

00263



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

LA RISA EN LA EXPRESIÓN PLÁSTICA

Humor negro en el libro alternativo *Matarilerilerón*

TESIS

Que para optar por el título de

**Maestra en Artes Visuales
Especialización en Grabado**

Presenta

Elsa Madrigal Bulnes

Director: Mtro. Daniel Manzano Águila

México, DF / 2000

286811



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



LA RISA EN LA EXPRESIÓN PLÁSTICA

Humor negro en el libro alternativo Matarilerilerón

Elsa Madrigal Bulnes

México, DF / 2000

A Daniel

AGRADECIMIENTOS

Agradezco sinceramente al maestro Daniel Manzano Águila por haber conducido este trabajo y por su siempre valioso e incondicional apoyo en favor de mi desarrollo académico y profesional.

Gracias a Elena Odgers, Julio César Villalva, Ander Azpiri y Lucio Quijano por ser mis mejores cuates, y por compartir conmigo su valiosa experiencia y otros materiales esenciales para el desarrollo de esta tesis.

A Guadalupe Rosas, Antonio Ledezma y Daniel Morales por su amistad, y por haberme brindado su taller de grabado cuando más lo necesité.

Y, en especial, a Daniel Olivares, porque nuevamente estuvo presente con su fortalecedora compañía y apoyo, desde que surgió la idea de este proyecto, hasta hoy...

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO UNO LA RISA	13
1.1 Ji jí. Ja já	13
1.2. Relación fisiológica y psicológica	17
1.2.1 Manifestaciones físicas y fisiológicas de la risa y la sonrisa	17
1.2.2 El chiste y el sentido del humor	25
1.3 Relación social	31
1.3.1 El humor del mexicano	35
1.3.2 La risa en la vida cotidiana	47
1.3.3 Tipología de la risa y la sonrisa	57
1.3.4 Lo cómico	62
1.4 Relación filosófica	66
Conclusiones	72
CAPÍTULO DOS HUMORISMO, HUMOR NEGRO E IRONÍA	79
2.1 ELEMENTOS ASOCIADOS CON LA RISA EN LAS ARTES PLÁSTICAS	79
2.1.1 El humorismo	83
2.1.2 El humor negro	98
2.1.3 La ironía	132

Conclusiones	138
CAPÍTULO TRES	
LIBRO ALTERNATIVO <i>MATARILERILERÓN</i>	145
3.1 <i>Matarilerilerón</i>	145
3.1.1 Descripción técnica	146
3.1.2 Libro híbrido <i>Matarilerilerón</i>	160
3.2 El humor negro en <i>Matarilerilerón</i>	168
3.2.1 Descripción por páginas	170
3.2.2 Contraste de valores	183
3.2.3 La ironía	189
3.2.4 Representación de la risa y la sonrisa	191
3.2.5 El humor negro como medio de liberación	192
Conclusiones	194
CONCLUSIONES GENERALES	197
BIBLIOGRAFÍA	206

INTRODUCCIÓN



Hablar acerca de la risa es también hablar acerca (y muy de cerca) del hombre, pues la risa, a qué dudarlo, es otra de sus muchas actitudes distintivas. El hombre, sin embargo, casi nunca se pregunta cuáles son las causas que lo mueven a reírse o qué otros significados puede expresar por medio de la simple risa.

La risa, luego, puede ser ambigua o contradictoria. Y puede llegar a significar muy distintas cosas, a pesar de que sea un solo motivo el que la origine; o, así también, puede tener significados más o menos parecidos siendo sus causas muy diversas. En ocasiones, la risa es una expresión de júbilo; pero en otras, surge incluso en momentos de odio o de tristeza. La risa, espontánea casi siempre, a veces puede ser premeditada o fingida y maliciosa; si bien no faltan ocasiones en las que sin saber por qué o para qué, simplemente se ríe.

Diversas disciplinas se han interesado en el estudio de la risa debido a que ésta tiene para el hombre una gran importancia en un nivel cotidiano, terapéutico, social, filosófico y, desde luego, artístico.

Amén de lo anterior, existen diversos y no menos complejos elementos expresivos que se asocian con la risa: lo cómico, la burla, el chiste, el juego, el sarcasmo, la ironía, el humorismo y el humor negro, los cuales devienen objetos de estudio cada vez más complejos, a tal punto que su riqueza y profundidad se vuelven –apasionadamente– casi insondables.



La risa, entonces, deja de ser una respuesta simple ante un estímulo determinado. Diversas son las causas que motivan a las personas a reír: pueden ser de índole física (como las cosquillas, las caricias o el gas hilarante...) o de índole psicológica o social (chistes, bromas, burlas...), o bien la mezcla de varias de ellas sin que pueda determinarse siempre, bien a bien, la cuantía “química” de esa composición y sus efectos.

El complejo acto de reír (como ríe el hombre, pues no faltan quienes afirman que de alguna forma también los animales ríen), involucra casi siempre una dualidad de placer–dolor, angustia–felicidad... y puede ser un acto voluntario o un reflejo involuntario; una conducta aprendida o una conducta heredada; una expresión de alegría, pero también de enojo; o un acto distinto o equivalente al de la sonrisa.

Estas contradicciones llevan a formular preguntas tales como: ¿en verdad es posible reír de manera involuntaria?, ¿efectivamente es el “contraste” de situaciones lo que produce la risa?, ¿la incongruencia de situaciones, objetos o realidades siempre produce risa; o acaso, no produce, antes, pena o enojo?, ¿qué expresa la risa además de la alegría?, ¿será verdad que la risa sólo procede de la inteligencia?

Existen varios autores que se han planteado estas preguntas –Bergson y Alfred Stern, por citar a algunos–, pero sus razonamientos, aunque complementarios distan aún de algún consenso respecto a las causas, funciones y significados de esta actividad. Consideramos indispensable conocer las diferentes teorías planteadas por un sinnúmero de estudiosos a lo largo del tiempo, a fin de que los lectores puedan formarse un juicio acerca de esta pretendida complementariedad.

Lo que es un hecho, es que tal diversidad de teorías corrobora el carácter dinámico y cambiante del fenómeno de la risa, el cual forma parte del entorno social

y cultural del ser humano. Por tal motivo, el estudio de esta expresión nos permite reflexionar en torno a acontecimientos humanos cotidianos y trascendentes que en ocasiones pueden pasar inadvertidos.

Además de lo anterior, y partiendo de ello, en lo particular considero de suma importancia el estudio de la risa en relación con sus también amplias posibilidades de interpretación dentro del arte.

De esta manera, habiendo seleccionado como mi objeto de estudio un tema de trascendencia humana y universal tan amplio como la risa, tengo a mi favor el gran acervo de la tradición teórica y plástica generado al respecto, pero también el reto de analizar y sistematizar esa información para darle un enfoque novedoso, si no es que por lo menos atractivo, en cuanto a la dilucidación de su significado en mi obra personal, y respecto a nuestro entorno temporal y contextual actual.

Distintas y variadas razones me atrajeron al estudio sobre la risa. La primera de ellas fue vivir y analizar el fenómeno de la risa en mi entorno social mexicano, en el cual se vincula fundamentalmente con un sentido del humor negro; la segunda y más importante, derivó de cuestionar el por qué ante mi anterior producción gráfica, y particularmente la recopilada a partir de mi tesis de licenciatura, una gran parte del público reía o por lo menos externaba una sonrisa.

Respecto a la primera razón, el sentido del humor del mexicano es un aspecto sumamente importante para mí, pues es una forma de ser —consciente o inconsciente— de la cual no puedo librarme. El humor tiene la característica de retratar fielmente a las sociedades; y así por ejemplo, es de todos sabido que el mexicano “se ríe ante la muerte”, ¿será porque no le teme, o quizás porque ha aprendido a asumir su propia desgracia y es precisamente por medio de un lenguaje jocoso que disfraza tanto su tragedia como su real identidad? Es éste el signo del humor nuestro y tiende a expresar siempre, por lo menos, cierta dualidad. Produce alegría, mas no deja de utilizar la ironía para herir; por otra parte, ante casi cualquier situación cotidiana, el mexicano recurre al chiste como un método para confrontar su propia identidad...



Explorando la segunda razón, he de explicar que mi tesis de licenciatura llevó por título: *Relaciones temporales en el libro alternativo. Lectura de los tiempos representados en el libro híbrido Jirones*. En los grabados de este libro, del cual soy autora, representaba además del tiempo lineal, cíclico y eternizado, el tiempo simultáneo –convivían al mismo tiempo un presente y un pasado–. Para crear mis grabados me basé en imágenes previas: fotografías familiares y dibujos realizados durante mi infancia. Estas fotografías y dibujos tuvieron sus particulares momentos de realización en el pasado, pero fueron retomados por mí, en un “ahora”, juntándolos, y reuniendo en un solo momento tiempos diferentes. En un mismo grabado copio los personajes de la fotografías y completo esta copia con la de un fragmento de un dibujo infantil. Así: *hoy*, Elsa recurre a imitar los trazos de la Elsitita de hace veinte años; pero el momento actual es diferente, ella dibuja diferente: no se corresponden los trazos infantiles, de gran soltura, con los actuales trazos de alguna manera sólo imitadores de los anteriores. Hablamos de tiempos distintos.



Distintas técnicas –hucograbado, linóleo y dibujo– son utilizadas en una misma obra; así, por ejemplo, en algunos grabados, los rostros están trabajados a la punta seca y tienen un dibujo realista minucioso, a diferencia de los cuerpos de los personajes que están hechos con linóleo y que reproducen intencionalmente un trazo infantil más libre.

Al parecer es este “contraste” de imágenes descontextualizadas lo que crea un desconcierto en el espectador, y lo que genera, en la mayoría de los casos, risa... Y de aquí desprendo el cuestionamiento medular de mi actual tesis: ¿Qué elementos precisamente son los que generan la risa, y cómo puedo generar distintos tipos de risa, ahora sí de una manera consciente, a partir de mi obra?

En este trabajo, en el *Capítulo uno* nos acercaremos a las principales teorías de la risa planteadas por diversos autores, desde el punto de vista fisiológico, psicológico, social, filosófico y axiológico.

Hallaremos en estos estudios heterogéneos, distintos enfoques para estudiar la risa: los de quienes simplemente la describen, los de quienes la valoran y festejan, e inclusive los de quienes la cuestionan, censuran o reprueban. Partamos de que

ninguna postura tendría por qué invalidar a las otras, y que todas sirven para comprender al fenómeno de la risa de una forma más cabal.

Profundizamos un tanto en la teoría de los valores de Stern, pues consideramos que explica axiológicamente el fenómeno de la risa de una manera amplia al abarcar no solamente la risa ocasionada por lo cómico, sino todos los diferentes tipos de risa y de sonrisa.

Alfred Stern demuestra que tanto la risa como el llanto no pueden ser comprendidos y explicados sólo en virtud de la inteligencia, sino por la puesta en juego de ciertos "valores" vinculados con la tonalidad emotiva. Así explica cómo, en general, la risa es provocada cuando se degradan ciertos valores; y el llanto, cuando se pierden del todo esos valores. Partiendo fundamentalmente de esta teoría, a lo largo de esta tesis intentaremos demostrar cómo esta degradación de valores se manifiesta en algunas obras plásticas, en particular en aquellas que explotan el humor negro.

Debido a que la risa no puede estudiarse en abstracto, sino a través de ciertos elementos que la suscitan, en el *Capítulo dos* analizaremos cómo se producen tanto la risa como la sonrisa a través del género del humor negro y del recurso retórico de la ironía.

Se presta una especial atención al humor negro y se ejemplifica a partir de obras plásticas de diversos autores más o menos recientes (de mediados y finales del siglo XX), con el fin de poder relacionarlas y compararlas con mi libro alternativo *Matarilerilerón*, obra esencialmente de humor negro.

