

# LA RISA DEL ESPECTADOR POPULAR



**Martín Rodríguez**

Instituto de Investigación en Teatro (IIT), Departamento de Artes Dramáticas (DAD),  
Universidad Nacional de las Artes (UNA), CONICET, Grupo de Investigaciones  
Escénicas y Performáticas (IEP), Argentina  
martingonzalor2002@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 5/03/2023  
Fecha de aceptación: 29/04/2024

## Resumen

La risa ética, la propia de los actores populares se ríe de hasta dónde ese otro admirado y querido es capaz de llegar. Desde ya que el último destinatario de estas acciones, dado que se trata de una forma actoral de evidente finalidad comercial, es el espectador. En este trabajo proporcionaremos algunas categorías para pensar el espectador concreto en las relaciones que establece con aquel que está inscripto en las películas abordadas. Por supuesto, los casos más evidentes son aquellos en los que el público aparece representado en las películas –numerosas escenas teatrales, circenses, de cabarets o de las llamadas en México “carpas”, pero lo que nos interesa en este punto es ver los modos en que la risa opera como un articulador colectivo revolucionario entre esos otros espectadores que son los otros actores que comparten la escena con el cómico en cuestión. La risa ética que surge de la admiración frente aquello que ese otro es capaz de hacer y de la aceptación amorosa de las pasiones lleva a querer hacer lo mismo que ese otro al que percibimos más alegre, más potente, más singular, más libre. Lleva a querer ser ese otro y con ese otro: a componer con él relaciones intuitivas e impensadas que muchas veces son experimentales y que guardan en sí una potencia revolucionaria cuyos alcances no siempre fueron debidamente mensurados.

Palabras clave: risa, espectador popular, actores populares, películas.

## The Laughter of the Popular Spectator

### Abstract

Ethical laughter, that of popular actors, laughs at how far that admired and loved other is able to go. Of course, the ultimate receptor of these actions, in an acting form with an obvious commercial purpose, is the spectator. In this article we will provide

some categories to think about the relationships that real spectators establish with those who are inscribed in the films addressed. Of course, the most obvious cases are those in which the public is represented in the films (numerous theatrical scenes, circus scenes, cabarets or what are called in Mexico “carpas”), but what interests us at this point is to see the ways in which laughter operates as a revolutionary collective articulator between those other spectators who are the other actors who share the scene with the comedian in question. The ethical laughter that arises from admiration for what that other is capable of doing and from the loving acceptance of passions leads to wanting to do the same as that other whom we perceive to be happier, more powerful, more unique, more free. It leads to wanting to be that other and with that other: to compose with him intuitive and unthought relationships that are often experimental and that contain within themselves a revolutionary power whose reach was not always properly measured.

Keywords: Laughter, Popular Spectator, Popular Actors, Films.

## Currículum

Doctor en Artes (Universidad de Buenos Aires) y Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES-Universidad Nacional de San Martín). Profesor Titular de la materia Panorama del Teatro Latinoamericano en la Universidad Nacional de las Artes e Investigador Adjunto del CONICET. Es autor de numerosos artículos sobre historia del teatro argentino y latinoamericano y ha dictado seminarios de maestría y doctorado. Ha dirigido y dirige proyectos de investigación financiados por el CONICET y la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y numerosas becas, tesinas, y tesis de maestría y doctorado. Durante el año 2010 fue becado para realizar una investigación posdoctoral sobre actores populares mexicanos y argentinos en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Entre los años 2011 y 2015 fue director del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) junto con Marina Sikora. En el año 2016 ganó el concurso de Director del Instituto de Investigaciones en Teatro, Universidad Nacional de las Artes, cargo que desempeña en la actualidad.

## LA RISA DEL ESPECTADOR POPULAR

¿De qué se ríe el espectador popular? Tal es la pregunta que nos convoca, estrechamente vinculada a una cuestión que se ha desarrollado poco y de manera inadecuada: de qué hablamos cuando hablamos de espectador popular. Diremos en principio que el espectador popular es aquel que procede de los sectores populares.<sup>1</sup> Vamos a hablar de los “sectores populares” como un punto de partida y de “pueblo” como un punto de llegada y pensaremos la actividad de expectar como parte de un proceso que va de un punto a otro.<sup>2</sup>

1. Este trabajo tiene una modesta pretensión teórica y ninguna pretensión etnográfica. No obstante ello, creímos necesario confrontar nuestra perspectiva con la de los sectores populares objeto de este estudio. Para ello entrevistamos a Alcira A. de setenta años, quien en sus respuestas coincidió en gran medida con nuestra mirada respecto de los modos en que el espectador popular se vincula con los cómicos populares. Citaremos su palabra cada vez que lo creamos necesario.

2. Para hablar de “sectores populares” partimos de los modos en que Richard Hoggart (2013) describe a la clase trabajadora inglesa. La noción de “pueblo” la tomamos de Gilles Deleuze, fundamentalmente de su conferencia “¿Qué es el acto de creación?” del año 1987. En líneas generales, al menos a partir de la irrupción del peronismo y de la Argentina aluvional, los sectores populares son los “negros”. La palabra “negro”, enarbolada orgullosamente por los sectores populares y usada denigratoriamente por quienes los desprecian, es clave para poder empezar a pensar al otro. Nuestros negros, en un país que tuvo un importante aporte inmigratorio, incluyen al descendiente de pueblos originarios locales o de países limítrofes, a los afrodescendientes y a los inmigrantes europeos y de medio oriente, entre

Dado que nuestro trabajo se enmarca dentro de los estudios teatrales latinoamericanos, nos vamos a centrar en los casos de Argentina y México. Aclaremos que no nos proponemos desarrollar un trabajo histórico, aunque en él se aborden distintos momentos de la historia del espectador popular y su risa. Los saltos en el tiempo que separan cada uno de los momentos seleccionados obedecen a razones metodológicas que hemos desarrollado en otros trabajos y cuyo objeto es pensar el actor popular a partir de lo que dimos en llamar Modelo Revolucionario de Periodización (MRP). Este modelo desarrollado en trabajos anteriores (Rodríguez, 2015, 2020, entre otros) se propone establecer una periodización alternativa que consiste en abordar la totalidad de la producción de los actores populares mexicanos y argentinos segmentándola en secuencias actorales que permitan describir una línea evolutiva no cronológica, una trayectoria mítica –no historicista– que iría de los momentos de dominación más pura a los momentos más intensamente revolucionarios de esos actores, pasando por una serie de estados intermedios. Se trataría entonces de contar ya no la historia efectiva de los actores populares mexicanos y argentinos sino la de un proceso simbólico de liberación, tomando como referencia a los dos momentos políticos simbólicamente más liberadores de la historia de cada uno de esos países: la Revolución Mexicana y la irrupción del peronismo. Complementariamente, se trataría de desarrollar una periodización equivalente del espectador popular, haciéndolo parte necesaria del Modelo Revolucionario de Periodización: dejamos esa tarea para trabajos futuros y en esta ocasión solo nos proponemos plantear algunas ideas y conceptos que permitan pensar el “devenir pueblo” de los sectores populares en relación con dos actividades: esperar y reír.

Desde ya, no estamos en condiciones de desarrollar una tesis a partir de estadísticas o datos precisos de los que por otra parte carecemos: intentamos, sí, aproximarnos teórica y metodológicamente a una problemática puntual. No vamos a hablar específicamente del espectador teatral, sino que nos vamos a referir también al espectador de cine y aún de televisión, ya que para entender la risa del espectador popular es fundamental en primer lugar conocer bien de qué cosas se ríe. Partimos en este sentido de un aspecto obvio: si un espectáculo –una película, una obra de teatro, un programa de televisión– se propone hacer reír y esa propuesta atrae al espectador popular, hay algo en ese producto que provoca la risa de ese espectador.

El paso siguiente sería relevar qué espectadores van a ver esos espectáculos y qué aspectos de ellos producen risa: arriesgamos que la risa procede fundamentalmente del actor, sin por ello dejar de lado la posible eficacia de las tramas, los guiones, el maquillaje, los movimientos escénicos, los movimientos de cámara, la articulación de los planos o cualquier otro aspecto de la puesta en escena.

