con coincidencias por momentos globales. En el magno recorrido de Klibansky, Panofsky y Saxl¹² pueden leerse esas confluencias a partir de la irrupción de ese concepto en tanto «conciencia intensificada del propio yo». El nacimiento de la «gran poesía» en la que halló expresión es ubicado «en el mismo período (Cervantes, Shakespeare, Donne) que vio surgir el tipo específicamente moderno de humor». Y se observa que «los dos, el melancólico y el humorista, comparten la característica de obtener a la vez placer y dolor en la conciencia de esa contradicción». Pero las diferencias señaladas entre ambos también son importantes: «el melancólico (en tanto productor artístico o literario) da un valor positivo a su propia pena»; el humorista, en cambio, «se divierte con la misma contradicción» porque «se reconoce aherrojado sin remedio a lo temporal».

En el espacio de ese reconocimiento, podemos concluir, emplaza el humorista su comicidad revertida: esa que lo acerca al ironista y lo aleja del melancólico en el momento de la exposición del «menosprecio de sí mismo».

Se trata entonces de un concepto genérico de humor e ironía, el que se reitera en esa historia extensa, que coincide con el de Freud en una de sus

11. Así lo señala, recuperando y profundizando proposiciones de distintas tradiciones lingüísticas, Alain Berrendonner («De la ironía», en *Elementos de pragmática lingüística*, ed. cast. Gedisa, Buenos Aires, 1987), quien destaca además la función *defensiva* de la ironía contra las «normas del decoro», expresadas en las reglas socialmente impuestas a la argumentación.

12. Ed. cast. Klibansky, R., Panofsky, E. y Saxl, F.: *Saturno y la melancolía*, Alianza Forma, Madrid, 1991.

proposiciones fundamentales: el señalamiento de la tensión entre la exposición de una caída del yo herido y su salvación por un recurso de distanciamiento y juego.

Pero en este nivel de generalidad no habría aún diferencias entre un *yo humorístico* oral y otro que surgiera de un *cartoon*¹³. Estaríamos partiendo de la presuposición de que no existen, en el humor impreso, rasgos enunciativos diferenciales, como los que permiten diferenciar al "lector modelo" de un área de textos literarios en comparación con el de otras (como en los casos estudiados por Umberto Eco en textos diversos¹⁴), o como los que en términos de otros dispositivos de lenguaje y soporte comunicacional permiten contrastar diversos contratos de lectura mediáticos, como los considerados por Eliseo Verón en relación con géneros televisivos y gráficos¹⁵. Y es imposible que esos rasgos diferenciales no existan: el humor gráfico no puede no ser diferente del oral porque su *yo herido* no tiene voz, no muestra su cuerpo ni su rostro y hasta puede no decir su nombre.

Se presenta así un nuevo problema de definición del humor, ahora en el área más acotada de un género mediático.

2. Un segundo problema de definición: el de «humor gráfico»

En relación con las dificultades expuestas, el texto de Freud de 1927 puede investir un renovado interés: su atención hacia los *efectos* placenteros del humor lo había llevado, ya entonces, a la búsqueda de rasgos que podemos definir como enunciativos (ascensos y descensos de una imagen del sujeto como efecto del acto de humor), que podrían ser percibidos con un preciso placer por su receptor ideal (el oyente y espectador supuesto del acto humorístico, que se

13. Intenté abordar algunos aspectos del problema en Steimberg, Oscar: «Dibujo, humor, relato», revista *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno de Chapultepec, México, 1979, y «El *cartoon*: un caso del procesamiento del humor», en *Memoración de Sigmund Freud*, Ed. Trieb, Buenos Aires, 1980.

14. Entre otros, en Eco, Umberto: *Lector in fabula*, ed. cast. Lumen, Barcelona, 1981 y *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 1994.