Por último, en el *Capítulo tres*, analizaremos a detalle los elementos técnicos y conceptuales que conforman al libro híbrido *Matarilerilerón*: qué características posee para clasificarlo como un libro alternativo, y más en específico como un libro híbrido (libro con características del libro objeto y del libro de artista).

Asimismo, intentaré explicar los mecanismos de que me valgo como autora a fin de que mi obra sugiera la risa o la sonrisa en el espectador; ello, fundamentalmente



a partir de poner en juego recursos del humor negro y la ironía, y elementos plásticos más evidentes como el contraste. Este último se expresará, en particular por una inversión de roles, por un contraste temático, por un contraste técnico y por la aparición de algún elemento "insólito". Si bien también se mostrará que bajo ese primer contraste, subyace otro contraste de valores (de uno superior con otro inferior), en una dinámica de degradación, verdadera causa de la posible risa.



En suma, este proyecto de tesis pretende ser una investigación acerca de la concepción estética que se desprende de la risa y de cómo los elementos asociados con ella —el humorismo, el humor negro y la ironía— son utilizados en obras plásticas. Pero además será un buen motivo para, en el plano personal, continuar con la producción de mi obra y concluir la confección (edición) y exposición de éste y otros nuevos libros alternativos.

ELSA MADRIGAL BULNES

CAPÍTULO UNO

LA RISA



uno

Y ésas fueron sus últimas palabras. Trepó ágilmente al barandal, y con el mismo impulso se lanzó al río sin soltar su portafolio amarillo. Una niña tímida de cabellos rubios vio el rápido suicidio, pero no pareció sorprenderse y siguió su camino chupando un dulce.

Giovanni Papini

1.1 Ji jí. Ja já



La risa, paradójicamente, no es un asunto de risa; por el contrario, es uno de los temas que con mayor seriedad han sido estudiados por una gran diversidad de autores. Asimismo llama la atención el desmedido interés de tantas personas por estudiar aquellos elementos psicológicos o discursivos con los que se le asocia (la burla, el sarcasmo, el humor, la ironía o el chiste), o

bien en cuanto a su uso como recurso, manifestación o tratamiento en géneros ya propiamente establecidos –aunque no exclusivamente literarios–, como la comedia, la parodia y la sátira.

Lo primero que cabría preguntarse es por qué existen tantas teorías sobre la risa en un mundo ciertamente doloroso, donde en ocasiones prevalece más el sufrimiento que el placer. Alfred Stern¹ es el único autor que trata de desentrañar una filosofía conjunta de la risa y del llanto; otros autores exponen amplias teorías que explican el comportamiento de la risa, pero que, con todo resultan limitadas y únicamente aplicables para ciertas situaciones. Stern explica y ejemplifica de una manera brillante cómo la degradación de algunos valores en diversas situaciones es lo que provoca la risa, del mismo modo que la pérdida total de esos valores, en su caso, provoca el llanto. Tal vez la respuesta a por qué existen tantas investigaciones acerca de la risa, sea el que la risa se presenta en muy variadas formas, que nos acercan a interpretaciones psicológicas y principalmente filosóficas (en tanto que abarca el mundo de las emociones); y, por otro lado, porque el sentido común nos lleva a advertir que, por fortuna, la risa es –o debiera ser– más frecuente que el llanto.

En efecto, la diversidad de manifestaciones de la risa nos llevan a toparnos con situaciones, causas, significados y tesis contrastantes –o hasta contradictorias–. Puede ser que una misma causa que origine la risa signifique cosas muy distintas o, por el contrario, que su significado sea parecido y que los motivos sean muy diversos. No siempre puede hablarse de una risa que exprese alegría, sino que aquélla puede ser ocasionada por tristeza, dolor, odio, o bien, por dos o más emociones encontradas (felicidad–dolor, susto–alegría...); algunas veces se ríe porque sí, sin una razón aparente, aunque por lo general es posible precisar la relación causa–efecto.

Por otra parte, diversas interpretaciones cuestionan respecto a si la risa es una conducta heredada o aprendida (si es un acto natural o cultural); si es propia del ser humano o si también algunos animales ríen; o bien sobre si es un acto reflejo involuntario, puramente emotivo, o si es un acto voluntario mediado por la razón.



uno

Como podemos observar, la risa puede ser provocada por diversas causas; presentarse en situaciones muy diferentes y estar relacionada con otros ámbitos de la conducta, deviniendo: risa-juego, risa-humor, risa-temor, risa-seguridad, risa-placer... Por ello es que la misma palabra no significa siempre lo mismo. El latín dispone de una sola palabra para designar la risa: *risus*; en cambio, en la *Biblia* existen dos palabras: *sahak*, que es risa alegre y positiva, y *lajak*, que es risa de burla; entre los griegos risa es *yelant*, y burlarse *catayelant*.²

La mayoría de los pensadores han creído hallar su principio explicativo en el "contraste".

Para Moses Mendelssohn, la risa se explicaría por el 'contraste entre una perfección y una imperfección' (Moses Mendelssohn, *Gesammelte Werke*, 1, 2, 41). Waldo Emerson ve 'la esencia de lo cómico' en 'el contraste intelectual entre la idea y la falsa realización' (R. W. Emerson, *The Comic*, p. 161). Para Schopenhauer, el principio del contraste se presenta bajo la forma de 'la incongruencia'. Schopenhauer escribe: 'La risa proviene en todos los casos... de la incongruencia súbitamente descubierta entre un concepto y los objetos reales, que han sido pensados con ese concepto... La risa no es más que la expresión de esa incongruencia...' (A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, libro 1, p. 70). Alexander Bain fue el primero en insistir sobre una esterilidad de las teorías de la incongruencia en el dominio de lo risible. 'Hay incongruencias capaces de producir cualquier cosa excepto una carcajada... Un cadáver en una fiesta, la crueldad en los padres, la ingratitud filial, y todo lo que sea innatural; el catálogo íntegro de las vanidades establecidas por Salomón... Todo es incongruente, pero produce sentimientos de pena, cólera, tristeza, odio, antes que de alegría.' (A. Bain, *The emotions and the will*, Londres, 1859, p. 257.)³

Charles Baudelaire dice que en el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; pero la risa es humana y contradictoria, pues a la vez es signo de su grandeza infinita y de una miseria infinita comparándonos frente a Dios.⁴

Para ciertos filósofos, entonces, la risa, identificada con lo cómico, nace de un "contraste" y también de una "degradación".



UNO

Nos hace reír la nota falsa de un cantante, la torpeza de un servidor, la caída de un personaje pomposo. La risa ante lo cómico, *lo risible*, nacería del contraste y del desacuerdo entre lo que esperamos y lo que se produce realmente, que es lo que ocurre en la parodia, en el espectáculo de payasos, etcétera.⁵

Por su parte, Bergson nos muestra los componentes de lo cómico, basándose en una teoría que afirma que la fuente de lo cómico es generada por “la irrupción de lo mecánico en lo viviente”. Pero esta teoría se restringe sólo ante lo cómico y no puede aplicarse a otro tipo de risas o sonrisas tales como: de urbanidad, de modestia, de aliento... lo que llevaría a pensar entonces que debiera existir una teoría (o por lo menos una explicación) especial por cada uno de los tipos de risa.

Ése quizás sea el problema medular de un estudio sobre la risa: encontrar un común denominador de todo lo risible. Alfred Stern es quien demuestra de una manera axiológica, que la degradación o devalúo de valores produce la risa, mientras que el llanto es ocasionado por la pérdida violenta de esos valores.

No puede negarse que dentro de una situación risible convivan elementos contradictorios o contrastantes; no obstante, el contraste por sí mismo no produce risa, sino que es la degradación misma de valores lo que implica la contradicción; es decir, la risa del contraste no reside en la contradicción lógica, sino del contraste de dos valores: uno superior con otro inferior.

Así también la risa es un objeto de estudio complejo, ya que no es una respuesta a un solo estímulo, y sus causas pueden ser diversas. Por ejemplo: de tipo físico (como cosquillas o caricias) o de tipo social y psicológico (como los chistes, las burlas, las caricaturas, etcétera). Es conveniente, pues, en este primer capítulo, ir aproximándonos a las diferentes ciencias y autores que la han analizado. De esta forma, analizaremos su naturaleza fisiológica, psicológica, social y filosófica, para abordar en los siguientes capítulos su relación con las artes plásticas, que es lo que más concierne a esta tesis.



uno

1.2. Relación fisiológica y psicológica



Es conveniente comenzar a explicar cómo la risa se manifiesta físicamente, pues ante todo la risa se presenta ante nosotros por su sonoridad, por sus líneas dibujadas en el rostro, así como por los movimientos generados en diferentes partes del cuerpo. Por supuesto, esto es tan sólo lo que podemos observar físicamente, pero para que esto sucediera debió haber habido un estímulo ante el cual reaccionar.

Así como puede responder a estímulos físicos, también está asociada a distintos estados emocionales, e incluso con procesos mentales inconscientes. Por lo que podemos decir que la risa es un reflejo físico, aunque también su catalizador puede ser psíquico e intelectual.



uno

1.2.1 Manifestaciones físicas y fisiológicas de la risa y la sonrisa

Como ya vimos anteriormente la risa se puede estudiar desde muchos puntos de vista, pero no puede darse una explicación desde uno solo. A pesar de ello, dos importantes filósofos trataron ingenuamente de buscar la explicación de la risa únicamente en la fisiología. Así Descartes en su tratado acerca de las *Pasiones del alma* explicaba: "El bazo envía dos clases de sangre al corazón: una sumamente espesa y grosera, que causa tristeza; otra muy fluida y sutil, que causa la alegría". Por su lado Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar*, buscó vincular la risa a "tensiones y relajamientos alternativos de las partes elásticas de nuestros intestinos, los cuales se comunican al bazo".⁶

Por otro lado, la risa y la sonrisa, independientemente de las causas que las hayan provocado se manifiestan físicamente de una manera distinta, y no sólo en nuestro rostro; aunque esto pareciera una obviedad, consideramos necesario identificar las diferencias entre ambas, ya que sus causas y significados son también distintos.

De esta manera, la sonrisa (fig. 1) puede representar la primera comunicación expresiva entre dos personas, y en cuanto a nuestro desarrollo biológico y evolutivo se considera anterior a la risa. Para el bebé recién nacido, la sonrisa puede aparecer al octavo día de nacido y manifiesta simplemente aceptación y placer. Antes de los dos meses los niños no sonríen con certeza ante nada ni ante nadie; en cambio, entre los tres y los seis meses manifiesta una respuesta sonriente ante sus padres o personas cercanas, que de alguna manera reconoce, pues aún no reconoce al rostro como tal, sino sólo una configuración específica de éste: frente, ojos y nariz. "La sonrisa no es suscitada por el rostro del ser humano, sino por un signo Gestalt, que es una configuración de una parte del rostro humano, el rostro de cualquiera que se le presente de frente y en movimiento."⁷



uno

~EX-LIBRIS~



JESUS MEJIA VIADERO

Fig. 1. Fernando Leal, *Ex libris Jesús Mejía*,
linóleo, 1940

La sonrisa para los infantes de pecho, y para los niños en general, es uno de los primeros fenómenos sociales a partir de los cuales entran en comunicación. Después de los seis meses, ya no sonríen únicamente cuando se encuentra a gusto, sino ante la presencia de variados estímulos agradables o de otro ser humano, y como de esta forma el bebé responde y se comunica, comienza entonces a convertirse en un ser social. Sólo después de mucha estimulación física, sensorial y orgánica (psicomotora), esa sonrisa se convierte en risa, la cual es una expresión más especializada de alegría física y de contacto físico con la madre o el padre. Los sonidos característicos de la risa aparecen cuando el lactante cuando ha controlado, por lo menos parcialmente, los movimientos de su cuerpo,⁸ y normalmente preceden a los del lenguaje articulado; es sólo hasta que el niño domina el habla, cuando puede experimentar con la pronunciación y significados, y asimismo reírse del propio juego verbal y de los dobles sentidos.⁹