Vamos a llamar cómicos a aquellos aspectos que producen la risa del espectador popular y humorísticos a aquellos que producen la risa de quienes no integran los sectores populares. Sabemos que esta distinción puede parecer algo simplista y hasta errónea: ¿cómo saber de qué se ríe cada espectador, si cada individuo es un mundo, si cada trayectoria vital posee rasgos únicos e irrepetibles, si la popularidad de algunos cómicos no puede limitarse de modo alguno a un grupo o clase social? Sin lugar a dudas, un espectador popular puede tener gustos populares en general, reírse de las mismas cosas que otros espectadores populares, pero detestar a algún cómico en particular como Luis Sandrini, Pepe Arias, José Marrone o Tin Tan<sup>3</sup>. También es

---

otras etnias. Pero más allá del componente inmigrante europeo, si la multitud popular se juntara, una toma aérea daría por resultado un tono gris que contrastaría con la blancura del no pueblo. Cualquier paseo por una estación ferroviaria importante o visita al conurbano es suficiente para constatar que los argentinos no (solo) venimos de los barcos.

3. Tin Tan es, junto con Cantinflas, el cómico más importante y reconocido de la historia del cine mexicano al punto de que nadie en México desconoce su existencia, aún en nuestros días. El relativo

posible encontrar espectadores de otros grupos sociales que hayan desarrollado el gusto por la comicidad popular e incluso hay actores cuya popularidad trasciende las cuestiones de clase –aunque esa trascendencia suele ser posterior a su momento de apogeo y está asociada a formas de recuperación nostálgicas de fenómenos que forman parte del pasado-. Por ejemplo, Tin Tan es un actor que actualmente es aceptado por todos, particularmente por los jóvenes y por los intelectuales: su figura ha sido recuperada por grupos de rock como Café Tacuba, Caifanes, Jaguares o Maldita vecindad, hay discos en los que se recuperan sus canciones, trabajos académicos sobre él y es usual que una pareja de jóvenes o un grupo de amigos de cualquier procedencia vea películas de este actor y haga de ellas objeto de diálogo<sup>4</sup>. También es común que se intercambien frases suyas pasibles de ser utilizadas en cualquier charla. Se trata de cuestiones que es necesario abordar desde una perspectiva historiográfica o sociológica en su complejidad pero que, cualquiera sea al resultado al que se arribe, nunca será suficiente como para afirmar que “sobre gustos no hay nada escrito”.

En este trabajo vamos a referirnos exclusivamente al gusto del espectador popular: partimos de la hipótesis de que el límite de la risa del espectador popular es el juicio, obviamente cuando está orientado hacia los sectores populares pero también el juicio en general. Esto no significa que los sectores populares no juzguen o no sean capaces de burla, solo que por motivos que habría que indagar, no gustan de espectáculos en los cuales el juicio opera como principio estético. Es posible pero poco probable que un espectador popular se ría con Antonio Gasalla<sup>5</sup>, mientras que es casi seguro que lo haga con Olmedo, Cantinflas, Chaplin o El gordo y el flaco. Así como los espectadores populares rechazan el juicio, lo que los espectadores no populares rechazan de los cómicos es la “falta de juicio”. El espectador no popular también rechaza la grosería, la “leperada”<sup>6</sup>, vinculada al cuerpo y a las bajas pasiones.

Podría pensarse que los humoristas incluyen las pasiones en su desempeño: sin embargo, no hay en ellos una aceptación genuina de las mismas, ya que necesitan someterlas al juicio, reorientarlas a partir de algo exterior como la verdad o la moral. Los cómicos populares, en cambio, las aceptan amorosamente y conviven con ellas entendiendo que se trata de aspectos inherentes a la existencia; es por eso que los actores populares son queridos por el pueblo aun cuando puedan tener actitudes

---

desconocimiento de esta figura en la Argentina –que contrasta con su difusión en otros países de Latinoamérica- se debe en gran medida a que, por el hecho de que en las décadas del cuarenta y del cincuenta nuestro país contó con una potente cinematografía propia, se mostró poco permeable a la cinematografía mexicana que podía competir con la producción local.

4. Hasta hace un tiempo era común la adquisición de DVDs piratas en las calles o en mercados populares como el del barrio de Tepito. Si bien esta práctica se redujo debido a los cambios tecnológicos, las películas de Tin Tan se siguen viendo masivamente a través de otros medios.

5. Para Alcira A., nuestra entrevistada, Gasalla no puede ser considerado un cómico porque su actuación “denigra a las personas”. En nuestros términos, podríamos decir que juzga a sus personajes, la secretaria del colegio, la empleada pública, etc. La actuación de Gasalla deja caer sobre ellos una mirada condenatoria de no pocas implicancias políticas. Más allá de las variadas lecturas que se puedan hacer de estos personajes risibles pero corruptos (que uno podría pensar como una suerte de correlato de la corrupción menemista), los blancos de su sátira coinciden con dos de los grandes blancos de la política menemista: el estado (la necesidad de achicarlo) y la educación pública (la voluntad de privatizarla). No se trata obviamente de pensar a Gasalla como cómplice de las políticas menemistas: sólo queremos hacer foco en una actuación cuyo fundamento es el juicio a dos personajes de procedencia popular. Podría objetarse que Gasalla también crea desde esta mirada enjuiciadora otros personajes de procedencia variada. Sin dudas es así, pero el problema no está tanto en delimitar qué se juzga puntualmente sino en el juicio mismo (el acto de juzgar) y en el tipo de actuación que este juicio genera.

6. En México, “leperada” es sinónimo de grosería, un equivalente a nuestra “guarangada”. “¡No sea lépero!” es equivalente a “¡No sea guarango!”. Así como se asocia a algunos cómicos como Jorge Marrone a la “guarangada”, actores hoy de culto como Tin Tan, fueron en su momento cuestionados por “léperos”.

“negativas”: egoístas, lascivos, desleales, posesivos, tramposos, destructivos, cobardes, perezosos, ignorantes, simuladores, su público los acepta tal cual son porque ellos ya lo habían hecho previamente –“¿actuamos como caballeros o como lo que somos?”, pregunta el actor cómico mexicano Joaquín Pardavé en una recordada escena<sup>7</sup>-. El cariño que reciben de su público es directamente proporcional a la manera amorosa y afirmativa –pero también distanciada- con la que ellos se vinculan con sus pasiones –aún con las más bajas- y en esa bajeza muestran que hay un mundo posible por fuera del juicio. Por ejemplo, es evidente que Fernando Soto “Mantequilla” tiene una mirada cariñosa respecto de su personaje Filogonio que, al inicio de *Los enredos de una gallega* (Fernando Soler, 1951), película mexicana protagonizada por Niní Marshall, se confabula con un niño para estafar a los propietarios de una fonda y a los comensales. La actuación de Mantequilla se afirma amorosamente en aquello que desde una perspectiva humorística sería visto como robo, inmoralidad y explotación infantil –cuando el niño es en verdad su par y, más aún, quien lo guía y protege-. Basta comparar este vínculo singular y atípico “entre pares” con la mirada denigratoria de Gasalla hacia sus personajes.

Vamos a abordar críticamente la distinción entre lo cómico y lo humorístico que desarrolla Cristian Palacios (2018), puesto que nos resulta adecuada para pensar esta cuestión; no se trata de polemizar con Palacios con quien acordamos en muchos aspectos –además de compartir gustos- y cuyo uso de estos dos modos de pensar lo reidero es complejo y matizado; simplemente queremos repensar lo cómico y lo humorístico desde una perspectiva diversa. Para Palacios “lo cómico es resignado porque acepta su propia impotencia frente al mundo, dejándose conducir por las reglas que este impone, denunciando a quien no las soporta o acata” (56-57).<sup>8</sup> Podría decirse siguiendo a Palacios que en lo cómico hay un componente en apariencia conservador, pero ello abre al menos dos preguntas: la primera de ellas es quién decide si algo es conservador o no lo es y desde dónde lo hace; la segunda es qué aspectos, dentro de este supuesto conservadurismo, resultan revulsivos a quienes rechazan lo cómico y sus formas.

Lo cómico así entendido resulta revulsivo fundamentalmente a los sectores más conservadores, que por lo general rechazan todo aquello que ellos ven de vulgar en los actores cómicos, y a las capas medias progresistas cuyos cuestionamientos están dirigidos a la vulgaridad de estos actores, pero sobre todo a la ausencia de una mirada crítica o cuestionadora de aquellos aspectos más negativos de la sociedad que podrían ser combatidos o al menos criticados a través del humor. En ambos casos las reservas frente a lo cómico y a la risa que provoca son morales.