15. Entre otros trabajos, en Verón, Eliseo: «El análisis del contrato de lectura» en *Les Médias: expériences, recherches actuelles, applications*, IRET, Paris, 1985.

vería repentinamente liberado por él de la amenaza de una exposición de carencias o derrotas por parte del enunciador). ¿Será posible, para que pueda hablarse de «humor gráfico», o cinematográfico, o televisivo -superando la generalización que convierte en «humor» toda comicidad mediática- *extrapolar* a escenas comunicacionales no únicamente verbales, y no únicamente interindividuales, el dispositivo de descarga de tensión implicado en la secuencia *exposición de la carencia-superación por el rasgo de humor*? El problema es similar, entiendo, al que plantean al análisis enunciativo otros textos emplazados también en soportes mediáticos complejos y multilingüísticos.

El empleo de la fórmula de Freud en el análisis del humor gráfico comporta una extrapolación porque la definición de Freud remite, efectivamente, a la relación interindividual, o a algún tipo particular de representación narrativa de ella. La tensión que finalmente el acto de humor permite superar es la que en principio deviene de la posibilidad de que ese hablante en presencia -o en algunos casos ese artista/escritor- en la instancia de una escritura con sujeto marcado, que se presente como *expresión de autor* y no como producto de género-estalle en una abierta expresión de dolor. Si intentamos extrapolación la definición hacia el campo del *humor gráfico*, nos encontraremos con ciertas dificultades. Esa nuclear tematización, en el acto de humor, de una carencia del sujeto discursivo deberá ser producida por otro -diferente- efecto de enunciación, porque la imagen de autor que surge de la caricatura o la historieta humorística aparece comparativamente despersonalizada, al menos, por cuatro razones:

- 1) por su condición no presencial;
- 2) por la articulación del dibujo impreso con otros textos de la publicación en que se inserta (a través de múltiples relaciones hipo e hipertextuales que contribuyen también a su sentido)¹⁶;
- 3) por el efecto de enunciación institucional del contexto-soporte en su conjunto (el diario, la revista), y
- 4) por el cotidiano y repetido emplazamiento de género (con sus metatextos) del dibujo de humor impreso, lo que presupone un enunciador-operador que cumple con un rol socialmente definido, limitado y previsible.

16. Esta articulación reafirma la función de *intervalo* que la cultura ha conferido a todo lo definido como cómico. Un ordenador tratamiento de este y otros aspectos de la *historia conceptual* del tema se encuentra en Ferroni, Giulio: *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma, 1974.

Este rasgo problematiza obligadamente el "efecto de grandeza", que también advirtiera Freud, del humor oral cuando se presenta como espontánea salida ingeniosa en la conversación.

El pasaje de un efecto enunciativo al otro no es pequeño. Los escritores que se refirieron al humor oral no necesitaron, tal vez, explicitar algo evidente: el humor oral tiene un sujeto indudable, definido con perfiles de nitidez constante en la escena dialógica. Sin la preocupación de Freud por describir dispositivos aplicables a la indagación de un psiquismo individual, no era imprescindible referirse a la situación comunicacional definida por el acto humorístico; bastaba con la descripción del dispositivo textual, del que surge habitualmente la definición de un sujeto tensionado por rasgos extremos de carencia (a través de súbitas exhibiciones de las miserias del yo) y grandeza (la demostrada a través del distanciamiento de sí y la estoica humildad implicadas en la misma exhibición). En relación con el humor gráfico esa especificación se hace en cambio necesaria, si se atiende al menos a las cuatro *despersonalizaciones* señaladas en relación con su compleja instancia autorreferencial; porque ¿a qué tipo de autor puede referirse la expresión de carencias (necesaria para que haya humor, y no sólo chiste o comicidad), cuando el humor es «humor gráfico»?

Puede responderse en principio que el enunciador humorístico creado por ese texto gráfico tiene un modo particular de manifestarse como *autor social*. Todos los son, pero éste no puede -en tanto imagen de autor no presencial, tironeado su texto por relaciones intertextuales materialmente perceptibles, subsumido en una enunciación mediática institucional que lo excede y definido su humor como el efecto de un mandato social- cubrir esa condición con las expresiones de una *individualidad triunfante pese a todo*, como sí puede hacerlo el humorista oral.