Las características externas de la sonrisa se describen de la siguiente forma:

Es silenciosa y en la mayoría de las ocasiones sólo es perceptible porque transfigura el rostro. Ensancha la boca y las comisuras de los labios se estiran hacia atrás y hacia arriba, unas veces entresalen los dientes y otras permanecen ocultos. Las mejillas se elevan y ensanchan la parte media de la cara, disminuyendo su diámetro; el surco nasal se modifica; se forman depresiones en las órbitas de los ojos, y éstos adquieren un brillo especial al ocultarse, casi en su totalidad, la parte blanca de ellos. La frente se desarruga y las cejas arquean ligeramente su línea.¹⁰

Fig. 2. "Carita sonriente" del Tajín

Físicamente, y en principio, la risa es lo anterior acompañado por una emisión sonora de variable espectro y duración, relativamente constante y reiterativa, pero que por lo general implica una actividad psicomotriz mucho más intensa que no se detiene en el rostro sino que atañe a los órganos de la fonación y de la respiración, afectando asimismo a las contracciones musculares de distintas partes del cuerpo (fig. 2).



uno

La sonrisa es silenciosa, apenas el esbozo de una risa. Socialmente hablando, puede denotar lo contrario a una agresión, una buena voluntad, o bien disimular una mala disposición fingiendo tenerla buena; mientras que en lo individual implica, casi siempre, un estado de ánimo de aceptación o deleite. Dentro de la sociedad, la sonrisa es más frecuente que la risa y sirve para saludar, agradecer o disipar tensiones. La risa, en cambio, como ya hemos adelantado, implica –además de una actitud o una predisposición– en general la emisión (más o menos consciente) de un juicio de valor ante el motivo que la provoca. Así entonces, la sonrisa suele ser una mueca

facial de las personas, que responde a ciertas normas de conducta y de cortesía, mientras que la risa anticipa una renuncia al control del propio cuerpo.

Así como la sonrisa es expresada por el hombre desde los primeros días de nacido, en casi cualquier situación físicamente se manifiesta antes que la risa e intervienen en ella menos partes del cuerpo, resultando ser quizás un gesto –a la vista– más agradable que la misma risa.

En etapas más avanzadas del desarrollo psicobiológico la sonrisa y la risa coinciden en que pueden ser espontáneas o intencionales, o que puedan significar placer o felicidad, o ironía o desagrado, o sentimientos ambiguos. No obstante, cuantitativamente difieren en sus fines o significados: por ejemplo, sonreímos para saludar o agradecer, pero rara vez manifestamos estas actitudes con la risa.

La risa es evidentemente una reacción física ante una acción estimulante –en sí misma grata y placentera como el estornudo–, pero esta estimulación en ocasiones dista de ser placentera. En este sentido la risa puede ser una respuesta a una agresión o amenaza. descubiertos y la emisión ladrido agresivo del perro; descubrir dientes y encías ataque.

Por otra parte, el a la risa funciona sólo con el reflejo por estímulos impacto cómico. Las previa *amenaza* del inductor; es decir, el estímulo del cosquilleo sólo funciona ante la fingida situación de amenaza o riesgo, de otra manera, el cosquilleo simple, por lo general provoca rechazo... A los niños muy pequeños, las cosquillas no les provocan

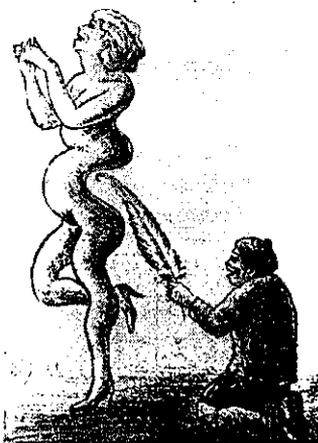


Fig. 3. Roland Topor, litografía de la carpeta *Neuf graces ou le jugement de Paris*

cosquilleo (fig. 3) que lleva un doble estímulo: el táctil, con nerviosos simples y con el cosquillas no funcionan sin



uno

risa, debido a su inexperiencia y porque no están condicionados al inductor; la risa provocada por cosquillas es, pues, aprendida.

Además de lo anterior, no puede dejar de mencionarse que existen risas patológicas, que se manifiestan aparentemente sin motivación alguna, pero que pueden ser provocadas por diversas causas como por irritación, un estímulo físico-químico, un tumor encefálico, perturbación emocional o por fallas en los circuitos nerviosos.¹¹



Fig. 4. Willem de Kooning, *Mujer y bicicleta* (detalle), 1952-53, óleo sobre tela

Los estados emocionales de las personas pueden leerse a través de las líneas del rostro: cuando las líneas de la cara están en forma horizontal manifiestan calma; en cambio, la risa entendida como una expresión alegre —en algunos casos— se caracteriza por sus líneas oblicuas en el rostro que se extienden hacia arriba y hacia fuera (a diferencia del llanto, que manifiesta líneas oblicuas hacia abajo) (fig.4). En este sentido físicamente la sonrisa y la risa se diferencian por su movimiento corporal.

Cuando reímos, además de que movemos las líneas del rostro, en mayor o menor medida —dependiendo de la intensidad de la risa—, en el sistema locomotor se producen espasmos musculares, en el digestivo se activan los jugos gástricos y en el circulatorio disminuye la presión arterial.

Dentro del estudio de la neurofisiología la risa es *una respuesta física involuntaria a una emoción grata*:



uno

1) Respuesta: reír es un reflejo, solamente se ríe después de un estímulo físico o psíquico.

2) Física: la risa participa del cuerpo, de la respiración y de los músculos.

3) Involuntaria: este mecanismo de la risa es incontrolable, pues se encuentra situado en el cerebro profundo y, una vez desencadenada la risa, se desconecta la corteza consciente. Es posible que pueda obligarse a reír, ya que la sonrisa voluntaria a menudo desencadena la risa.

4) Emoción: la risa es una emoción, sometida al mecanismo general de las emociones en que intervienen el diencéfalo y el sistema nervioso.

5) Grata: se experimenta un placer no necesariamente ante algo gracioso o alegre.¹²

Como se mencionó anteriormente, la risa puede ser involuntaria: así se ríe por causas físicas como el cosquilleo o al inhalar "gas hilarante", protóxido de ázoe;¹³ la vocalización resultante de la risa es también azarosa e involuntaria y forma parte de la respuesta refleja.

Fig. 5. Daniel Morales, *El gallero*, 1996,
huecograbado

En realidad, la risa (fig. 5) provoca demasiados movimientos físicos. Los tres ejes principales en torno de los que se organizan las manifestaciones físicas de la risa son: el eje muscular, el eje respiratorio y el eje de comando neurohormonal.

Eje muscular. La risa pone en acción un gran número de músculos, desde los pequeños músculos del rostro, pasando por los músculos de la laringe, los respiratorios y el diafragma, hasta la musculatura abdominal y la de los nervios.



uno



Los músculos planos del rostro por medio de su contracción atraen las comisuras de la boca y de los párpados hacia arriba, creando la expresión risueña.

Al mismo tiempo, los maceteros, que son los poderosos músculos de la masticación, se relajan y las mandíbulas se apartan.

Los músculos circulares, orbiculares de los labios y de los párpados, también intervienen, relajándose para los de la boca, y contrayéndose para los de los ojos.

Los músculos de la laringe y las cuerdas vocales son responsables de la vocalización. Esta vocalización, 'Ja, ja' es provocada, sobre todo, por profundas inspiraciones seguidas de contracciones breves y espasmódicas del diafragma y de los músculos accesorios que movilizan toda la caja torácica.

El diafragma aumenta la capacidad respiratoria en sus tres dimensiones, sobre todo en la dimensión vertical.

Junto con la acción de los músculos respiratorios se producen sacudimientos de los hombros y sobre todo un relajamiento, una distensión de los demás territorios musculares. La cabeza no está fija y se balancea, las manos se abren llegando hasta soltar objetos, las piernas se relajan, lo que tal vez obligue a sentarse al que se ríe. Es frecuente que las mujeres pierdan unas gotas de orina (...) el ritmo cardíaco aumenta y después disminuye de forma duradera .

Eje respiratorio. Cuando reímos, las funciones respiratorias aumentan considerablemente. La inspiración es mucho más amplia, la pausa respiratoria es mucha más larga que el reposo, y la expiración que se hace en forma prolongada y entrecortada contribuye a vaciar mucho más completamente los pulmones de su aire de reserva.

Eje neurohormonal. Este eje hace intervenir el cerebro consciente, los centros neurológicos de las emociones (sistema límbico), los mediadores químicos del sistema nervioso autónomo simpático y parasimpático (que no está bajo el dominio de la voluntad).¹⁴



uno

Los efectos físicos de la risa en particular afectan diferentes zonas del cuerpo humano.

Cara, ojos y boca. Se mueve la mandíbula, se elevan los labios, se contraen los pómulos y se tensiona la tráquea, con lo que disminuye la presión muscular de la nuca. El aire en los pulmones llega con la fuerza a las cuerdas vocales entre cortando e impidiéndonos emitir sonidos articulados. Las glándulas salivales y lacrimales funcionan a su máximo rendimiento.

Cerebro. El hipotálamo libera mayor cantidad de endorfinas, produciendo un efecto analgésico sobre el organismo. La adrenalina, que también es segregada por el cerebro, provoca un estado de alerta continuo.

Corazón. Empieza a latir más rápido, acelerando la circulación sanguínea tanto en las venas como en las arterias, lo que ayuda a eliminar toxinas y disminuir levemente la presión arterial, reduciendo notablemente el riesgo de sufrir infartos de miocardio.

Pulmones. Una buena dosis de risa puede llegar a multiplicar por cuatro la capacidad pulmonar, lo que unido a la mayor cantidad de adrenalina que se produce —con propiedades broncodilatadoras—, es benéfico para los asmáticos.

Aparato locomotor. Se produce una relajación muscular que puede provocar incontinencia. Las piernas se aflojan y los dedos de los pies se mueven rápidamente.

Aparato digestivo. El movimiento de los músculos lisos, aquellos que rodean las vísceras, provoca una estimulación en los órganos internos, como el páncreas, el hígado o los intestinos, lo que, a su vez, produce una mayor cantidad de jugos gástricos y saliva, consiguiendo así mejorar la digestión y eliminar ácidos grasos.¹⁵

Se considera que en el hombre puede predominar momentáneamente la moral sobre lo físico y así desarrollar enfermedades, es por ello que los médicos reconocen la relación existente entre el humor y la buena salud, y entre el optimismo y la curación. Se ha demostrado, entonces, que la risa puede ayudar a curar enfermedades.



uno

Pero más allá de su carácter terapéutico, la risa evidentemente levanta el ánimo. Así, por ejemplo, en Japón algunas empresas han instalado altavoces a través de los cuales cuentan chistes e historias cómicas durante quince minutos, repitiéndolo cada tres horas con el objeto de estimular el entusiasmo de los empleados.

Henri Rubinstein en *Psicosomática de la risa* hace una descripción detallada de los beneficios de la risa. Dice que la risa es un ejercicio muscular que moviliza la mayor parte de los músculos, lo cual estimula todas las funciones vitales: es una técnica respiratoria que hace que las funciones intestinales y hepáticas mejoren, que el aparato cardiovascular se regularice, que el rendimiento intelectual aumente y que el nerviosismo e insomnio disminuyan. La risa es un estimulante psíquico que crea optimismo al desarrollar la facultad de reaccionar y, además de ello, distrae la atención (muchos de los dolores y males se intensifican por la atención que les prestamos) y disminuye la tensión muscular (varios dolores se relacionan con este tipo de tensión).