Tanto quienes critican el conservadurismo de lo cómico, su carencia de una dimensión crítica, como quienes rechazan sus formas por “groseras” o por “léperas” coinciden con quienes Nietzsche (2008: 60) llama de manera muy precisa “despreciadores del cuerpo” y a quienes nosotros llamaremos “despreciadores del pueblo” o, más directamente, “no pueblo”. El “no pueblo” no es un ser, ni siquiera un estado permanente:

7. Esta frase pronunciada por Joaquín Pardavé en la película *Mi campeón* (1952), también fue usada por Cantinflas en la película *El gendarme desconocido* (1941). Su popularidad hizo que fuera utilizada como nombre de dos importantes muestras dedicadas a los cómicos mexicanos, una de ellas realizada en la Cineteca Nacional en el 2016 y la otra en el Museo del Estanquillo en el 2018.

8. Dice Palacios: “Por el contrario, en el humor, al hacer ostensible aquello que está destinado a destruirlo, es paradójicamente el sujeto mismo el que sale victorioso, a pesar de la descomposición de todo lo que lo rodea. La venganza cómica no es tal, puesto que deja al poderoso en su lugar, reconociendo su preeminencia” (2008: 57). Sin dudas se trata de una definición para seguir pensando: su idea del humor no coincide exactamente con nuestros incipientes desarrollos y algo habrá en ella que pueda ser recuperado desde nuestra perspectiva. Para Palacio, Olmedo es un humorista y la lógica a partir de la cual lo afirma es implacable lo cual nos obliga a dejar algunos puntos en suspenso para recuperarlos en trabajos futuros.

siempre es posible que el “no pueblo” derive en “pueblo” y viceversa. Esta oposición se ve por ejemplo en buena parte de las críticas teatrales o cinematográficas que hacen de aquellos aspectos que resultan más atractivos para los sectores populares el principal blanco de sus cuestionamientos. Por supuesto hay miradas sutiles y matizadas: en una nota publicada en *El Mercurio* (6/8/41), Sarmiento confiesa con pesar haberse reído con los “bajos” recursos empleados por los actores en la representación de un sainete:

Pero este sainete, este sainete... Si me parece que es un sueño, una fantasmagoría infernal, para echarnos en cara nuestro atraso. Bueno es que los actores, concluida la comedia o el drama que nos hace reír o enternecernos como gente decente, diviertan un rato esta parte grosera que de bruto tenemos, y que se estaba bostezando de fastidio durante la pieza principal en que no entiende palabra, sino cuando el actor hace de las suyas, es decir, lo contrario de lo que el autor propuso; santo y bueno. Nos reímos entonces con la risa gorda, nos reímos a todo lo que es reír; pero el sainete del domingo me ha hecho sospechar que soy un animal, un podenco, lo que me ha contristado sin consuelo, porque tenía concebida de mi capacidad la más alta y loable idea, y empezaba a formarme castillos de viento. ¡No me arruinen, señores cómicos! Me matan, si me persuaden que soy un hipopótamo.

La comedia o el drama “nos hace reír o enternecernos como gente decente”, salvo “cuando el actor hace de las suyas, es decir, lo contrario de lo que el autor se propuso, santo y bueno”. Tenemos en este punto un primer aspecto a considerar: el actor cómico desarrolla una serie de acciones que se autonomizan de las obras, de las tramas o de las directivas de los directores y en cierta medida las contradicen. Esos momentos están destinados a divertir “esta parte grosera que de bruto tenemos, y que se estaba bostezando de fastidio”. Sarmiento se refiere en este punto a comedias o dramas cultos, pero esta referencia es absolutamente trasladable al teatro o al cine: en ambos casos los ejemplos abundan; en el segundo de ellos vemos que películas mediocres, de tramas moralizantes y guiones que limitan las posibilidades de los actores más lúcidos, son “salvadas” por los cómicos que desarman las escenas con sus morcillas, retruécanos, gestos y acciones repentinas e inesperadas. Por supuesto que hay obras teatrales y películas que se proponen desarrollar marcos propicios para el despliegue de los cómicos -Gilberto Martínez Solares con Tin Tan y Arcady Boytler con Cantinflas son dos buenos ejemplos- pero, en cualquier caso, la verdadera producción de sentido emana de los actores: es con ellos con quienes el espectador se vincula a través de la risa; la risa es el punto de encuentro entre el cómico y el espectador popular, esa risa a la que llamamos “la risa del pueblo”, que conecta, al decir de Sarmiento con esa “parte grosera de bruto que todos tenemos”, que es también nuestra parte más intuitiva, más corporal, menos filtrada por el juicio.

La “risa del pueblo” no es la risa “de la gente decente”, la que produce la comedia, no es la risa interesada que siempre envuelve una finalidad moralizante: es la risa de la que habla Benjamin (2002) que parte de “la exonmoción del diafragma”, la “risa gorda” a la que se refiere Sarmiento que implica “reírse a todo reír”. Se trata de una risa que encuentra su fundamento en el cuerpo, en los modos en que los cuerpos afectan y son afectados por otros cuerpos, cuerpos actorales que afectan cuerpos espectatoriales y viceversa, cuerpos espectatoriales que se afectan entre sí en un efecto contagio, al modo de la peste artaudiana. Aún en los sets de filmación o en los estudios de televisión hay espectadores: esos espectadores son los otros actores, los técnicos, el director y el modo en que unos afectan a otros es perfectamente visible en la pantalla –pongamos por caso a Olmedo o a Tin Tan-. No se trata de que los actores se rían en pantalla de las acciones del capocómico –aunque muchas veces eso sucede efectivamente- sino de captar la risa contenida que afecta los cuerpos, elevando su potencia y llevándolos a su punto más alto: un buen capocómico es aquel que es

capaz de repartir juego y hacer que todos jueguen, que puedan reír en escena pero también convertir su risa en otra cosa.

Todo ello no significa, desde ya, que la actuación cómica no involucre procedimientos, no se trata del puro cuerpo sin más que el que produce la risa. Pero esos procedimientos no excluyen el cuerpo ni pretenden subordinarlo a una idea, ponen en primer plano las pasiones, las enfrentan entre sí y en ese enfrentamiento se distancian de ellas, las exhiben en sus contradicciones. En una escena de la película *Águila o sol* (Arcady Boytler, 1938), los personajes interpretados por Cantinflas y Manuel Medel –dos actores de variedades representando a dos actores de variedades– acaban de ser momentáneamente abandonados por sus novias que se fueron a reunir con unos empresarios del espectáculo. La situación de abandono deriva, como no podía ser de otro modo, en una situación de cantina, espacio de encuentro entre hombres que van allí a emborracharse y a llorar sus penas –pensemos por ejemplo en la escena de *El gavilán pollero* (Rogelio A. Fernández, 1951) en la que Pedro Infante se lamenta y canta “Ella” de José Alfredo Jiménez –“me cansé de rogarle, me cansé de decirle, que yo sin ella de pena muero...”, y sigue-. En la cantina, el alcohol habilita la amistad, los abrazos entre hombres y la proximidad de los rostros y de los cuerpos. El alcohol rompe las reglas de la proxemia y del decoro, pero lo que nunca se pone en cuestión es la masculinidad de quienes habitan ese espacio. Con gran capacidad de observación, Cantinflas y Medel toman esos aspectos que observan en una tradición cinematográfica aún incipiente pero también aspectos seguramente rescatados de cantinas reales, los parodian y los ponen al servicio de la comicidad, de una escena propia de las “carpas”<sup>9</sup> mexicanas, de funciones nocturnas en las que era posible asistir a escenas “subidas de tono”. Partiendo de esos elementos, la parodia y la risa que provoca la escena se funda en dos recursos. El primero de ellos es el cantinfleo –forma particular del camelo desarrollada por Cantinflas–, que en su estado más primario consiste en hablar sin decir nada, en desarrollar un discurso balbuceante integrado casi exclusivamente por latiguillos como “ahí está el detalle”, “pus como no”, “cómo digo que digo”, “órale mano”, “ni modo”, “como quien dice”, modulados por diversos tonos, tales como el del lamento, el tono llorado, el de la evocación. el de la ensoñación y el del desafío, entre otros. El segundo exhibe dos cuerpos cercanos en plano medio y en primer plano, sentados en el mostrador, con los rostros muy próximos que se acercan y alejan: cuando uno se acerca el otro retrocede defensivamente, a veces los dos se acercan al mismo tiempo, en un momento Cantinflas toma a Medel por la nuca y lo trae hacia él. Son dos hombres que parecen estar a punto de besarse, que exhiben en sus cuerpos toda la actitud que precede al beso pero que parecen ignorar lo que está sucediendo. Cada vez que se percatan mínimamente de la situación, la rechazan, pero luego se olvidan y esa posibilidad imposible de un beso entre hombres en una película de fines de la década del treinta vuelve a aparecer. En un momento puntual aparece un personaje visiblemente amanerado y Cantinflas lo ve y amaga levantarse del asiento: “¿Y si me voy con él?” –dice– “Tal vez me haga olvidar a Rosita”. Por supuesto, su compañero evita que se vaya: si hay que besarse, que al menos sea entre machos.