Algunos de los chistes contados por Freud podrían haber mantenido sus propiedades enunciativas en el pasaje a la gráfica. Ejemplo, los chistes judíos como el referido a la palabra «*famillonariamente*», dicha por un judío pobre para describir el modo en que lo había tratado un pariente millonario: podría mantenerse el componente humorístico, y no sólo cómico, si fuera publicado en un diario... aunque, para que el efecto de humor se produjera, debería tratarse de un diario judío (de otro modo, la reversión de la comicidad sobre el sujeto del discurso no se produciría; habría chiste -comicidad depositada sobre un tercero- pero no humor).

Otros de los chistes de Freud, en cambio, que ejemplifican específicamente el rasgo de humor en el artículo de 1927, no están contruidos para resistir *en tanto manifestaciones de humor* ese pasaje. Es el caso del relato en el que un condenado a muerte, llevado desde su celda hacia el patíbulo al amanecer, comenta: «¡Linda manera de empezar el día!» El personaje muestra *tener humor* al ponerse a sí mismo en ridículo aparentando tematizar ingenuamente la dimensión temporal, precisamente cuando su tiempo se termina. Pero, obviamente, el relator de la escena en una antología del humor o en un ensayo no mostrará ningún humor: sólo contará un chiste más, en la medida en que en él, como en todos los chistes sin humor, la comicidad estará depositada sobre un tercero. Hay humor sólo cuando el sujeto de la enunciación -y no sólo del enunciado- está allí, para amenazar con el peor estallido emocional y calmar en seguida al auditorio posible con su última, sonriente, manifestación de discreción.

Un ejemplo aun más claro se incluye en el libro de Wayne C. Booth acerca de la ironía¹⁷ (en el sentido, ya mencionado, coincidente con el de humor tomado por Freud): en la entrada de los campos de concentración nazis se leía la inscripción «El trabajo os hará libres»; la frase sólo se hubiera convertido en irónico-humorística con un cambio de enunciador y de soporte comunicacional: si un prisionero se la hubiera dicho a otro.

Pero para que haya humor en un espacio de comunicación no conversacional, como el del humor gráfico, es necesario que se agregue otra condición: que sea un autor más que individual -que por lo tanto resista la *despersonalización* del medio- el que transite el pasaje entre caída y distanciamiento humorístico. Y esto ocurre cuando la carencia que está en el planteo inicial del gesto de humor aparece asumida por una imagen de autor que se confunde, enunciativamente, con un segmento sociocultural definido, que siempre es estilístico (se entiende en este caso «estilo», genéricamente, como una *manera de hacer* grupal, registrable tanto en una determinada asunción de la moda como en un modo de intercambiar información o de sufrir y comentar los problemas políticos). Ese segmento implicado en el efecto enunciativo puede coincidir tanto con una franja etaria como con un sector profesional, una corriente político-partidaria o un «partido» artístico o literario; pero para que esa implicación se produzca será necesario que, efectivamente, del producto humorístico surja una imagen de autor que a la vez represente y sea representado por el segmen-

17. En Booth, Wayne C.: ed. cast. *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1986.

to-sujeto del drama visual. Entiendo que, por ejemplo, había humor en los dibujos del norteamericano Robert Crumb, con sus personajes sesentistas inscriptos en el nuevo estilo de época pero con una aplastante obnubilación intelectual e indiferencia social, cuando aparecían en un soporte periodístico indudablemente emplazado en el mismo margen político-estilístico como era el *Village Voice* de esos años; los personajes de Crumb contenían un componente de autorretrato del grupo representado por la revista, y en tanto tales se ofrecían como objeto cómico. Pasa lo mismo cuando un personaje de Quino muestra las inconsecuencias o duplicidades de un argentino progresista de clase media, con el trasfondo de la obra anterior del mismo Quino (*Mafalda...*), inscripta en la memoria de ese segmento social como parte de sus textos canónicos.

Pero esto puede ocurrir tanto por efecto de una representación visual como de un *gag* verbal o de la articulación entre ambos. En estas anotaciones trataré solamente de definir dos caminos de análisis en relación con la dimensión visual de las construcciones del *cartoon*. Se relacionan con el reconocimiento de los dispositivos que se inscriben en dos ejes de oposición: sátira/pastiche y esquematización/experimentación.