Pero si la risa, como ha quedado demostrado, es un reflejo ante variados estímulos físicos y distintos estados emocionales, también se asocia con diferentes niveles de conocimiento que pueden llegar a variar sus significados de manera voluntaria o intencional; por tal razón pasaremos a analizar las manifestaciones psicológicas que llevan a ésta.

1.2.2 El chiste y el sentido del humor



La risa puede ser una fuente de placer. Así como nuestra mente crea ansiedades y preocupaciones, el hombre puede también crear situaciones humorísticas que puedan originar pensamientos y recuerdos más alegres y proporcionar y proteger el equilibrio anímico del individuo. El sentido del humor (fig. 6) puede ser capaz de liberarnos de nuestro razonamiento

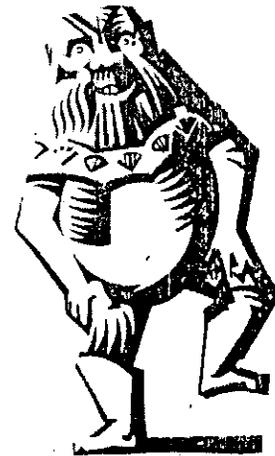


uno

realista y racional, ya que mantiene viva y alerta la actividad inteligente de nuestro cerebro, y nos inmuniza contra los prejuicios, ideologías o dogmas para poder vivir en libertad: libres de toda frustración o estrés.¹⁶

Fig. 6. Bes, dios egipcio del humor

Para los psicoanalistas la risa es una liberación: permite dejar pasar algo que se encontraba reprimido, como la sexualidad y la agresividad. Esta liberación puede presentarse por medio de las bromas, las burlas o los chistes. Uno de los autores que más se ha preocupado por el estudio de los chistes, sus técnicas, su significado y su relación con el inconsciente es precisamente Sigmund Freud, quien en su obra *El chiste y su relación con lo inconsciente* observó que ciertas técnicas o procesos psíquicos que suceden en los sueños se repiten también en los chistes.



uno

Para Freud lo inconsciente es algo que desconocemos, pero que nos vemos obligados a deducir. El sueño se sitúa en la región de lo inconsciente, mientras que el chiste surge de un solo golpe, de una "ocurrencia involuntaria", por lo que podría decirse que en la elaboración de un chiste dejamos caer por un momento en lo inconsciente un proceso mental que surge luego de nuevo en calidad de chiste. Los chistes, por lo general, surgen de manera involuntaria, pues cuando deseamos recordarlos, a veces, no acuden, ello indica su procedencia inconsciente según Freud. Para este autor, el sueño es siempre un deseo (aunque irreconocible) encaminado predominantemente al ahorro de displacer y, por otro lado, el chiste es un juego que se encamina predominantemente a la consecución de placer.¹⁷

La exploración freudiana del chiste comprende: 1) técnicas mecánicas combinatorias de palabras o eludimientos de las mismas (condensación, sustitución, transposición, etcétera); 2) técnicas de variación semántica, combinatorias y rima (doble sentido, juego de palabras, ambigüedad, equívocos, desplazamientos); 3)

técnicas de desviación (absurdos, sofismas, errores), y 4) técnicas de opuestos sinónimos, contradicción, comparación.

La aplicación de estas técnicas redundan en chistes graciosos; sin embargo, es necesario observar que, por ejemplo, algunos juegos de palabras en un idioma pueden perder su valor al ser traducidos; y que, asimismo, el placer que experimentamos con un chiste, en ocasiones, no se debe necesariamente a su contenido intelectual, sino precisamente a su técnica; por lo general "el carácter del chiste depende de la forma expresiva", en la que es más importante la forma que el fondo; si bien el propio Freud vivió el dilema de no estar seguro de si el placer del chiste se debe a su forma o a su excelente contenido ideológico. Quizás en algunos casos no sea el predominio de alguna opción, sino la combinación de ambas los que produzcan el placer.



uno

Por lo general, debido a nuestra cultura y a los valores predominantes, vivimos inmersos en una represión constante, lo cual hace que perdamos o nos alejemos de las posibilidades primarias de placer: el placer es reprimido por la censura psíquica. Esta represión dificulta a la persona, por ejemplo, al goce de la obscenidad no encubierta; sin embargo, para poder excluir de la conciencia todos estos sentimientos represores, hacemos uso del chiste tendencioso, ejerciendo así una agresión o una crítica contra la autoridad.

Para que se produzca el chiste tendencioso es necesaria la concurrencia de tres personas: 1) la que dice el chiste, 2) la persona (situación o institución) que se toma por objeto de la agresión hostil y sexual y 3) la persona en quien recae el placer del chiste, el oyente.

El mecanismo del chiste tendencioso comienza como un juego que tiene como finalidad extraer placer del libre empleo de palabras e ideas; cuando la razón lo rechaza por falta de sentido es cuando se produce el placer por medio de la liberación del "disparate", estas tendencias vencen los obstáculos impuestos por la represión y el juicio crítico o razón. No obstante, este medio para extraer placer de los procesos psíquicos no es aplicable para todas las personas, pues algunas aún no se hallan capacitadas para servirse de él.

Dentro del proceso psíquico del oyente, en primer lugar el oyente desconoce la razón de su risa, aunque después pueda precisarla por medio de una investigación analítica. La risa es el resultado de un proceso automático, provocado por el alejamiento de nuestra atención consciente. Se cumple completamente el efecto en el oyente cuando el chiste constituye una novedad para él, ya que la esencia de la sorpresa está en no lograrse por segunda vez.

Como en la persona que comunica el chiste no puede experimentarse el efecto de sorpresa, busca en la repetición de un chiste —del que no es autor— completar su propio placer en el efecto de rechazo o placer producido en el oyente. La repetición del chiste a otros que no lo han oído compensará, entonces, la posibilidad de goce que supone su falta de novedad para quien lo cuenta.

Así, el encuentro (o reencuentro) con lo conocido también produce placer; el acto de recordar o repetir por sí mismos producen una sensación agradable como sucede, por ejemplo, en la poesía, la rima u otras formas de repetición de sonidos verbales análogos.

Dentro de las tendencias subconscientes del chiste está el lograr que la agresión contenida se libere mediante sarcasmo. En la vida común, cuando alguna persona nos cae mal, en lugar de golpearla restringimos nuestra hostilidad; pero mediante el sarcasmo o la ironía agresiva la agresión es permitida por nuestra conciencia ya que, por lo demás, se hace en forma disfrazada como labor de ingenio y no es mal vista por las demás personas. El sarcasmo hostil sirve para disipar represiones y abren fuentes de placer, que de otra manera serían inaccesibles.

En resumen, siguiendo la tesis freudiana tendríamos que:

La risa tiene lugar cuando se libera la energía reprimida de su función estática, que consiste en mantener oculto y alejado de la conciencia algo prohibido. El sarcasmo se inicia con una tendencia o impulso agresivo, con un pensamiento insultante. Esta tendencia ha de ser reprimida; y desaparece en el inconsciente como un tren en el túnel de una montaña. El trabajo de la ironía se inicia allí, en la oscuridad del inconsciente, como el funcionamiento del sueño. Allí se disfraza,



uno

hábilmente, el pensamiento agresivo latente, combinándose la disfrazada agresión con un placer burlón, reprimido desde la niñez y que espera una oportunidad para ser satisfecho... La energía activada originalmente para mantener reprimida la hostilidad, se libera, resolviéndose en risa. Ya no se precisa de tal energía. La libertad del pensamiento y la liberación de la represión producen un sobresalto placentero, que toma forma de risa.¹⁸

El chiste es, pues, un subgénero humorístico intencional con resultados cómicos que, por lo general, debe ser breve y suscitar en el oyente un efecto de sorpresa y extrañamiento. El chiste debe comunicarse; sin embargo, cuando se repite mucho termina por perder su efecto, sólo tiempo después nuevamente vuelve a ser chistoso al ser reconocido o recordado.

La risa estimula los centros del placer y cuando reímos lo hacemos precisamente para eso: podemos reír en situaciones agradables, e incluso en situaciones adversas, para conservar, pese a todo, ese placer. No obstante, en muchas ocasiones debe existir un estado particular, "el humor de juego", como lo llama el psicólogo Eastman para que podamos reír:

Las cosas sólo pueden ser cómicas si nos encontramos en un estado particular, el humor de juego. Puede haber un pensamiento o motivo serio bajo nuestro humor, podemos estar serios a medias y sin embargo encontrar cómica una cosa. Pero cuando no estamos absolutamente para juegos, cuando estamos serios como papas, el humorismo es cosa muerta.¹⁹

De ello podemos deducir que cuando estamos en humor de juego hasta las cosas más desagradables tienden a provocar risa, y que este humor es en especial el de la infancia, cuando incluso cosas feas o repugnantes resultan risibles para un niño.



uno



uno

Fig. 7. Francisco Goya, *Aún podrán servir* de la serie *Los desastres de la Guerra*

Podemos decir, entonces, que la risa provoca formas de placer que no necesariamente están ligadas a situaciones alegres (fig. 7), sino que por el contrario, en algunas circunstancias la risa tiene una dimensión agresiva y sádica, pero que, en cualesquiera de sus formas, la risa es un medio liberador de las represiones morales y sociales. En este sentido, como ya vimos, el chiste también es un recurso para lograr esa libertad interior y más en específico, con el chiste tendencioso podemos expresarnos socialmente contra la autoridad. Estas formas de expresión social son necesarias como formas de escape de los valores sociales, morales, éticos, etcétera, en los que nos vemos sometidos. Más adelante, observaremos que esta relación social puede presentarse en tres formas: el individuo contra la sociedad o, por el contrario, la sociedad contra el individuo o bien, la sociedad unida contra la autoridad, pudiéndose desarrollar así una catarsis colectiva.

1.3 Relación social



El fenómeno de la risa es universal en el sentido de que todos los seres humanos reímos sin importar nuestra edad, gustos o preferencias, y forma parte de nuestro quehacer cultural ya que cumple distintas funciones sociales. La risa, pues, nos puede servir para comprender rasgos del ser humano y para poder penetrar en la estructura espiritual de una sociedad.



uno



Fig. 8. Lourdes Fernández Calleja, *Mis primas y yo haciendo la Comunion*, 1996, huecograbado

Cuando reímos en grupo nos volvemos cómplices (fig. 8), compartimos y nos revelamos por un momento ante todos los valores sociales, morales, religiosos..., que suelen reprimirnos y someternos. Cuando reímos en conjunto con un chiste o una burla, en medio de un "relajo", suspendemos la seriedad; nos libramos de esa relación que tenemos con los valores que rigen nuestras vidas individuales.

Jorge Portilla en *Fenomenología del relajo* estudia precisamente las características y beneficios que existen cuando se crea esta burla colectiva que aparece de vez en vez en la vida diaria de nuestro país. El relajo es un comportamiento que se suscita de manera colectiva y que se manifiesta de muy distintas maneras, con actitudes corporales, ruidos o gritos, por ejemplo. Es una invitación a los otros presentes a participar de un movimiento desordenado. Así vemos que el relajo necesita de varios participantes, a diferencia, por ejemplo, de la burla simple que puede presentarse de forma aislada.

“El sentido del relajo es suspender la seriedad con uno mismo; es decir, suspender o aniquilar la adhesión del sujeto a un valor propuesto a su libertad”,²⁰ porque en la seriedad se encuentra uno solo frente al valor y, en cambio, en el relajo se suspende la seriedad y se desliga a la persona de ese compromiso de la realización del valor. Con el relajo se trata del desviar la atención: tiene un carácter de digresión.

El relajo forma parte de nuestra vida diaria, y aunque quizás la mayoría de nosotros no nos preguntemos el porqué de nuestras risas, podríamos aprender de ellas, así como de las ajenas. Bergson dice que la risa no puede darse fuera del ámbito humano y que exige la complicidad del grupo; lo cómico no se da en aislamiento, por lo que tiene una significación social. No podemos negar que la risa tenga ante todo un sentido social; sin embargo, difiriendo de Bergson, veremos más adelante que sí suceden las risas aisladas o individuales.