Tenemos en la escena pasiones encontradas, por un lado, palabras que dicen o no dicen una cosa –aunque en ese no decir van apareciendo el abandono, la necesidad de olvidar y la nostalgia, el recordar momentos del pasado– y por el otro, cuerpos que se encuentran y desencuentran, presagiando un beso imposible pero cuya imposibilidad refuerza paradójicamente su presencia, lo vuelve extrañamente concreto.

9. Las “carpas” eran espacios rectangulares, dispuestos “a la italiana”: a veces eran verdaderas carpas, a veces construcciones precarias y otras algo más sofisticadas y de mayor dimensión, en los que se desarrollaban espectáculos de variedades. En ellas iniciaron su actividad Agustín Lara, Cantinflas, Chino Herrera, Gloria Marín, Meche Barba y Resortes, entre muchas otras grandes figuras del espectáculo.

Hay en este caso una clara contradicción entre el hacer y el decir, entre la necesidad de olvidar/rememorar y ese diálogo paralelo que establecen los cuerpos. Con una intensidad diferente, encontramos este coqueteo con la homosexualidad cercano a ciertas situaciones desarrolladas por Alberto Olmedo y Javier Portales, pero en el caso de Cantinflas y Medel el encuentro es mucho menos distanciado, parece que efectivamente van a besarse, la situación posee una intensidad mucho mayor. Pero más allá de esta diferencia de intensidad, hay un momento en el que las escenas se conectan: los actores se tientan –o simulan hacerlo– y se ríen momentáneamente de la situación. Se trata de una situación no tan habitual en las películas de Cantinflas –el cine tiende a suprimir estos arranques repentinos– pero muy común en los sketches televisivos de Olmedo en los que el capocómico busca hacer reír a sus compañeros ocasionales a partir de lo que todos pueden ver, pero también recurriendo a acciones que no son directamente visibles en la pantalla –gestos ocultos, contactos físicos inapropiados, referencias a situaciones que los actores conocen y los espectadores no, etc.–. Estas acciones crean espectadores dentro de la misma escena, lo hacen porque el cómico necesita del espectador: se trata de espectadores reales que reaccionan como tales, de manera espontánea, y cuyas reacciones son percibidas por los espectadores que están del otro lado de la pantalla. ¿Qué es lo que percibe el espectador? ¿Qué lo afecta de ese encuentro cómico entre cuerpos que sucede en el escenario o en la pantalla? ¿Por qué son efectivas esas risas reales, tan diferentes, por ejemplo, de las risas grabadas que se utilizan en muchos programas y que decoran los sketches? Al espectador lo afecta ver a un otro afectado: se ríe de lo que sucede en escena, pero no se ríe solo sino con ese otro que es su prójimo y al que en cierto modo se asemeja. Se trata de una risa que no parte del juicio sino de la admiración frente a aquello que el otro es capaz de hacer: un ejemplo muy claro de esto es cuando Olmedo se desnuda en escena, detrás del sofá.<sup>10</sup> El espectador no puede ver lo que sucede; sí vemos que se saca el pantalón y el calzoncillo, pero todo se juega en el punto justo en el que no es posible ver más: quienes ven la escena completa son Silvia Pérez, que está en el mismo plano que Olmedo, y Javier Portales. que puede hacerlo por encima del sofá en el que está sentado. ¿Se desnuda realmente? Todo parece indicar que sí pero bien podría tener otro calzoncillo o algo que lo cubra: en cualquier caso, ello resulta irrelevante. Lo que sí es relevante es su desparpajo, su atrevimiento. “¡Mirá lo que hace, no creí que fuera capaz!” es una frase que podría condensar lo que uno siente frente al desnudo de Olmedo o frente a la escena de Cantinflas y Medel. ¿Cómo se animan a tanto? ¿Cómo ese tanto al que se animan afecta al otro al punto de que no puede contener la risa? Desparpajo, atrevimiento, audacia, ausencia de pudor, arrojo, pero al mismo tiempo previsión, cálculo, anticipación del efecto son sin dudas cualidades que el pueblo valora en el otro porque de algún modo las posee, aunque sea de manera latente. Y todo espectador que sea capaz de reírse de estas cosas, de revolcarse en el fango de las bajas pasiones abandonando el juicio, pero también de valorar esas virtudes que no todos considerarían como tales, es pasible de devenir pueblo, es pueblo, aunque sea por un instante.

La descripción que hace Sarmiento de los momentos cómicos de los espectáculos es muy precisa y da cuenta de que muchas de las acciones que observamos en los actores del siglo XX y de las consecuentes reacciones del público ya estaban presentes en el siglo XIX. Si tomamos por caso a Luis Ambrosio Morante, uno de los actores rioplatenses más destacados de la primera mitad del siglo XIX, vemos que es quien da cuerpo a la forma actoral culta emergente -la actuación neoclásica- aún sin conocerla de manera directa, pero es también quién desde la misma actuación pone a prueba sus límites. Es Morante quien “por su gesticulación, el tono de su voz y todos sus movimientos difundían un encanto que es imposible de describir” (*El Argos*, n° 161,

10. Se trata el sketch Borges y Álvarez, incluido en el programa televisivo *No toca botón*, emitido por Canal 9 entre los años 1981 y 1987.

22/06/1825) pero también es a Morante a quien le advierten que “por su bien y el del público” en adelante “se excuse de tocar los pechos a las damas con las que representa (como hizo en *El prisionero de guerra* y *El Duque de Viseo*) porque esta es una indecencia insoportable”. Es a él a quien le suplican además que “considere que el tono de la tragedia no es el del chismoso; y que por amor al público se digne a levantar un poco la voz y evite esas transiciones tan violentas, que a la vez disgustan al oído y dejan en ayunas a la mitad de los concurrentes” (*El Argos*, n° 154, 28/05/1825). Vemos que Morante recurre a la “parodia de la declamación” que también encontramos en los cómicos del siglo XX, de Delia Magaña a Cantinflas.

Si nos proyectamos temporal y geográficamente al México de inicios de la década del cincuenta, encontramos similitudes notables: las duras críticas que en su artículo “Tin Tan y lo grotesco” Paulita Brook (1950) dirige al cómico mexicano, dan prueba de ello:

Tin Tan es un cómico que gusta de lo grotesco, que no tiene ni pizca de gracia y, sin embargo, hace reír a cierto sector del público. Habrá que averiguar las causas. Sin romperse mucho la cabeza, se llega a la conclusión de que Germán Valdez hace reír porque apela a trucos prohibidos, a golpes debajo del cinturón, que precisamente por ser prohibidos, gustan a la gente más por perversidad que por alegría. Aún en la leperada puede haber categorías, es decir, hay categorías según el grado de gracia y decoro que haya en ellas. Llega a haber hasta leperadas “finas” y las hay de la más baja estofa. Con tal de complacer al público sin moral, Tin Tan cultiva la más baja de las leperadas, como si gustara de remover el cieno, no con una salvadora varita, sino con las propias y enteras manos.