3. Dos ejes de oposición, para la definición de dos tipos (históricos) de humor gráfico

3.1. Sátira/pastiche

El *cartoon* nace y se define como género en tanto discurso subordinado a otros discursos: dibujo, o articulación de dibujo y texto verbal, constituido como registro y espacio de transformación y transposición de signos y marcas discursivas circunscriptos en todos los espacios del intercambio social. Esos signos y marcas pueden provenir de la oralidad, la gestualidad o la escritura o haber sido articulados ya en otros géneros o soportes mediáticos. Tal como lo hemos visto señalar para la ironía¹⁸, la historia de este género ha sido la de esa condición intrínsecamente hipertextual; el *cartoon* ha sido entendido, siempre, como discurso sobre discursos; no es en principio concebible que en él haya paisaje, naturaleza muerta o composición abstracta, en la medida en que no es pensable que prime en él la *reproducción o producción de lo visual en tanto tal*. Y esa condición subordinada es permanentemente comunicada por el contexto de

18. Berrendonner, op.cit.

géneros periodísticos en el que es instalado (en diarios, revistas o colecciones especializadas), a los que tematiza o ilustra; y también por el metadiscurso acompañante, especialmente el paratextual en las mismas publicaciones-soporte¹⁹.

Sin embargo, las diferencias estilísticas internas han operado, en unos casos, como factor de consolidación, y en otros de debilitamiento, en relación con esta condición hipertextual -de discurso hecho de discursos- del cartoon. Lo han hecho a través de dos operatorias retóricas opuestas: respectivamente la de la sátira, en la que prima una operación de descalificación o agresión a un tercero (diferenciado del enunciador y enunciatario supuestos por el contrato de lectura) y la del pastiche, en el que toma la escena algún dispositivo de *juego* con el intertexto de referencia.

En principio, puede adjudicarse, en relación con los mencionados efectos sobre la estabilización o ruptura de la pertenencia de género de la caricatura y, globalmente, del *cartoon* periodístico, un carácter centrípeto a la sátira y centrífugo al pastiche. La condición hipertextual del humor y la ironía es inseparable de su similar carácter de discurso sobre discursos (explícitos o implícitos); pero la sátira asienta esa condición hipertextual en la objetivación de los enunciados de un tercero, mientras que el pastiche, si bien juega también con textos (verbales y visuales) ya circulados por la cultura, prioriza su emplazamiento en el régimen lúdico por sobre la crítica o el documento, lo que inevitablemente atenúa, complica o suprime el efecto de confrontación. La hipertextualidad característica del *cartoon* sólo permanece en el pastiche como un rasgo entre otros. Se ve afectada, en unos casos, por el crecimiento de la función poética del texto por sobre la referencial, como resultado del despliegue de esa condición lúdica cuando opera primordialmente sobre la materia significativa (recursos del dibujo o del texto verbal), y en otros por el juego de la representación y la conceptualización, que se aparta también del señalamiento valorativo y polémico. En ambos casos, el pastiche reduce el peso de lo *hablado y hablable*, característico de la tradición satírica de la caricatura, y se muestra a veces sobrepasando los bordes retóricos del género.

19. Empleo los conceptos de «paratexto» e «hipertexto», así como el de «pastiche», en el sentido definido por Gerard Genette (especialmente en *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982); no así el de sátira, que, como se verá, utilizo en un sentido más amplio, sin las diferenciaciones que en el texto de Genette se relacionan más específicamente con prácticas hipertextuales en géneros literarios y dramáticos.

3.2. Esquematismo/experimentación en el dibujo y la representación visual

E.H. Gombrich señala, en su recorrido por la historia de la caricatura, el decurso de dos procedimientos complementarios, en cierto modo opuestos, en la constitución y la vida del género: la experimentación, por un lado, y la esquematización, por otro²⁰. Puede postularse que pastiche y sátira son las prácticas hipertextuales respectivamente correlativas de uno y de otro.