La risa en cada sociedad es de una enorme trascendencia, ya que es a partir de ésta que conocemos su idiosincrasia e identidad, por medio de la manifestación de sus propios sistemas de valores éticos, morales, religiosos, sociales, estéticos, etcétera; es decir, qué es lo que cada sociedad o sus individuos aceptan o sancionan. En este sentido, siempre existe un perpetuo choque de ideas: la sociedad critica y trata de someter a los individuos, mas, del mismo modo, estos individuos enfrentan a la sociedad con su crítica, o bien, los individuos se unen en grupo para confrontar el sometimiento de la autoridad.



uno

El hombre ama reír porque al criticar con su risa se vuelve un juez superior a lo juzgado y esta situación le produce placer.

Existen algunas otras teorías un privilegio de la raza humana, también ríen (fig. 9). Fulton chimpancé y, por otro lado, los antropoides profieren un correspondencia a nuestra risa, lo cual remite a la risa como una orgánica; por otra parte, dice que el elefante indio llora a veces, pero muy probablemente ese llanto también tenga un carácter meramente orgánico.²¹ Asimismo, Darwin señala que la diferencia entre la risa del chimpancé y la del hombre es la efusión de lágrimas, la cual se produce sólo en la especie humana: únicamente el hombre ríe hasta las lágrimas.



Fig. 9. Joseph Crawhall de Newcastle,
La liebre, xilografía

que afirman que la risa no es porque algunos animales estudió la risa refleja en el Charles Darwin observó cómo sonido repetido que cuando se les hace cosquillas, reacción puramente refleja y



uno

No puede decirse, pues, que los animales lloran o ríen al igual que los hombres, puesto que estas manifestaciones, desde la perspectiva humana, las más de las veces rebasan lo reflejo y no son un mero gesto, sino una actitud que se relaciona con la experiencia, con el pensamiento y con las intenciones.

Los etnólogos han estudiado la risa en los pueblos llamados primitivos. En éstos la risa es causada por desdichas no tan graves o por conflictos con la sexualidad. Sirven de motivo de mofa el relato de desdichas conyugales, las bromas de carácter sexual, la burla de los hijos hacia los padres, la presencia de extranjeros, las referencias obscenas y escatológicas, etcétera. En este sentido, la risa se asocia a la seguridad y a la complicidad social y, en algunos casos, sirve como exclusión social.

Levi Strauss nota la existencia de una relación entre las formas de lo risible y la pobreza de la organización social. Entre más elaborada sea la organización social, más cambian las formas de la risa. Dicen los antropólogos que cualquiera que sea el contexto cultural, la sexualidad y la extranjería como motivo de risa se presenta en todas partes, hasta en las sociedades más avanzadas. En el individuo hay un placer inherente a mantenerse adaptado al grupo y cuando se compara con el fracaso de otro que no puede seguir adaptado, le causa placer. Por ello los fuertes se ríen de la debilidad del frágil.²²



Fig. 10. Aquí las calaveras de Posada definen, con humorismo y agudeza, la misión del editor popular

Cada sociedad, en cada época fabrica su propia risa. La risa en grupo disuelve el formalismo y crea una complicidad, busca y despierta el eco para poner fin a la soledad del hombre. Asimismo, la misma sociedad le pone un marco a la risa; esto es que se institucionaliza para permitirle circular entre las fiestas y dentro de ellas se cambian los roles de poder. En México, por ejemplo, durante el Día de Muertos, mediante las calaveras, la gente común puede burlarse de sus políticos, por lo que la risa es una manera de comunicación entre las personas y de poder ser cómplices (fig. 10).



uno

1.3.1 El humor del mexicano



El humor tiene la característica de retratar fielmente a las sociedades y, así por ejemplo, México como país se ha caracterizado por poseer un humor negro. El mexicano se caracteriza por su capacidad de solazarse antes sus propias desgracias económicas, políticas sociales, físicas y morales: y ante todo, por reírse ante la muerte (fig. 11); esto último (y más allá de la evidente herencia *filotanática* prehispánica) no porque no le teman, sino porque quizás han aprendido a aceptarla o a reírse también de esta su última "desgracia".



Fig. 11. Ricardo Anguía, *La traigo muerta*, 1985, objeto-montaje

Quisiera hacer referencia, ante todo, a la forma de ser del mexicano, para tratar de comprender cómo toda esa herencia del humor y de lo insólito afecta consciente o inconscientemente mi quehacer plástico. Sin olvidar analizar —entre otras cosas— cómo el mexicano muestra un gran rechazo a la

autoridad a través del chiste o de la broma, lo cual es reflejo de su resentimiento debido a las grandes diferencias socioeconómicas existente en nuestro país.

Samuel Schmidt define el humor del mexicano como un reto a la autoridad y al poder:

El mexicano siente una enorme simpatía y solidaridad hacia el débil. Esto es consecuencia del complejo de inferioridad característico de nuestra cultura. La sociedad mexicana es una sociedad adolescente e inmadura, y todo lo adolescente reta a su padre.



uno

El humor es un mecanismo catártico. Saca las tensiones, ayuda a manejar el estrés, pero, sobre todo, ayuda a liberarte de algo que te molesta y te hace sentir incómodo. Permite ajustarle cuentas a todo aquello que te genera frustración y coraje, a través de la agresión a eso que deseas y no puedes tener. Además el chiste ayuda a meterte en la vida íntima de los demás, a mostrar sus imperfecciones y, por lo tanto, restarle valor a las tuyas. Por otro lado, al hacer chistes sobre ti mismo y sobre tu sociedad, le quitas a los demás la posibilidad de que se rían de ti.²³

Berenzon dice que en México existen dos discursos: el "discurso oficial" y el "discurso humorístico":

Podríamos decir entonces que en México coexisten dos discursos: uno oficial, basado en la formalidad de lo sobrio y en lo aberrante de lo serio, que pretende basarse en estadísticas y en números alterados, que habla desde el poder tratando de dar imagen de la abundancia, de combate a la inflación, de cara al bienestar de las instituciones, de la benevolencia de la feliz familia mexicana, de las buenas costumbres, del cuerno de la abundancia y el progreso estabilizador; mientras que también existe un segundo discurso, el soterrado, que expresa el inconsciente colectivo y que descalifica los otros discursos. El discurso humorístico tiene carácter de verdad porque es la expresión colectiva de un pueblo que grita la opresión de sus múltiples deseos, socavados ante la imposición de la vida ajena y ahora caduca.²⁴

En esta medida, es a través del chiste que se abarca el sentir de una sociedad. En México el ciudadano tiene un resentimiento ante el sistema político por los numerosos engaños de los que se ha sido víctima; desprecio por el poder político que lo ha despreciado, así como la necesidad de regocijarse ante las debilidades o fracasos en que incurren quienes están en la cumbre política. El mexicano encuentra en el chiste un método de identidad: "si me río, adquiero una ciudadanía instantánea; si repito el chiste, me acerco a la politización con la superioridad de quien ya se ha reído; si colecciono los chistes, amplío mi conocimiento del país".²⁵

Basándonos en los antecedentes históricos, es a partir de la Colonia cuando además imágenes impresas de estampas religiosas, comienzan circular hojas



uno

volantes en las que se difundían sucesos sangrientos, representaciones de crímenes, enanos y calaveras, ante las cuales el pueblo gozaba y se reía de la muerte.

Desde los primeros años de la Colonia, los grabadores combinan santos, apóstoles, mártires del cristianismo y otras imágenes de la virtud, con las de los aparecidos, diablos, brujas, calacas, y demás endemoniados que aterran y castigan las vidas desviadas de los incrédulos y pecadores.

Las hojas volantes cuentan relatos, nuevas, sucesos y traslados. Las primeras transmiten a los habitantes de la Nueva España las noticias del viejo continente, pero muy pronto se interesan por los menesteres locales: obras de virreyes, asuntos de la Inquisición, inundaciones, catástrofes... Y aparecen también para difundir suicidios sangrientos, ejecuciones, crímenes y acontecimientos insólitos o monstruosos.²⁶

Estas primeras muestras de periodismo sensacionalista, que mezclan lo mágico con lo real y a Lucifer con la noticia, para convertir el suceso en espectáculo público fundan el "amarillismo" que como afirma Carlos Monsiváis: "acaba siendo la tradición más genuina de la prensa mexicana". Con frecuencia estas hojas volantes van acompañadas de estampas, en las que los grabadores agregan al texto tremendista su desbocada imaginación.

En la Colonia, la ilustración es más seducción o espanto que crónica. Si apenas documentan la vida terrena de la sociedad colonial, los grabados están poblados, en cambio, de castigos; amenazas de fuego eterno y promesas de paz celestial. Su inspiración es religiosa y medieval. Quizá por ello las primeras imágenes de la cultura popular nacen del mestizaje entre el horror ante lo inexplicable y la moraleja edificante.²⁷

Después se agregaría a la estampería el ingrediente humorístico que permitiría una profunda liberación: el mexicano ríe de la muerte y goza con las representaciones impresas de crímenes, enanos, calaveras y demás deformidades morales y físicas.



uno



Fig. 12. *La portentosa vida de la muerte...*
Grabado de Francisco Agüeros

En 1792, Francisco Agüeros realiza las ilustraciones para *La portentosa vida de la muerte de fray Joaquín Bolaños* (fig. 12), y despoja a la muerte de su carácter solemne y la convierte en una simple calaca, jocosa y picaresca, por lo que la Santa Inquisición prohibiría esa reproducción durante años.

En 1826 el italiano Claudio Linati introduce la litografía en México, la cual revoluciona el panorama editorial de la época y permite el surgimiento de publicaciones totalmente ilustradas que técnicamente era difícil realizar con grabados de madera, cobre o acero.

Durante el siglo XIX proliferan las publicaciones de cromos, almanaques, calendarios, juegos, corridos, instrucciones para escribir cartas amorosas, cancioneros, gacetas, estampas, catecismos, cuentos infantiles, folletines, *calaveras*, y hojas sensacionalistas de insólitos sucesos de sangrientos crímenes, que se vuelven hábito y cotidiana necesidad popular.

Surge así la figura del editor popular, como por ejemplo: el taller de Antonio Vanegas Arroyo, del cual surgirá el grabador José Guadalupe Posada. "La línea jocosa y populachera que anima al taller se expresa tan certeramente en las imágenes como en las palabras, y los impresos son ejemplos de integración entre ilustraciones, texto, tipografía, viñetas, adornos y plecas."²⁸



uno



Fig. 13. "Muy interesante la noticia de los cuatros asesinatos por el desgraciado Antonio Sánchez en el pueblo de San José Iturbide, Edo. de Guanajuato, quien después del horrible crimen se comió los restos de su propio hijo." Grabado de José Guadalupe Posada



uno

En el siglo XX, la Revolución mexicana trajo consigo la presencia cotidiana de la muerte y sus efectos, sobre todo en los frentes de batalla. La muerte se presenta a través de los corridos revolucionarios y de las calaveras. Los corridos dan testimonio de las luchas revolucionarias y muestran una actitud trivial ante la muerte, que ya forma parte de la vida cotidiana. El tema recurrente de los corridos es la muerte, en catástrofes, batallas, traiciones o fusilamientos. Por otro lado, *las calaveras*, impresos en forma de verso y con tono sarcástico, hacían comentarios sobre los políticos y los personajes públicos en general, los cuales eran representados como cadáveres, anticipando su muerte.

Fig. 14. Posada, *Niña con un rostro en sus nalgas*, xilografía

La muerte como elemento estético y temático en el arte mexicano recobró fuerza con la Revolución mexicana, pues se propuso recobrar los valores y expresiones populares y el arte indígena. De este modo, en la década de los treinta, José Guadalupe Posada y Vanegas Arroyo continuarán trabajando con el tremendismo de las hojas volantes, con las calaveras y, junto con ellas, el humor negro (figs. 13 y 14).