Es verdaderamente lamentable el género del pachuco apochado y antimexicano que no sólo es ordinario, sino que parece complacerse en serlo. Lépera es su manera de hablar y de moverse y hasta de estarse quieto, puesto que son léperas sus actitudes. Si el amigo lector hace un esfuerzo por representarse de memoria a Tin Tan, acudirá a su mente una imagen que trataré de describir: un hombre con una indumentaria más que estrafalaria, antipática –tal vez porque es la que usa el cinturita de barrio-, encorvado simiescamente, con las rodillas dobladas y separadas a la parte superior de su humanidad proyectada como pidiendo a gritos puntapiés bien propinados. En el rostro una expresión entre estúpida y perversa, la boca abierta, y las mandíbulas en constante movimiento de rumiante (19-20).

Queda entonces por zanjar la cuestión moral. Sería sencillo condenar de plano estas escenas y las actitudes de los cómicos que las protagonizan desde nuestro presente, pero también sería sencillo decir simplemente, desde una perspectiva historicista, que se trata de formas que eran aceptadas en el pasado y que hoy ya no lo son. Son formas que podríamos nominar de un modo tal, que su mismo nombre sea portador de la condena: “burla de la homosexualidad” –en el caso de Cantinflas-, “exhibicionismo” –en el caso de Olmedo-, “abuso” –en el caso de Morante-. No podemos decir mucho respecto del tercero de los casos, pero en los casos de Cantinflas y Olmedo tenemos un elemento que no es posible dejar de percibir, a menos que renunciemos a la intuición y dejemos que el juicio nos nuble la vista: esos cuerpos que están ahí son cuerpos alegres a los que esa situación, lejos de rebajarlos, los enaltece. En el caso de Cantinflas y Medel, la pasión que los habita en ese encuentro es real; también señala un camino de juego, audacia e intercambio con el otro que configura una verdadera ética alejada del juicio y de los devaneos morales. Algo similar ocurre en el caso de Olmedo: desnudarse en escena, pero también su desempeño actoral en general, muestra que hay otro mundo posible, libre de inhibiciones. No se trata de negar que hay en estas escenas un componente patriarcal –también de parodia a lo patriarcal al mostrar a la cantina como un espacio en el que los hombres despliegan su misógina, tan lejana y al mismo tiempo tan próxima a la homosexualidad- sino de ver cómo esos

cuerpos propician el encuentro con los espectadores –los que comparten la escena, pero también los espectadores populares propiamente dichos-, cuya moral coincide ni con la de los sectores más conservadores ni con la del progresismo. Son cuerpos que se encuentran a través de la risa y de los procedimientos cómicos que propician ese encuentro y esa risa particular a la que llamamos risa ética, para distinguirla de esa otra risa que es la risa satírica cuyo fundamento es el juicio<sup>11</sup>. Se trata de acercarse a ese otro tal cual es, en la medida en que ese acercamiento es posible, en la medida en que sus acciones nos afectan positivamente, elevan nuestra potencia.

Bergson (2016) señala que el fundamento de la risa es el mecanismo: su origen estaría en la percepción de aquellos mecanismos que se oponen al fluir vital, a la vida y es cierto que los ejemplos que da abonan esta idea, son ejemplos extraídos de lo cotidiano y de la tradición teatral francesa. Pero esos ejemplos se relacionan solo con un tipo de risa, la risa satírica que Sarmiento percibe en “la comedia o el drama que nos hacen reír o enternecernos como gente decente”, en lo que “el autor propuso, santo y bueno”. La otra risa, la risa ética, también está en Sarmiento y es “lo contrario” de la risa satírica que es el fundamento de la comedia culta. La rutina cómica, contra lo que pueda creerse, se opone diametralmente al mecanismo y, por tanto, a la risa satírica: fundamento de la escena popular y de la risa ética –de la comicidad-, en la medida en que es una estructura abierta, permite la aparición de lo inesperado, el ingreso de la vida, del afuera, de la historia. En cine es lo opuesto al guiño; en teatro se opone a la obra. La rutina desarma la producción en serie.<sup>12</sup> Sobre la base que proporciona la rutina se monta la improvisación, la producción de sentido, de ficción. La rutina proporciona un dominio que se abre a la experimentación pero que también la asedia, la arrastra a la cristalización a la mecanización no buscada: esas son las ventajas y los peligros de estas prácticas profundamente tradicionales y profundamente innovadoras a un tiempo. El recurso que evita la cristalización y hace posible la improvisación, entendida como el ingreso de lo nuevo, es la detención: lejos de entrar en una lógica causal desatada, el actor cómico se detiene, espera y en esa expectación lo nuevo acontece. No importa si esa novedad cita lo anterior: lo que la hace nueva es el modo de citar, de acercar aquello que se cita a la vida. También el espectador debe detenerse, la detención abre el campo imaginario y habilita la conexión entre sus imágenes y las que proceden de la escena: habilita la producción de imágenes propias, un poco como el lector de Barthes, que lee verdaderamente en el momento en que levanta la mirada.

## II

Las palabras humor, humorístico o humorista forman parte del acervo popular y sus usos tienen variaciones regionales, lo mismo vale para las palabras cómico o comicidad. Tomamos estas palabras en sus usos locales, centrándonos fundamentalmente en los casos de México y Argentina, extensibles a otros países de América: en Francia o en el mundo anglosajón existen otras palabras, algunas de las cuales se han incorporado a nuestro acervo como “comediante” que hoy por hoy en la Argentina casi ha llegado a reemplazar a la palabra “cómico”.

11. No abundaremos aquí en la distinción entre risa ética y risa satírica que Deleuze (2017) extrae de Spinoza y que desarrollamos en otros trabajos. Decimos simplemente que la diferencia entre una y otra es la presencia del juicio como principio regulador.

12. “Esto no es letra, es rutina”, dice L-Gante al final de uno de sus temas, haciéndose cargo de una tradición que es el fundamento de su experimentación sonora, discursiva, gestual y audiovisual. La frase, sin dudas, refiere al funcionamiento de la cultura popular y al conocimiento sistemático de la misma que poseen sus cultores. En su articulación entre tradición y novedad la rutina le formula al espectador dos preguntas: qué hacer con la tradición y qué hacer con lo nuevo.

Para referirse a los actores cómicos o populares, en México usan sencillamente la palabra “cómico”. Cantinflas, Tin Tan o Resortes son cómicos mexicanos. En Argentina, aunque la palabra humor sea de uso corriente –se habla de programas de humor o humorísticos, o de “Los cinco grandes del buen humor”– la palabra que usa el espectador popular para referirse a los actores es la misma: “cómicos”.

Muchas notas periodísticas y aún muchos artículos académicos se refieren a Olmedo o a Marrone como humoristas o, en una apropiación reciente de un anglicismo reñido con nuestro pasado cultural, comediantes. Pero el pueblo que fue contemporáneo de estos actores los llama cómicos y esa es la palabra que elegimos para nuestro trabajo. Cuando se habla de humor, muchas veces la palabra va acompañada de palabra como “fino” o “sutil” y aún “inteligente”: en estos casos el humorismo tiene un matiz aristocratizante, hace falta una mente superior para hacer humor y para entenderlo, ser un poco inglés. El humor está siempre asociado a lo mental, a lo cerebral, mientras que lo cómico siempre está asociado al cuerpo: los cómicos son “léperos”, “groseros”, “guarangos”, se mueven de manera insinuante e indebida. El humor pone su foco en el signo, la comicidad nos recuerda permanentemente que nuestras vidas transcurren en lo que Spinoza llama “la noche de los signos” (Deleuze, 2017) y que hay otros modos de conocer que podríamos vincular en términos muy general a la intuición.