La vía experimental emplaza para Gombrich a la caricatura en espacios fundantes del arte contemporáneo, con los dibujos de Daumier como antecesores de obras como las de Munch y Ensor y, en general, de algunas de las redefiniciones del trabajo artístico operadas por las vanguardias. Puede señalarse además que eso ocurre en un momento en el que la "manifestación gráfica sin sintaxis" de la primera parte del siglo XIX²¹ encuentra a la caricatura y la ilustración (después a la fotografía) como sus avanzadas de transformación, en paralelo con los cambios tecnológicos del momento. Las síntesis pero también las deliberadas acentuaciones, crecimientos y omisiones del dibujo humorístico hacen crecer, indica Gombrich, la importancia de un momento productivo no especular y no mimético, que privilegia la visión y sus categorías por sobre lo visto. Siguiendo su texto, podría decirse que aunque en la base de la caricatura ha estado siempre el trabajo sobre referentes exteriores (esos referentes sobre los que la cultura más ha hablado, en cada momento histórico), el componente experimental ha puesto siempre *en escena* en ella el trazo del artista. Surge del texto de Gombrich que Occidente debió esperar para esa irrupción hasta el momento en que, ya en el siglo XIX, sus artistas abandonaran el temor a practicar una cierta magia: la de poner vida «en sus garabatos», apartándose de la devota representación de lo natural, que impide el *tomar y dejar* del experimentador. En cambio, el otro recurso operatorio privilegiado: el del esquematismo (el trabajo que permite *hacer entender*, y que convierte en aparentemente unívocos muchos dibujos para niños) constituiría la apelación exitosa a «la disposición del público a aceptar lo grotesco y lo simplificado» en relación con ese referente. Sólo que, y aquí se unen paradójicamente ambas series de procedimientos, la

20. En Gombrich, E.H.: *Art and illusion*, Phaidon Press Ltd., Oxford, 1959.

21. La expresión es aplicada por W.M. Ivins (ed. cast. *Imagen impresa y conocimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975) al momento de la representación impresa en transformación en el siglo XIX.

aparición de esta sencillez es señalada como algo que precisamente aquella experimentación hizo posible. Señala Gombrich que la expansión del esquematismo en la caricatura, superando la larga etapa de los precursores (comenzada en el Renacimiento), se conecta con el surgimiento de los productos más representativos de la industria visual del siglo XX: el cine de animación, cierta historieta para grandes diarios, cierta esencializada ilustración infantil.

Gombrich no postula en su recorrido que la historieta cómica y el dibujo animado esquemático de mediados de nuestro siglo constituyan un obligado *momento segundo* con respecto al experimental del siglo anterior; tampoco, que la experimentación haya concluido al imponerse las formas de simplificación gráfica de mayor difusión masiva, ya que señala como propio de todo caricaturista el experimento, sobre todo el ligado a la representación fisonómica. Pero un cierto efecto de *secuencia obligada* surge de los ejemplos con que ilustra el trabajo: la línea histórica va de las «nubes de líneas... de inmensa vitalidad» de los «dos abogados» de Daumier, al esquematismo del Dumbo de Disney, el Shmoo de Al Capp y el Babar de Brunhoff.

Puede pensarse que ese efecto de secuencia de su texto (paso 1: liberación de la experimentación, en la ilustración cómica y la caricatura, contra las servidumbres de la representación; paso 2: esquematismo para grandes públicos) no se nos presentaría de manera, precisamente, tan esquemática si Gombrich hubiera ejemplificado con dibujos humorísticos y satíricos de otras líneas estilísticas de este siglo, como la de Grosz en los 20, la de Saúl Steinberg en los 40 y los 50 o la de otros dibujantes como el inglés Ralph Steadman algo más tarde. Steinberg, especialmente, inaugura procedimientos que definen al humorista gráfico como alguien que juega, que no *dice*, que no *sabe*. Enunciativamente, en sus dibujos se produjo la caída del autor ideal, omnisciente como un narrador naturalista, de una caricatura diferente de la de Daumier: la caricatura política de partido del siglo XIX y social de comienzos del XX. Los dispositivos de esa nueva enunciación no realista, y más humorística que satírica, fundaron nuevas tradiciones en distintas regiones culturales y alimentaron en la Argentina el elaborado *humor tonto* de Oski y parcialmente el de Landrú. En ambos, pero sobre todo en Oski, por el carácter de prueba y exploración de su línea, siempre mostrándose como atrapada por una *maniera* infantil, se recorta una figura de autor que abandona, además de la omnisciencia, todo componente de «naturalidad» representacional y destreza académica. En la oposición entre experimentación y esquematismo, Oski ocupa, en términos muy globales, el lugar de la primera opción y Landrú el de la segunda. Los recursos lineales, orna-