Para los mexicanos, la muerte deja a un lado el duelo y se transforma en algo alegre. Dice Fernández Ledezma:

La muerte vive porque, al tratar el tema de la muerte, el arte le confiere un destino; se vuelve una expresión completamente diferente, una expresión ritual. Entonces la muerte ya no es el dolor, la tristeza, la putrefacción de la carne, el partir al cementerio, y que todos nos lloren. La muerte es alegría, así la han vivido nuestros indígenas, así la celebramos nosotros todos los días, o los días de muertos, cuando nos la comemos en el pan, en el dulce, en la calavera (...) el arte le da vida a la muerte.²⁹

Y lo más dulce de la muerte es devorarla en forma de golosina, qué mejor que *comernos a nosotros mismos* en forma de calavera de azúcar o de amaranto, del que se hacen las famosas "alegrías". Nuestra actitud de mexicanos, pues, hacia la muerte, es de una forma mirarla a los ojos, al jugar desafiando, pero esas esconden más bien un tales actitudes son en atenuantes ante un suceso



Fig. 15. Diego Rivera,
*Sueño de una tarde dominical
en la Alameda* (detalle)

La manera desenfadada (figs. 15 y 16), en el fondo lo impacta en nuestra ejemplo, los chistes tétricos realmente catarsis, puesto miedo y el respeto, y se colocarla al mismo nivel que el hombre, por lo que este último puede encararla sin miedo alguno. Nos encontramos ante una ambivalencia de actitud: de juego-respeto y desafío-temor.

de referirnos a la muerte que hace es atenuar su conciencia, así como, por o el humor negro, son que la risa acaba con el degrada a la muerte al



uno



Fig. 16. Posada, xilografía de la serie *El gran panteón amoroso*

Algunas maneras irreverentes y comunes de referirnos al acto de morir son: irse para el otro barrio, irse para el otro lado, petatearse, pirar, entregar el equipo, colgar los guantes o los tenis, abonar el suelo, estirar las patas, felpar, palmar; se lo llevó la tostada, la huesuda, la trampa, etcétera, o se lo cargó la huesuda; clavar el pico, azotar la res, quedarse tieso o frío. Asimismo para referirnos a la muerte en tono de burla decimos: la calaca, la calavera, la huesuda, la flaca, la pelona, la dientuda, patas de catre, pifas, la parca...



uno

Por todo lo anterior podemos decir que cuando nos burlamos de la muerte, más que para restarle importancia y poder, lo hacemos para dominar el temor que nos causa. Y casi de más resulta afirmar que la fascinación ante la muerte redunda en nuestro regodeo sensorial e intelectual para con muchos de sus elementos simbólicos y plásticos con los que tradicionalmente se le asocia, así lo macabro, en general; o la deformidad, las enfermedades, la violencia, los crímenes, la bravuconería, el heroísmo el desafío a la autoridad y a los valores consagrados, etcétera.

Sin dejar de lado esta anterior y determinante herencia, justo es decir que el "horizonte del humor mexicano" evidentemente se ha visto ampliado, reforzado o modificado, de alguna manera, merced a nuestro particular desarrollo político-social y a la cierta presencia e influencia de fuertes personalidades producto de la cultura popular y de la cultura de masas. Todo ello conforma nuestro especial sentido del humor al que se refieren los teóricos citados en este apartado.

El mexicano también ha encontrado en la comicidad de las carpas, del teatro, del radio, el cine y la televisión (comicidad que nutre y que comparte) sobrados elementos para la liberación y la catarsis, por lo cual no podemos dejar de mencionar a los principales cómicos con los que en épocas recientes han interactuado.

Verdaderos iconos del humor popular vienen a ser: Mario Moreno "Cantinflas", Jesús Martínez "Palillo" y Germán Valdés "Tin Tan". Un segundo lugar ocupan algunos de los comparsas de éstos, además de multitud de personajes surgidos durante la "época de oro" del cine nacional, así, por ejemplo: Manuel Medel, Manuel Tamez "Régulo", Francisco Fuentes "Madaleno", Marcelo Chávez "Marcelo", René Ruiz "Tun Tun", Fany Kaufmann "Vitola", Fernando Soto "Mantequilla", Adalberto Martínez "Resortes", Antonio Espino "Clavillazo", Viruta y Capulina, etcétera. Sin dejar de mencionar a Sara García, Joaquín Pardavé y Pedro Infante y toda su palomilla de "Pepe el Toro", si bien éstos últimos sólo en algunos particulares momentos, cuando explotaron su vena cómica.

La camada más reciente de grandes cómicos mexicanos se vio conformada por: "Los Polivoces", Héctor Lechuga, Alejandro Suárez, Héctor Suárez, Manuel "Loco" Valdés y "Chespirito", entre muchos otros. En la actualidad destacan, con personalidad sólida: Andrés Bustamante el "Güiri-Güiri", Eugenio Derbez y Víctor Trujillo "Brozo".

Hacia 1925, ya en plena posrevolución, la situación política que se vivía en México propició lo que hoy se conoce como la revista política, en la cual se satirizaban muchos personajes de la vida nacional, en especial funcionarios, diputados y senadores.

En este tipo de espectáculo artístico los espectadores coincidían en la reprobación de la actitud y el proceder de los funcionarios, por lo que ello les representaba una forma de escape. Se planteaban hechos de actualidad, se hacía crítica mordaz; predominaba el doble sentido y "el albur" sentaba sus reales.

Jesús Martínez "Palillo" fue uno de los humoristas que trabajó en las carpas presentando sketches políticos, los cuales le valieron once encarcelamientos por razones de censura. Palillo creaba sus intervenciones basándose en los sucesos de la vida real; es decir, en las noticias que escribían los periodistas y los columnistas. Tenía "la conciencia de politizar a la gente en alguna forma. Señalar que debe existir la libertad de expresión, la libertad para criticar a las autoridades corruptas o no (...) yo he trabajado más para el pueblo que para el público".³⁰



uno

En una entrevista con James R. Fortson a Palillo habla sobre el humor del mexicano:

Fortson: ¿Le parece a usted, humorista profesional, que el mexicano tiene un ingenio muy particular para el albur?

Palillo: El público lo tiene como ningún cómico. El público es más humorista que Cantinflas y que todos los cómicos juntos... Si nos juntaran a todos en una asamblea ahorita mismo –aunque esto sea hipotético–, tenga usted la seguridad de que no representaríamos ni el diez por ciento del humorismo de todos los mexicanos.³¹

En el cine surgieron y se desarrollaron nuevos temas como el melodrama familiar y la nostalgia porfiriana, la comedia musical, el melodrama arrabalero y el cine cómico.³² Los realizadores del cine mexicano buscaban captar las palabras que un público mayoritario debía entender, y se esforzaron por integrar esa expresión a sus películas. De esta manera, con la utilización del lenguaje coloquial y el lenguaje de las canciones, los cineastas lograron la comunicación que deseaban con el público.

Aurelio de los Reyes menciona de manera muy acertada que:

El estudio del habla coloquial a través de las películas debe ser un estudio rico en matices y sugestivo en posibilidades (...) las películas también son documentos que registran con fidelidad la evolución del lenguaje, hasta ahora no tomados en cuenta por los lingüistas; perpetúan el habla coloquial, tan difícil de manejar en la literatura, con sus giros, modulaciones, albres y valores acústicos, que han logrado imponer modalidades, frases y exclamaciones, en el habla del mexicano. Cantinflas difundió en el país el habla del peladito capitalino y durante un tiempo se escuchaba a menudo en las conversaciones callejeras, en los camiones o entre los amigos, frases o exclamaciones popularizadas por las películas; de la misma manera que Tin Tan impuso sus expresiones, o se aceptó el “no tiene la menor importancia” de Arturo de Córdova; o el “nomaaaaásss” de Clavillazo, o el “fíjate qué suave” de Schilinsky.³³



uno

De esta manera, los mexicanos han adoptado frases y actitudes de personajes cómicos con los que se sienten identificados o con los que simpatizan, pero que, a su vez, y en la mayoría de los casos proceden de la raigambre popular más auténtica.

Otro tipo de humorismo: más blanco, menos agresivo o contestatario, pero no menos definitorio, lo ejemplifica el personaje de Cantinflas. Aparece en la carpa y se desenvuelve en una época verbalista en la que todo mundo hace discursos y declaraciones, los líderes se multiplican, y todo el que quiera hacer carrera o parecer importante habla de manera confusa o interminable. Cantinflas, entonces, trabaja el arte del absurdo pues nos da la imagen de la sinrazón taimada; dice sí cuando es no y dice no cuando es sí. En su vena cómica desarrolla el juego de dos discursos: la lucha entre decir la verdad abiertamente y el freno social que lo impide.



uno

Su apariencia de lumpen extremo y su peculiar lenguaje, son en sí mismos una crítica a la "falta de incultura". El peladito analfabeta se codea, agresivamente, de tú a tú, con los influyentes y poderosos, y en su hablar trastoca la sintaxis: suprime verbos, introduce adjetivos rimbombantes y mal aplicados; y ante el desconcierto de sus interlocutores sale siempre triunfador. Todo ese contrasentido o choque de situaciones son lo que nos hace reír. Su apariencia, sus gestos, su movimiento y sus palabras recrean el anhelo comunitario de un pueblo, sabedor de sus carencias pero con ansia de superación:

Yo venía... Pero siéntese usted... No, estoy bien, gracias (él se hace la invitación y la acepta). Como la verdad creo que usted y yo... Oiga, ¿no fuma? Da la casualidad de que usted tiene cigarros y yo no... No, mire, faros no; de esos sí... Bueno, pues como me venía usted diciendo... Oiga, ¿y qué le pasó la otra noche que andaba con esa "changuita"... mírenlo nomás, casado y todo y esas mañas... Bueno, bueno, pues lo del grano, ¿no?... No quiero que me considere abusón o más bien abusado. Total, usted para qué me dice que me siente y anda de ofrecido con sus cigarros... Como le venía yo diciendo, joven, más vale un toma que dos te daré. Si usted quiere mis servicios, no tiene más que agarrarlos... pero sin abuso, joven... ¡Sin abuso...! Usted ha oído hablar de los frijolitos que hace "Chona", ¿no?... Pues yo sí... y me están haciendo falta... y horita que me acuerdo usted también está rehambreado... no me lo desniegue... ¿o pa qué anda

solicitando empleados?... Yo trabajar aquí, ni de dónde... ni pagado con aztecas... Pero para que vea que ya pensé, siempre acepto.³⁴

El término *cantinflear* ha tomado carta de naturaleza en la mayoría de los diccionarios de la lengua española. Mas el verdadero cantinflismo no está confinado a las palabras, sino que es un estado mental, espiritual, vital: "Hay el Cantinflas médico, que ante una enfermedad indagnosticable mueve la cabeza pensativo y musita cuatro términos latinos apenas recordados, pero impresionantes. Asimismo, el Cantinflas literario, sólidamente alimentado por medio millar de solapas de libro".³⁵

Por otra parte el mecanismo cómico de que un "tipo" popular (entendiendo por popular lo sencillo y hondo, lo transparente y lo espontáneo, con que se identifica el pueblo mexicano)³⁶ a pesar de sus deficiencias, aparentemente siempre salga airoso es un mecanismo compensatorio que ejemplifica la teoría del contraste de valores ya que deja a su interlocutor, y a lo que éste representa, completamente desvalorados.