Es cierto que en sus películas Cantinflas, Tin Tan, Sandrini, Pepe Arias u Olinda Bozán no intentan ni mucho menos logran –como bien dice Palacios (2018: 57)– cambiar las reglas que el mundo impone, y allí radicaría su “resignación”, la “aceptación de su impotencia”. Salvo excepciones, el accionar de sus personajes no cambia el estado de cosas de un mundo que permanece inalterado al final de las películas o –quizás aún con mayor intensidad conservadora– de los sketches que los tienen por protagonistas y a los que caracteriza su constante y muchas veces pesimista “vuelta a cero”. Podríamos decir entonces que el mundo en que los cómicos se desempeñan y aún su propio desempeño tienden al conservadurismo. Aún el sinsentido, cuando es empleado por actores cómicos –pensemos por ejemplo en procedimientos como el cantinflero o el camelo–, no pone en cuestión el sentido que impregna al mundo, sino que resulta risible a partir de contraste con lo que en última instancia es lo correcto y deseable. La crisis del signo que produce el sinsentido está por lo general subordinada a un sentido moralizante que adopta diversos matices: a veces es una exhibición de la ignorancia del protagonista reforzada desde el guión –*Aquí está el detalle* (Bustillo Oro, 1940)–, a veces esconde un mensaje moralizante –buena parte de las otras películas de Cantinflas, sobre todo a partir de *Si yo fuera diputado* (Miguel M. Delgado, 1951)<sup>13</sup>–, otras veces posee una dimensión táctica que hace posible que el personaje obtenga ciertas módicas victorias que no logran modificar el orden dominante. Habría, podemos decir, un componente humorístico de lo cómico que nos lleva a preguntarnos si es lo cómico lo que limita los aspectos transgresores del humor o si es la transgresión humorística la que limita las potencias de lo cómico.

Es cierto entonces que esta resignación o aceptación de la propia impotencia frente a “lo que está bien” en términos morales y estéticos casi produce algún tipo de

13. Sin dudas esta película señala un momento de cambio y ello se ve claramente en los elogios que la crítica Paulita Brook vuelca en un artículo publicado en la revista *Cinema Reporter* (15 de marzo de 1952) del siguiente modo: “También logró usted, con un argumento un poco más consistente como base, afinar su comicidad. Entre el detective grotescamente caracterizado de *Grand Hotel* y el sutilmente caracterizado Drácula de su última producción, hay un abismo. El mismo que se ahonda entre la comicidad dulzona de *Puerta joven* y ese prodigio de alegre comicidad, de sutilísima burla de que hace usted derroche en la secuencia de la dirección de orquesta, por ejemplo. En confianza, querido Cantinflas, ¿no se dio por aludido ningún director “genial” de los que andan por ahí sueltos? Ahora falta que se supere usted aún y que en futuras producciones logre que Cantinflas, el peladito de la “cintura caída”, el de la comicidad optimista y el éxito a todo trance, sepa infiltrarse en el nuevo Cantinflas, más fino, más original, más consciente, que conocimos en *Si yo fuera diputado*”.

cambio en las tramas de las obras de teatro o de las películas y, cuando lo produce, ese cambio suele ser tan conservador como el estado anterior. Desde ya hay algunas pocas tramas excepcionales que vinculan comicidad y cambio: un ejemplo de ello sería la película *Así es mi tierra* (1938), dirigida por Arcady Boytler en donde se conjuga la temática revolucionaria con el “dejar hacer” a los actores. Lo notable es que en estos casos es que el sinsentido abandona su componente moralizante; tampoco pretende mostrar la ignorancia del protagonista, ni siquiera se centra en su dimensión táctica. Lo que se pone en primer plano es su dimensión afectiva, la pura liberación de potencias populares, una de cuyas formas es la risa, en algunos casos representada en la escena y otras colocada en su totalidad del lado del espectador real. Podríamos decir entonces que, tanto los cómicos como sus espectadores serían necesariamente conservadores en cierto sentido, ya que la comicidad, así entendida, carecería de una dimensión crítica formal o ideológica o de la posibilidad de mostrarle al mundo algún posible camino de cambio.

Tenemos aquí un primer componente a destacar: sin dudas el pueblo posee una mirada crítica respecto de las cosas, pero a la hora de reír no le importa tanto que un cómico ponga en cuestión las jerarquías y los comportamientos sociales o exhiba el sinsentido o el carácter absurdo de la existencia ya que, tal como dijimos, su sinsentido no es crítico del mundo sino que más bien lo crea, produce sentido o sinsentido de manera autónoma. No cambia lo existente –no habría modo de hacerlo– sino que propone otro mundo posible cuyo punto de partida es la composición monstruosa de los cuerpos que se opone al individualismo eugenésico promovido por el capitalismo.<sup>14</sup>

Ello se debe quizás a que tiene claro que la denuncia o el mostrar el funcionamiento absurdo de las cosas no modifica su realidad: denunciar o exhibir determinadas lógicas –por ejemplo, las lógicas del poder– nunca cambió nada. Si como dice Deleuze (1987), la información es la sociedad de control, denunciar o informar nunca puede hacer otra cosa que no sea reafirmar esa sociedad de control. Podría decirse que toda denuncia es contrainformación pero Deleuze es claro en ese sentido: tampoco la contrainformación logró nunca producir un cambio porque en última instancia también es una manera de informar y, por tanto, de confirmar y de conformar la sociedad de control. En síntesis, ni la información ni la contrainformación están del lado de la resistencia y esto se debe, como veremos más adelante, a que participan de la lógica del juicio. Decimos entonces que el humor informa, los humoristas son informantes y sus espectadores informados –gente informada–. Frente a la información propia del humor se opone la resistencia de lo cómico, su potencia gregaria que parte de la aceptación de la igualdad de los cuerpos y de las inteligencias.

Decimos entonces que, desde la lógica del juicio, el pueblo es conservador y consiguientemente el espectador popular también lo es en la medida en que desconfía del juicio, sobre todo porque ese juicio viene de arriba, sobre todo porque ese juicio nunca cambió nada: ningún cambio puede venir de un juicio moral, pero tampoco de una experimentación formal cuyo objeto es poner en crisis los límites formales de la existencia.

---

14. Hay sin dudas una peligrosidad de lo cómico: lo que libera está vinculado a la aceptación de las propias potencias, de lo que uno es capaz de hacer –lo que puede un cuerpo– y esa capacidad no siempre se adapta a un modelo o a lo que consideramos deseable. Las potencias que liberan la risa a veces se codean jocosamente con la muerte y se relacionan con lo que Sandra Ferreyra llama la “fiesta que termina mal”: la risa del pueblo es peligrosa, consecuentemente lo es también la risa del espectador popular. Se trata de una idea que no ha sido desarrollada en ningún artículo pero que reaparece en las charlas referidas a lo popular que mantenemos periódicamente. Sin dudas la risa popular puede estar asociada a la violencia en sus formas más negativas, pero también en lo que posee de revolucionaria.

Frente a la pregunta de cuál sería el arte adecuado para un espectador popular, la respuesta sería “aquel que no juzga” porque, como dice Spinoza (Deleuze, 2017), la vida no puede ser juzgada. ¿Se trataría entonces de hacer un arte –un teatro, un cine– que no juzgue para que el pueblo lo consuma? La respuesta es no: de lo que se trata siempre es de hacer arte sin más, ya que allí donde están el arte y la resistencia nunca puede estar el juicio; tampoco la información. Después el espectador popular decidirá qué ver o qué no en la medida de sus posibilidades y en este punto se hace presente una cuestión fundamental para cualquier política cultural que merezca el nombre de tal: se trata de que el arte esté al alcance de “cualquiera” –usamos esta palabra en el sentido en que la usa Sandra Ferreyra-. Y decimos “estar al alcance” en dos sentidos: el de poder acceder a las producciones artísticas de otros pero también el de poder producir arte.

Sin dudas, los sectores populares –y la sociedad en su conjunto– arrastran una pesada carga informativa, producto del constante bombardeo mediático y digital. Esa carga informativa es de algún modo la que impide ver y hace que repitamos las palabras de otros hasta que llega el punto en que esas palabras hablan por nosotros. Si el arte se opone a la información es porque resiste en su no juzgar, mientras que la información siempre trae aparejada un mandato: “juzga a los otros” y los medios cada vez avanzan más en esa dirección. Cada titular de diario, cada zócalo televisivo, cada posteo, puede ser completado con un juicio que los mismos medios crean a partir de juicios que circulan en la sociedad en general.