mentales y de representación de Landrú configuraron a lo largo de los años un repertorio casi cerrado, aunque rico internamente; esto le permitió poner en paralelo con sus representaciones lineales clasificaciones sociopolíticas y culturales cargadas de un *non-sense* antes inédito, y alimentadas también por una observación estilística que no se resuelve fácilmente en ética o política, como la de la caricatura. A la lista podrían agregarse otros dibujantes argentinos de franjas estilísticas y generacionales posteriores, tan diferenciados entre sí como Sábato, Fati y Crist, u Oscar Grillo en relación con el cine de animación. En todos ellos hay búsquedas lineales y juegos representacionales separados del *mensaje* del *cartoon* o la caricatura, y que toman al referente político o social del dibujo humorístico como un *motivo desencadenante*²² entre muchos otros.

Los nuevos ejemplos atenuarían el efecto de secuencia obligada de la exposición de Gombrich, y no reducirían el valor de su doble señalamiento de Gombrich (peso de la experimentación y la esquematización en la caricatura), que puede ser aplicado a la diferenciación de líneas estilísticas actuales, ya que la experimentación sigue articulándose con la esquematización, pero también sigue confrontando con ella.

3.3. *Dos grandes líneas de humor gráfico actual*

A partir de la mencionada extrapolación de la especificación freudiana del concepto de humor al humor del *cartoon* pueden encontrarse, en las dos oposiciones expuestas –pastiche / sátira y experimentación / esquematización– los elementos para la diferenciación entre dos grandes líneas del humor gráfico actual. El humor gráfico en el sentido de una definición *restricta*, con exposición de carencias de un enunciador que se implica en su texto y con propiedades representativas supraindividuales, puede constituir tanto un efecto del pastiche como de la sátira; pero se trata de dos líneas de humor gráfico no sólo diferentes, sino que además tienden a separarse una de otra. Del lado del pastiche se produce, como efecto de la acentuación lúdica y el correlativo descentramiento de la descalificación o la crítica al tercero, una exposición del hacer y los límites del sujeto de enunciación; ese hacer, que se convierte también en objeto de

22. Tomo la expresión en el sentido que le adjudica Cesare Segre (en "Tema/motivo", *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985): el de elemento a partir del que se despliega, a través de las reformulaciones, negaciones y retornos del trabajo artístico, la trama o el tema de una obra, cualquiera sea su materia o lenguaje.

(auto)comicidad, expande los efectos de sentido del dibujo hasta las regiones de la experimentación plástica, poniendo en cuestión los límites del género tal como ocurre en otras variaciones estilísticas del "neobarroco" contemporáneo. En la sátira, en cambio, priman el chiste o lo cómico (así ocurre habitualmente en la caricatura política de primera página en diarios de todo el mundo), pero no el eventual componente de humor (con su reversión sobre el sujeto del acto humorístico), porque esa crítica y/o descalificación del tercero se hace dueña del sentido.

Pictorización, estilización, estetización del dibujo de humor y la caricatura... Para la vida cultural relacionada con todas las áreas de tematización habitual del humor gráfico (desde la cotidianeidad familiar a la política), esta novedad puede pesar y significar tanto como los demás rasgos del *estilo contemporáneo*. Esa estetización puede ser descripta como un caso más de la que ha sido definida por distintos autores, que han señalado sus rasgos en asentamientos discursivos diversos (como corresponde a un estilo de época), y con la proposición de una denominación -neobarroco- más relacionada con rasgos compositivos y organizacionales que la de *posmoderna*, por Omar Calabrese²³. Del tratamiento conferido al tema por Calabrese debe valorarse además el procedimiento del registro de las tensiones entre líneas diversas en un mismo momento estilístico; este reconocimiento de disimilitudes y oposiciones sería además particularmente útil en el presente caso de los géneros «humorísticos», dadas la velocidad y diversidad de los cambios en el material; y así ocurre especialmente en el caso argentino²⁴.