Por su parte, Tin Tan nos muestra otra de las vertientes por las que discurrirá el carácter y el ser de un buen sector de los mexicanos en su anhelo de sumarse a la modernidad: la más cercana a nosotros ejemplificada por el modo de vida norteamericano. Con sus pantalones anchísimos con valencianas muy altas, solapas enormes, el saco demasiado largo, colgando un larguísimo reloj de los pantalones y un sombrero de ala ancha con una pluma de pavo real, representa al pachuco, estrato social que tuvo su mayor auge durante la tercera y cuarta década del siglo XX en las ciudades fronterizas de México y Estados Unidos

Como pachuco, Tin Tan fue quien introdujo a la escena mexicana el *espanglés*; es decir, una mezcla del habla hispana y de la inglesa (su "guacha, Carnal" es sólo un ejemplo); así como puso de moda el *slang* de los pochos, residentes mexicanos en Estados Unidos, con frases como: "¿dónde estabas?, creí que ya te habías muéganos."

Además de esa manera de expresarse verbalmente, Tin Tan solía autoridiculizarse por medio de gestos exagerados y, a pesar de ello, estaba siempre rodeado de mujeres hermosas contra las que arremetía con una libido y un erotismo



UNO

desbocado, pero a la vez inofensivo; a la vez que era también perseguido y acosado como objeto sexual por mujeres viejas o feas.

Por lo demás, uno de los mecanismos cómicos mejor utilizado por Tin Tan fue la parodia de obras clásicas, las más de las veces ambientándolas al entorno y el lenguaje mexicanos, como por ejemplo en las películas: *La marca del zorrillo* (1950), *Simbad el mareado* (1950), *El ceniciento* (1951), *El bello durmiente* (1952), *El gato sin botas* (1956), *Los tres mosqueteros... y medio* (1956), *El fantasma de la Opereta* (1959) y *Tintanson Crusoe* (1964), entre otras.

Después de estos tres grandes cómicos, pocos hay que los igualen, y a lo que más han llegado otros es mostrarse como buenas copias o como discípulos destacados de aquellos. Entre los cómicos que actualmente actúan en la televisión uno de los mejores personajes cómicos es "Brozo" caracterizado por Víctor Trujillo, el cual parodia al conocido payaso "Bozo", pero personifica, en cambio a un payaso grotesco que, lejos de dirigirse a un público infantil con chistes blancos, parodia los cuentos infantiles clásicos transformando su idea original con el albur, el humor negro y una marcada tendencia sexual. Brozo representa el lado negro y perverso —y quizá más divertido— del payaso y suele disfrutar insultando y mofándose de los "chamacos mugrosos". Reímos con Brozo por la degradación que hace del payaso, porque se expresa sin tapujos y por su actitud antagónica para con el payaso común.

Si bien el arte de la caricatura como tal, y la caricatura política particularmente tiene prominentes desarrolladores desde nuestro nacimiento como nación e incluso hasta la actualidad, dentro de la producción gráfica propia de la cultura de masas y su expresión más difundida que es el *comic* o historieta, encontramos que ésta corre más aparejada con el tratamiento del humor europeo, primero, y norteamericano después. La tradición editorial iniciada por Vanegas Arrollo y José Guadalupe Posada en cuanto a reflejar (por medios similares y auténticamente populares) el humor del mexicano, evidentemente decayó, y sólo vuelve a aparecer en productos notables como los *Supermachos* y los *Agachados* de Eduardo del Río "Rius".³⁷ Con alguna fortuna y éxito también sobresalieron en su momento las historietas *Memín Pinguín*, producida por Yolanda Vargas Dulché, y *La Familia Burrón* de Gabriel Vargas, éstas refocilándose en los ambientes, las situaciones, el lenguaje y los



uno

conflictos propios de las clases desamparadas y de la tradicional clase media mexicana. En cuanto a la vertiente de un humor negro más en concordancia con nuestra realidad contemporánea destaca la producción de Manuel Ahumada; y actualmente, todavía más cercano a las expectativas de los jóvenes, el trabajo de los caricaturistas Jis y Trino (verdaderos subversivos de la moral y del lenguaje) con sus ya célebres aventuras de "El Santos" y la Tetona Mendoza.

Concluimos que durante todas las épocas siempre ha habido una necesidad del mexicano por encontrar mecanismos de desahogo y de liberación para expresar su inconformidad ante los abusos, principalmente de las autoridades, por lo que encuentra en los cómicos cierta identificación que le hace reír junto con ellos.



uno

1.3.2 La risa en la vida cotidiana



Los actos que mueven a la risa en nuestra vida diaria pueden ser involuntarios o premeditados; es decir, meramente circunstanciales como los errores, tropiezos o *lapsus linguae* o intencionales como lo son la comedia o los chistes.

Todos los individuos estamos expuestos a ser tanto los actores como los observadores de un daño o perjuicio, por lo que algunas veces seremos jueces y en otras seremos juzgados, y emitiremos o sufriremos la represión crítica a la que somete la risa. Ello sin olvidar que en ocasiones la risa puede ser causada simplemente por una inadaptación particular del individuo en la sociedad, por lo que su manifestación nos parecerá incomprensible o improcedente. Mas, en lo general, siempre existirá este tipo de lucha por tratar de someter e imponer reglas y valores, y quien difiera será castigado por la gran mayoría, utilizando la risa, la cual adquiere entonces una función correctiva.

Por otro lado, sucede, como en el discurso humorístico en México, que inclusive si una gran mayoría es sometida por las reglas y condiciones de un pequeño sector

(la jerarquía política), uno de los principales medios de liberación que encuentra es generar chistes y burlas contra el enemigo.

Como hemos visto se conoce la esencia de un grupo social por medio de su sistema de valores: por la risa o por el llanto, los cuales son juicios instintivos del ser humano. Sentadas estas bases, resumiré la teoría de Alfred Stern en su *Filosofía de la risa y del llanto*, la cual está basada en una teoría de valores y que ha logrado por lo menos aproximarse a encontrar ese común denominador tanto de todo lo que es risible como de lo que obliga al llanto. Para lo anterior tendremos que aclarar en principio qué son los valores

Cada sociedad está organizada jerárquicamente, lo que determina el motivo de las acciones del hombre, y como las jerarquías diferirán en cada sociedad, por ende, también diferirán sus acciones y formas de comportamiento. Una de las actitudes más comunes es la de tratar de imponer a los demás grupos sus propias jerarquías o sistema de valores. Cada cualidad positiva o negativa que se tenga de una cosa se ordena en niveles, es decir, en jerarquías.

Cada individuo o sujeto apreciante tiene sus propias preferencias y tendencias, dependiendo de sus propias condiciones sociales y psicológicas, y así podrá designar valores a las cosas; por ello, una manera de manifestar nuestro punto de vista es mediante la risa: risa que es un juicio de valor negativo, pues implica una degradación de valores. La posición de valor es el resultado de una personalidad racional en relación con sus propios deseos, goces, intereses, atenciones, desagradados, repugnancias, etcétera.

En la vida diaria, estamos regidos de una manera axiológica, a todas las cosas que nos rodean les imponemos un valor y este valor diferirá de una persona a otra dependiendo de sus propias preferencias y tendencias, por lo que alguien derramará lágrimas mientras otro las reprime u otro reirá a carcajadas y otro sólo sonreirá. Por ende, no habría valores si no existiesen preferencias y tendencias.

En la relación del sujeto apreciante ante un objeto, en primer término se crea un sentimiento emotivo (de placer, goce, rechazo, repugnancia, asco...), después de ello



uno

se presenta la apreciación del objeto y junto con ella un juicio de valor, ya sea positivo o negativo, lo que implica una posición racional. Nuestras primeras reacciones emotivas primarias son de carácter volitivo y al asignarles un valor o nivel jerárquico, se presentan, entonces, bajo la forma de un "deber" o de una "norma".

Se ha definido el valor de una cosa como su propiedad de ser deseada. Con todo, el hecho de que una cosa suscite nuestro deseo no significa aún una apreciación, sino tan sólo un fenómeno parcial de ésta, a saber su fundamento emotivo. La apreciación, y con ella el valor de un objeto, sólo se constituyen cuando el deseo —o, en caso de un valor negativo, el sentimiento de repugnancia que inspira— es seguido de un acto especial: el de la posición del valor.

La posición de valor resulta de una toma de posición de la personalidad racional con respecto a sus propios sentimientos de valor, es decir con respecto a sus propios deseos, preferencias, goces, intereses, atenciones, hastíos, desagradados, repugnancias y otras reacciones emotivas que le inspiran las cosas. En esta toma de posición, la personalidad puede aprobar sus sentimientos de valor, o reprobarlos. De allí resulta la posición de un valor positivo o de un valor negativo.

Nuestras reacciones emotivas primarias, nuestros deseos, preferencias, repugnancias, etcétera, son de carácter volitivo. Por el contrario, la toma de posición secundaria de la personalidad racional con relación a sus voliciones, se presenta bajo la forma de un deber, de una norma.

Resumamos además estas características elementales de los valores: éstos son de cualidad positiva o de cualidad negativa; están sometidos a una gradación, es decir se ordenan en niveles denominados jerarquías, según la superioridad o inferioridad de los unos en relación con los otros.

Agreguemos que se distinguen diferentes clases de valores, entre los cuales he aquí los más importantes: valores intelectuales, valores morales, valores estéticos, valores sociales, valores religiosos. Todos ellos forman, en conjunto, los valores denominados espirituales. Aparte están los valores vitales, los valores hedónicos (los de lo agradable o lo desagradable), los valores económicos...³⁸



uno

Independientemente de la anterior clasificación axiológica, la distinción más importante que realiza Stern es entre los valores individuales, colectivos y universales, la cual analizaremos más adelante.

Asimismo, la anterior concepción de los valores corresponde a una posición subjetivista de los valores, en la que deben su existencia, su sentido o validez a reacciones fisiológicas o psicológicas del sujeto que valora, o dicho de otro modo: que las cosas valen porque las deseamos; es decir, que es el propio sujeto quien le adjudica un valor. Si bien es cierto que el valor no puede existir sino en relación con un sujeto que lo valora, también es cierto que también el objeto puede tener un valor en sí mismo, o sea que podemos desear las cosas porque tienen un valor. Con ello sólo intentamos hacer hincapié en que los objetos pueden poseer tanto valores subjetivos como objetivos.

Redefinamos, pues, qué son los valores. En primer lugar, “los valores no existe por sí mismos, sino que descansan en un depositario o sostén que, por lo general, es de orden corporal. Así, la belleza, por ejemplo, no existe por sí sola flotando en el aire, sino que está incorporada a algún objeto físico: una tela, un mármol, un cuerpo humano, etcétera”.³⁹ Vemos, pues, que el valor necesita de un objeto en el cual existir. Los bienes son las cosas valiosas; o sea, las cosas más el valor que se le ha adjudicado; en cambio, los valores no son ni cosas, ni vivencias, ni esencias, sino “valores”.

Los valores son “cualidades” de los depositarios, un adjetivo para los objetos: belleza *de* una silla, elegancia *de* un vestido. “Por ser cualidades, los valores son entes parasitarios —que no pueden vivir sin apoyarse en objetos reales— y de frágil existencia, al menos en tanto adjetivos de los ‘bienes’.”⁴⁰

Los objetos tienen otro tipo de cualidades, éstas fundamentales, sin las cuales no podrían existir (como la extensión, impenetrabilidad y el peso, por ejemplo) y que se llaman “cualidades primarias”. Estas cualidades primarias le confieren ser al objeto, lo que no sucede con los valores, ya que éstos no forman parte necesariamente del ser:



uno

Pero el valor no confiere ni agrega ser, pues la piedra existía plenamente antes de ser tallada, antes de que se transformara en un bien. Aquellas cualidades fundamentales, sin las cuales los objetos no podrían existir, son llamadas 'cualidades primarias'. Junto a ellas están las 'cualidades secundarias' o cualidades sensibles, como el color, el sabor, el olor, etcétera (...) forman parte del ser el objeto.⁴¹

La risa es un juicio instintivo, el cual no es expresado con palabras, sino con sonidos inarticulados. La risa es nuestra reacción frente a una degradación de valores y, en ocasiones, la risa también es una acción provocadora de una degradación de valores, por ejemplo, cuando reímos de algo que no es risible, buscamos degradar su valor.