Dado su carácter conservador, allí donde está lo cómico nunca está el juicio: lo cómico acepta la vida tal cual es y ese conservadurismo necesario es la base para propiciar el encuentro entre los cómicos y su público. El juicio, de existir, siempre tiende a distorsionar ese vínculo que Spinoza llamaría “alegre” y esto se debe al menos a dos razones: la primera de ellas tiene que ver con un aspecto en relación con el cual Spinoza es muy claro, los signos siempre tienden a alejarnos de los objetos, son motivo de confusión y de elucubraciones sin fin que nos alejan de la verdadera comprensión que es siempre intuitiva. Spinoza nos dice: “hay que salir de la noche de los signos” (Deleuze, 2017) y aquí nos encontramos con la segunda razón: el juicio tiende a rodear de signos esa imagen primera, le atribuye propiedades positivas y negativas desde una mirada moral y no desde esa intuición primera que parte de una cuestión mucho más básica que Spinoza define de una manera muy clara: las cosas no son buenas o malas, son buenas o malas para mí, me hacen bien o mal, me alegran o me entristecen, bajan o elevan mi potencia (Deleuze, 2017). El juicio y los signos que involucra tenderían entonces a confundirnos y a alejarnos de ese entendimiento básico intuitivo que muchas veces olvidamos o a cubrir de palabras.

Lo cómico se produce entonces en el encuentro del espectador con cuerpos afectados por la actuación, en ese encuentro que eleva la alegría y por tanto la potencia mutua de afectar y de ser afectados que acerca a cómicos y espectadores. Este encuentro singular que se distingue del desencuentro que provocan los signos, se da a través de la emoción que produce lo sentimental –desarrollaremos este aspecto en otros trabajos– pero fundamentalmente a partir de la risa.

Sin dudas hay relatos de reacciones del público que contribuyen a abonar esta idea: Pepe Arias en silencio, parado frente a los espectadores que de a poco empezaban a reírse y que finalmente estallaban en carcajadas, Florencio Parravicini ingresando a escena sin conocer el texto o simulando no conocerlo, simulando olvido o mirando infructuosamente al apuntador, listo para arrancar con una frase que desconcierta a los otros actores, disponible para improvisar frente a un público que ríe de la situación y que no espera otra cosa de él. Un estudio profundo de la historia del espectador debería fundarse en estos relatos, teniendo en cuenta desde ya, que se trata de relatos

y que, por lo tanto, están sujetos a múltiples mediaciones. Se trataría de combinar estos relatos con entrevistas, datos estadísticos y experiencias propias, pero sobre todo es necesario conocer a fondo los espectáculos, películas y programas televisivos que hacían reír a los espectadores, más precisamente en este caso, a los espectadores populares. Si pensamos al espectador en términos individuales, podría decirse que la risa carece de clase social y que “cualquiera puede reírse de cualquier cosa”; sin embargo, aunque obviamente algo de cierto hay en la afirmación anterior, una indagación mínima nos llevaría a constatar que es posible realizar una segmentación: así como en Argentina Gasalla gusta a las capas medias y difícilmente guste a los sectores populares, en México, buena parte de las capas medias y altas no permiten que sus hijos vean los programas de Chespirito por considerarlos vulgares, y si cómicos como Tin Tan gozan hoy de un prestigio generalizado –cosa que no ocurre por ejemplo con Cantinflas a pesar de su “giro didáctico”–, en el momento de su emergencia fueron denostados por la crítica y despreciados por los mismos estratos sociales que hoy desprecian a Chespirito.

Conocer la comicidad de determinados espectáculos, películas y programas televisivos, los procedimientos cómicos que se utilizan y sus funciones, es clave para saber de qué se ríen sus espectadores. También en un estudio histórico es necesario acceder a esos objetos de manera directa o no, reír cuando eso es posible y tratar de comprender qué pudo haber provocado la risa del espectador cuando determinado efecto que reconocemos cómico resulta anacrónico o sencillamente ajeno a nuestro gusto personal. La película mexicana *Cómicos de la legua* (1956), dirigida por Fernando Cortés y protagonizada por Resortes y Delia Magaña –dos grandes cómicos que desplegaron su arte en las carpas el primero y en el teatro de revistas la segunda– es ejemplar en ese sentido, no solo por los recursos cómicos que se utilizan en ella sino por mostrar de manera comparativa los distintos tipos de público –el culto y el popular– y sus diferentes reacciones. Tenemos en primer lugar los números que se desarrollan en la carpa Moulin Rouge: primero, una cantante y bailarina –Celeste Luna interpretada por Martha Valdéz– que es la estrella del módico espacio y que está acompañada por un mago y por otros artistas de relleno que, por lo general, son víctima de las agresiones del popular público del barrio de Peralvillo. Cuando seducida por otros horizontes –la posibilidad de trabajar en el célebre Teatro Insurgentes– Celeste Luna abandona el Moulin Rouge, Ponciano –interpretado por Resortes– palettero de la carpa y Doña Fedonia –Delia Magaña–, deciden interpretar números cómicos ellos mismos. El primero de esos números no es precisamente cómico: Doña Fedonia, alguna vez actriz trágica, interpreta una tragedia culta a partir de los parámetros estéticos propios de otra época y de otro público. Su interpretación declamada, exagerada y risible, parodia de las actrices cultas de la dicción interpretativa, provoca la risa del espectador que está viendo la película, pero aleja a los espectadores de la carpa. Superado este error, comenzarán a tener un módico éxito: un número de fonomímica en el que ambos deben adaptarse a las aceleraciones y desaceleraciones de un disco que anda mal, otro en el que interpretan a dos ancianos que comparan los viejos tiempos con los actuales y un tercero en el que Resortes exhibe sus dotes de bailarín, ampliamente conocidas por su público. Destacamos el segundo de los espectáculos: cercano a los números de la vieja revista mexicana, con chistes efectivos pero ingenuos y con un despliegue corporal intenso pero pasado de moda, goza sin embargo de la aprobación de los espectadores y logra provocar risa. Este número tradicional, más cercano a los viejos espectáculos de revista protagonizados por Delia Magaña, contrasta con la modernidad del baile final que despliega Resortes al compás de la música ejecutada por un excepcional cuarteto de jazz. El público acepta complacido y ríe frente a lo tradicional –la vieja revista– y a lo nuevo –la fonomímica, el baile de Resortes– debido al carácter popular de los números, pero rechaza los espectáculos cultos –la tragedia que Delia Magaña intenta representar–. El contraste con lo culto –con lo que el pueblo imagina que es lo culto– también aparece en dos momentos: el primero, cuando Resortes y

Martha Valdez van al exclusivo cabaret Sans Souci y escuchan la interpretación de una orquesta en la que un solo de violín se prolonga más de la cuenta. El segundo, cuando Celeste debuta en el Insurgentes: una escena de danza con bailarines y bailarinas en malla desplazándose por una plataforma de moderno diseño al compás de una compleja y confusa orquestación antecede el ingreso de la cantante que, frente a tanto despliegue, no consigue seguir a la orquesta y fracasa estrepitosamente. La conclusión es clara: ese tipo de espectáculo no era para ella que finalmente vuelve a la carpa de donde nunca debió haber salido. Resulta evidente que tanto el extenso y quizás risible solo de violín como la igualmente extensa y deliberadamente pretenciosa apertura del espectáculo debut de Celeste Luna están ahí con un objeto específico: asociar lo culto con aburrido y lo pretencioso. Hay en esta película toda una concepción del espectador popular que está directamente asociada a la capacidad de divertirse y a la risa. El clima festivo de la carpa contrasta claramente con los rostros solemnes y aburridos del Sans Souci y del Insurgentes y sin dudas –por qué no decirlo– hay un juicio en este contraste. También una concepción conservadora muy clara que dice que cada cosa debe estar en su lugar. Como en el tango, no es bueno dejarse deslumbrar por las luces del centro y en un barrio como Peralvillo es posible encontrar formas artísticas verdaderamente populares vinculadas al verdadero pueblo: mejor no salir de ahí, mejor quedarse donde uno pertenece. Quienes tienen los modales y el dinero son abusadores e inmorales, se mueven solo por interés y hasta es posible que su dinero haya sido obtenido de manera ilegal –tal es el caso del personaje interpretado por Mauricio Garcés, de modales distinguidos pero jefe de una banda de ladrones–.