La discusión de esos cambios reclama una especificación de áreas de transformación que permita describir los modos particulares con que en estos espacios de género se expresan los mencionados rasgos de estilización y metadiscursividad.

23. Ed. cast. Calabrese, Omar: *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989.

24. Por su movilidad y diversidad, los géneros gráficos argentinos han sido, ya antes de la presente etapa, exponentes privilegiados del cambio estilístico local (en algunos casos, antes de las *artes mayores*): Tratamos también el tema, considerando especialmente las sucesivas tensiones entre estilos coetáneos, con O. Traversa en Steimberg, O. y Traversa, O.: "Para una pequeña historia del lenguaje gráfico argentino" (1981/1997), en *Estilo de época y comunicación mediática*, Aruel, Buenos Aires, 1997.

Esas áreas de transformación privilegiadas son, al menos, tres:

1) La de la autonomización relativa de elementos y dispositivos constructivos «micro», no molares. Como ocurre con las tramas y caligrafías visuales *gratuitas*, con antecedentes en la tradición que se despliega de Daumier a Steinberg, o con los personajes y objetos secundarios, con sus “historias segundas” y autónomas, con períodos de expansión anteriores como el del “surrealismo norteamericano” en historietas humorísticas de los años 30 y 40 (así, McAhern y el viejecito del “Nov-schmoz-kapop”). Con exponentes argentinos, en relación con ambos rasgos, como Oski, Landrú o Sábat en distintos períodos.

2) La del crecimiento del metadiscurso interno. Como en las irrupciones en el cuadro del lápiz, la mano o la palabra “del dibujante” que enuncia el sentido de una escena en Quino o Rep; o como en los comentarios fuera de escena (en la base del cuadro) con autorreferencias de tipo biográfico en Robert Crumb; o, más genéricamente, en la expansión del empleo del nombre del dibujante como título de sección, a veces con agregados que crean una figura de autor que percibe, opina, etc. (ej.: en los 70 Woody, de Woody Allen; actualmente, en la Argentina, “Caloidoscopio”, de Caloi).

3) La del crecimiento del pastiche y la parodia no satírica, en cualquiera de los dos modos ya mencionados. Como en los trabajos en los que se privilegia el juego sobre obras pictóricas, historietas u otros textos visuales, generales en el dibujo de humor del siglo pero de una importancia creciente a partir de los años 60.

Ejemplos de la vigencia de opciones estilísticas opuestas con respecto a esas zonas de transformación, que mantienen continuidad con el costumbrismo cómico y la caricatura social tradicionales, pueden encontrarse en historietas de amplia difusión internacional como las de Jerry Marcus (“Trudy”) o en otras temáticamente novedosas pero clásicas en sus dispositivos de figuración, como las de Scott Adams (“Gilbert”). En la Argentina, un ejemplo de supervivencia que remite estilísticamente a muchas décadas atrás es el de los dibujos de Dobal.

El humor gráfico es mucho menos frecuente que la caricatura o la sátira sin humor; la comicidad gráfica irrumpió en los diarios mostrándose como opinión, y no como una reversión lúdica sobre la propia enunciación. Sin embargo, el juego y la exposición del operador acompañaron desde un comienzo esa opinión en prestigiosas tradiciones de dibujo, y en este fin de siglo han comenzado a compartir el lugar de lo previsible en los espacios del género.

Como en todo momento de cambio estilístico, en la mayor parte de los casos se trata de acentuaciones, y no de oposiciones de claro perfil; pero su reconocimiento es necesario si se trata de indagar el estado actual de algunos ejes de significación en géneros que tradicionalmente han hecho la *crónica crítica* de nuestra sociedad y que hoy, como si el periplo iniciado con los dibujos de Daumier se hubiera cumplido y estuviera recomenzando en otra instancia, nos hacen saber que están probando otra vez efectos de sentido en tramas complejas, en gestos opacos, en pruebas de materiales y técnicas, en la vigilancia sobre los dispositivos del propio discurso.