Tomemos ahora una célebre escena de la película *Mercado de Abasto* (1955), dirigida por Lucas Demare y protagonizada por Tita Merello y Pepe Arias. Se trata de la escena en la que la actriz interpreta el tango “Se dice de mí”. Esta interpretación es presentada como algo que acontece: no ha sido planificada, no estaba prevista, se despliega en una situación amistosa entre dos públicos: los trabajadores del Mercado del Plata, que habían llevado su propia orquesta y los del Mercado de Abasto que no lo habían hecho. Frente a esa situación de disparidad, Tita Merello se apropia de la orquesta ajena y compone con ella una relación singular que da por resultado su célebre interpretación del mencionado tango. Se trata de una letra graciosa, pícaro, en cierto sentido autobiográfica, que pone en primer plano la mirada que tienen del personaje los espectadores representados, pero también la supuesta mirada crítica del espectador real sobre la cantante y actriz. Se trata de conservar la admiración de quienes ya la admiran y de revertir la mirada de quienes la critican. El aspecto que más resalta en el desempeño de Tita es lo que Anibal Troilo llamó lúcidamente, la “mugre”. Esa mugre se traduce en un ritmo y en una cadencia que a veces huyen del ritmo de la ciudad y otras lo reproducen, pasando del lamento evocativo al tono desafiante o irónico, de la risa a la mueca y al llanto. La frase “el tango es un sentimiento que se baila” nos habla de esa mugre tan peculiar que puede percibirse en la actuación popular pero también en el baile. En el segmento señalado se conjugan el ritmo desacompañado, la mirada y la actitud simpática pero a la vez desafiante, la energía que parte de la combinación entre tensión y relajación característica de los cuerpos habituados al trabajo (la llamada “garra”), la mueca irónica y juguetona: en síntesis, la mugre corporizada, el subsuelo de la patria sublevado que se condensa en la frase que cierra la primera parte de la secuencia: “y sí... soy del Abasto...”

Sin dudas el desempeño de Tita en la escena posee una fuerza y una gracia difíciles de superar y las reacciones del público encuentran adecuada representación en esos espectadores que festejan su performance con risas y comentarios que ella responde con lúcidos retruécanos. Pero la comicidad de la escena descansa fundamentalmente en un recurso desarrollado por otra actriz, Pepita Muñoz, que al comenzar la segunda parte del tango comienza a “robar escena”, imitando paródicamente los movimientos, gestos y actitudes de Tita, comentando las acciones de Tita desde un

lugar de admiración que se condensa en un gesto muy local que alude al saber y que podría traducirse en palabras del tipo “esta sí que sabe”. Aunque difícil de describir, el gesto consiste en asentir con la cabeza y el rostro y acompañar ese gesto con un movimiento circular de manos: este gesto que acompaña la parodia, confirma que se trata de una parodia admirativa que de ningún modo persigue el objeto de rebajar o denigrar. Esa parodia exhibe un poco el juego del público con los cómicos: admiración, reconocimiento de sus talentos, pero también habilitación al juego desde una lógica igualitaria que desacraliza al actor y lo pone al mismo nivel de un espectador de quien sabe que depende. La parodia permite experimentar, jugar a ser el otro y elevar las potencias propias: en este caso –como en casos como el del enano Tun Tun que parodia a Tin Tan, que resiste todas las burlas del capocómico pero al que también supera sistemáticamente en distintos enfrentamientos que pueden ir de una charla hasta una pelea de box- el que parodia eleva al parodiado y se eleva a sí mismo en su accionar. El vínculo que se establece potencia a uno y a otro y a la vez potencia a los espectadores que participan de las escenas más desde su corporalidad que desde la conciencia. Aunque obviamente las escenas están plagadas de chistes, retruécanos y morcillas, lo verbal resulta inseparable de esas corporalidades libres del juicio o de cualquier fin didáctico o utilitario y la risa que la combinación palabra y cuerpo provoca, es una risa que parte de la admiración, del ver hasta dónde el otro es capaz de llegar.<sup>15</sup>

### III

Mientras que el humorismo necesita del signo, depende de la producción de signos que terminan siendo más importantes que las imágenes que ocultan y degradan, lo cómico –el actor cómico- no denuncia su entorno, sino que produce sus propias imágenes –su corporalidad, sus ficciones- de manera inmanente, aun cuando el costo a pagar sea que desde las filas del no pueblo lo acusen de conservador. En última instancia, no es en la crítica o, menos aún, en la coherencia política, en donde radica su potencia; en última instancia, si hay algo que le interesa es su relación con un espectador al que no pretende darle información, más allá de que la información esté inevitablemente involucrada en cualquier acto humano vital, sino afectar a través de la emoción o de la risa. Y el espectador responde a este llamado, se deja afectar por esos cuerpos y esas imágenes y compone con ellas otros cuerpos y otras imágenes. Si no hay nada que entender, entonces se tratará de hacer, un hacer que no necesariamente significa realizar una acción sino solamente “ver” con todo lo que esa palabra implica. No se trata de ser, tampoco de estar, sino de ver y de ver colectivamente. En ese acto el espectador popular se vuelve visionario, construye constelaciones de imágenes que trascienden las tramas de las obras y de las películas y liberan potencias creativas a la vez que unen los cerebros y los cuerpos, producen agrupamiento. Comienza un camino, una peregrinación que lo arranca del lugar que tiene asignado y lo lleva a otro lugar en el que no es bienvenido pero que ocupará de todos modos: desde ya no son los actores cómicos ni los espectáculos de los que participan quienes abren este camino, pero sin dudas ayudan a transitarlo, permiten que, a través de la risa, el cuerpo sea capaz de ver aquello que está más allá de los signos y que, en el encuentro con otros cuerpos y frente a un no pueblo que no para de juzgar, sea capaz de devenir pueblo.

15. La mueca sería en este sentido una risa triste pero no necesariamente vaciada de potencia. En Allá en el rancho grande, la risa/mueca de Carlos López “el Chaflán” lleva la marca de la dominación, la aceptación del lugar que ocupa dentro de un orden rural jerárquico y patriarcal. En cambio, la mueca patética de Medel al final de Pito Pérez se va de bracero (Alfonso Patiño Gómez, 1948) es índice de una resistencia posible, de una no aceptación del hecho que esa tierra que es su tierra –el lugar donde nació- al mismo tiempo no lo sea, que pertenezca a otros.

## Bibliografía

- » Benjamin, W. (2002). "El autor como productor". En W. Benjamin, *Ensayos*. Tomo V. (pp. 111-129). Madrid: Editora Nacional.
- » Bergson, H. (2016). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- » Brook, P. (1950). "Tin Tan y lo grotesco". *México cinema*, número 33:19-20.
- » Deleuze, G. (2017). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- » Deleuze, G. (1987). *Qué es el acto de creación*. Recuperado el 2024, 5 de marzo de <https://gep21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>
- » Catalán, A. (2002). "Producción de sentido actoral". *Teatro XXI*, 12, pp. 15-20.
- » De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- » Ferreyra, S. (2021). "Artes escénicas, universidad y sociedad: Marejadas Comunidad de Espectadores". *DIDAC* 77: 16-24
- » Ferreyra, S. y Rodríguez, M. (2018). "El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires". *Apuntes de teatro*, (143), pp. 42-56. Recuperado el 2023, 17 de agosto de <https://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/view/25839>
- » Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*, México: Gedisa.
- » Gombrich, E.H. (2002). *Arte e ilusión*. Madrid: Editorial Debate.
- » Hoggart, R. (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- » Lapoujade, D. (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus.
- » Negri, A. (2021). *Spinoza ayer y hoy*. Buenos Aires: Cactus.
- » Nietzsche, F. (2008). *La genealogía de la moral*. Buenos Aires: Alianza Editorial
- » Nietzsche, F. (2019). *La gaya ciencia*. España: Akal.
- » Palacios, C. (2018). *¿De qué hablamos cuándo hablamos de humor? Elementos para una teoría general de lo Irrisorio*. *Luthor*, 35, pp. 46-59. Recuperado el 2024, 5 de mayo a partir de <https://www.revistaluthor.com.ar/ojs/index.php/luthor/issue/view/38>
- » Rodríguez, M. (2015). *El actor nacional argentino y el cómico mexicano: hacia un modelo revolucionario de periodización*. En S. Suredda-Cagliani (dir.). *Representaciones estéticas en Argentina y en el Río de la Plata siglos XIX, XX, XXI. Política, fiestas y excesos* (pp. 35-48). Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- » Rodríguez, M. (2020). *Actuación y detención: apuntes para el estudio del actor popular en Argentina y México*. *Heterotopías*, 3(6), pp. 1-22. Recuperado el 2023, 17 de agosto a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31613>