Si nos reímos de una persona seria, o de su obra que nada tiene de risible, esa persona se enojará. No sabe por qué, pero tiene razón. Nosotros sí lo sabemos, puesto que la teoría axiológica de la risa nos lo revela: la persona seria se enoja cuando nos reímos de ella o de su obra seria, porque *la risa no provocada por una degradación de valores, no busca provocarla*.

Si, por el contrario, una persona reconoce haber hecho cualquier tontería, no se enojará si provoca la risa de otros y con frecuencia reirá con ellos, en especial si es inteligente. La razón reside aquí en que la persona misma ha provocado una degradación de valores –la degradación de un valor intelectual– si ha cometido una tontería. Como consecuencia de esta degradación de valores, la persona provoca la reacción de la risa sin ser víctima, como en el primer caso, de una tentativa de degradar su valor a ojos de otra y por la acción intencional de la risa.⁴²

La risa es un juicio de valor, es un juicio de valor negativo concerniente a una degradación de valores.

Si una persona da la impresión de "una cosa" (un objeto o un animal), su valor resulta por tanto muy degradado. Pues en este caso una entidad de valor superior produce la impresión de una entidad de valor inferior o desprovista de todo valor. La



uno

risa que provoca una persona que da la impresión de una cosa es, por tanto, nuestra reacción frente a esa degradación de valores.⁴³

La risa de la gente es un castigo social:

Al crear, por una risa no provocada, la ficción social de una degradación de valores, se arremete contra el valor o el conjunto de valores que una persona o su obra representa ante la sociedad, y se pone así en peligro su existencia axiológica en el seno de esa sociedad.

(...) En representación de la sociedad, el público los castiga, pues la sociedad busca celosamente conservar intacta su jerarquía de valores. La risa de la sociedad hacia aquel que ataca su jerarquía de valores al degradarlos, es un castigo social.⁴⁴

La risa es un juicio de valor negativo provocado por una degradación de valores y el llanto es una expresión instintiva de un juicio de valor positivo sobre valores amenazados, perdidos o irrealizables:

Un día, teniendo yo ocho o nueve años, mi madre me llevaba a la escuela. Mientras andábamos advertimos a un hombre que tropezaba y se caía. Algunos transeúntes se rieron, pero pronto dejaron de hacerlo, pues el hombre no se levantaba. Mi madre me mandó que la esperara un momento bajo una puerta cochera, deseando evitarme impresiones penosas, y en compañía de otras personas corrió a socorrer al desconocido. Minutos más tarde volvió llorando. El hombre se había fracturado el cráneo y estaba muerto.

Fig. 17. El llanto

Lo que había causado las *lágrimas* de mi madre era una *pérdida de valores*. (...) He dicho que, viendo cómo aquel hombre se tambaleaba y finalmente caía, algunos transeúntes comenzaron a reírse, para cesar de golpe cuando advirtieron que el hombre no se levantaba. Axiológicamente hablando, esto significa que, súbita e instintivamente, los transeúntes ya no consideraban a la



uno

persona caída como un valor momentáneamente *degradado*, sino como un valor *amenazado* o *perdido*. Por eso algunos –como mi madre– se echaron a llorar.⁴⁵

Con lo anterior podemos advertir que la risa se genera en nosotros por degradación de valores, tal degradación debe ser ligera, para no caer en la amenaza de una pérdida de valores, lo cual nos provocaría lágrimas.

Las paradojas de la risa y del llanto son que apreciamos la risa de manera positiva, aunque exprese un juicio de valor negativo, y que apreciamos el llanto de manera negativa, aunque exprese un juicio de valor positivo.

Por lo que concierne al llanto, la situación es bien clara, pues al expresar con nuestra lágrimas que apreciamos de manera positiva ciertos valores, es evidente que lo que lloramos es la amenaza, el carácter irrealizable o la pérdida de esos valores positivos (figs. 17 y 18). Y la amenaza, el carácter irrealizable y la pérdida de valores positivos son, con toda evidencia, valores negativos. Por eso el llanto constituye un valor negativo y no nos gusta llorar.



Fig. 18. El llanto

Y es ciertamente curioso que, por el contrario, en la risa (fig. 19), apreciamos de manera positiva una actitud que expresa una apreciación negativa. Es preciso, no obstante, comprobar de modo general que, de cuando en cuando, no nos desagrade emitir apreciaciones negativas. Quienquiera que emite un juicio de valor



Fig. 19. La risa

negativo –sea de manera racional o de manera instintiva–, ejerce una crítica. Ahora bien, el término 'criticar' proviene del griego *ho krités*, que significa *el juez*. Así, aquel que critica emitiendo un juicio de valor negativo, se constituye juez de otro. Y el juez es superior al juzgado, de modo que aquel que critica puede sentirse superior al



uno

criticado. Se siente crecido en su propio valor, y ese sentimiento le causa placer. Ésa es una de las razones por las cuales el hombre ama reír, dado que la risa, conforme a nuestra definición, es la manera instintiva de emitir un juicio de valor negativo concerniente a una degradación de valores –real o pretendida–, actitud que implica una crítica y que da al crítico un sentimiento de superioridad que aprecia como un valor positivo.⁴⁶

La degradación de valores que provocan la risa pueden ser de varios tipos. Stern da diversos ejemplos de degradación de diferentes valores:

Para dar un ejemplo de una degradación de un valor en una de sus *encarnaciones físicas*, podemos mencionar a un león que ha perdido todos los dientes, o a un gallo desplumado. Ambos nos hacen reír: el león desdentado porque representa la degradación del valor vital de la fuerza; el gallo desplumado porque representa la degradación de los valores estéticos y morales de la belleza y del orgullo.

(...) A veces, parece que no nos reímos de las debilidades del hombre, sino de sus fuerzas. Cuando, por ejemplo, nos sonreímos ante las hazañas extraordinarias de un acróbata de circo, que dobla gruesas barras de hierro como si fueran gomas.

Con todo, y aún en este caso, el objeto de nuestra risa es una degradación de valores, puesto que, involuntariamente, comparamos esa prodigiosa realización, ya sea con nuestras propias limitadas capacidades, o con cualquier otra realización que hayamos presenciado anteriormente. (...) Y tal comparación de valores ordinarios con un valor extraordinario, constituye para los primeros una degradación⁴⁷

En realidad, no podemos desligarnos de una comparación, la cual puede ser entre una perfección y una imperfección, en la que la última queda como una degradación de la primera. Las debilidades, pueden parecernos cómicas, y ello es debido a que, axiológicamente, las debilidades son la degradación de las fuerzas. Lo cómico del contraste no reside en la contradicción lógica, sino lo cómico es el contraste de los valores (uno superior con otro inferior).



uno

He aquí algunas debilidades humanas cómicas: la tontería, que nos mueve a la risa en tanto que es degradación del valor de la inteligencia; la fealdad, en tanto degradación del valor de la belleza; la distracción, en tanto degradación del valor instrumental de la concentración mental; la ratería, en tanto degradación del valor moral de la honestidad, etcétera.⁴⁸

Muchas ocasiones, la degradación de estos valores pueden ser una utilidad social al tener una función correctiva; si hemos criticado una falta de concentración, de interés o de atención, puede servirle al que ha sido criticado a ser más trabajador o más atento.

Los valores individuales son los valores dependientes de las particularidades individuales de los sujetos apreciantes, los valores colectivos integran lo colectivamente válido para un grupo determinado, que puede ser un grupo étnico, racial, religioso económico, una clase social, etcétera. Los valores individuales suelen ser sancionados por la sociedad y la manera en que el individuo se resiste ante los valores colectivos es por medio de la risa individual que degrada los valores colectivos y que libera al individuo.

Los valores universales son aquellos que son válidos para todos los seres posibles, por el contrario, lo colectivamente válido sólo lo es para un grupo en particular, un grupo étnico, racial, religioso, económico, social, una clase, etcétera. El problema reside en que los individuos, los grupos sociales y la sociedad misma tienden a hacer pasar por valores universales sus valores individuales o colectivos, utilizando a la risa como arma para ridiculizar.

Existe una lucha constante de poderes por tratar de imponer a los otros sus propios valores y, en esa lucha, la sociedad critica al individuo utilizando a la risa para degradar y castigar los valores individuales de las personas; orilla así al individuo a actuar como ella desea, por lo que, la sociedad ejerce también, mediante la risa, una función asimiladora. Con todo cuando el individuo critica también a la sociedad, en vez de que la risa tenga una función asimiladora adquiere una función libertadora.



uno

La libertad de reírse a veces hasta de los valores sagrados de la sociedad, es una de las libertades fundamentales del hombre, pues ella simboliza la libertad de apreciación del individuo con respecto a la sociedad. (...) La libertad de apreciar, que se manifiesta en el individuo por medio de la risa a expensas de la sociedad, se expresará sobre todo en las tentativas de aquél para degradar, entre los valores mantenidos por la sociedad, aquellos que ésta hace pasar por universales pero que en realidad son solamente colectivos.⁴⁹

En el ámbito del arte, en el caso de que los valores individuales del artista difieran de los valores universales (lo universalmente válido para todos los seres posibles), su obra quizá provocará sólo risas, pues la sociedad tratará de degradar los valores plenamente individuales y tratar de asimilarlos a los valores universales que afirma. Aunque esto no signifique que estos "nuevos" valores estéticos individuales puedan llegar a ser reconocidos algún día como valores universales.

Con los ejemplos anteriores concluimos que la risa en la sociedad puede tener dos funciones: una "función asimiladora", que es cuando la sociedad orilla al individuo a actuar tal y como la sociedad lo desee, mediante la risa que degrada, ridiculiza y castiga los valores individuales; o bien, una "función liberadora" por parte del individuo, que al reír experimenta una liberación simbólica ante una opresión social por la cual sufre.

Lo que queda claro es que la risa es producida por la degradación de valores, en tanto que somos seres apreciantes que asignamos un valor a las cosas y que podemos hacer comparaciones entre un objeto y otro (uno inferior con otro superior) y con ello puede degradarse uno frente al otro. Esta teoría axiológica que propone Stern es en la que me basaré en los siguientes dos capítulos para explicar la función de la risa en mi propia obra, así como en la de otros autores.



uno

1.3.3 Tipología de la risa y la sonrisa



uestra vida diaria se va creando por medio de emociones y valores, por lo que estamos acostumbrados algunas veces a llorar, y muchas tantas más a reír. La risa debe tener una significación social respondiendo a ciertas exigencias de la vida común, y la risa se relaciona con frecuencia con las costumbres y con la ideas: con los juicios y prejuicios de una sociedad. Nuestras risas se presentan en situaciones y con personas distintas, por lo que todas las risas son diferentes y tienen diferentes características. Nos acercaremos primeramente, entonces, a la risa provocada por lo cómico, para más tarde aproximarnos a la risa provocada fuera de lo cómico; es decir: la risa de alegría, la risa de alegría maligna, la sonrisa de compasión, la sonrisa de modestia, la sonrisa de urbanidad, la sonrisa de pesar y de resignación, sonrisa de aliento, la sonrisa irónica y la sonrisa de consuelo.

Bernardo Zimmerman clasifica a los componentes básicos de lo cómico, referidos a un actor, un observador y un daño o perjuicio que involucra al actor.

Como puede observarse en esta clasificación se necesitan básicamente de dos personas, o bien, de una cosa y una persona para que se produzca el fenómeno causa-efecto de lo cómico; a pesar de ello, la risa también se puede gozar aisladamente: su proceso se realiza en una sola persona y nada hay tampoco que nos impulse a comunicar el placer humorístico que en nosotros ha surgido. El actor se vuelve su propio observador cuando, por ejemplo, se ha caído, cuando ha perdido algún objeto importante involuntariamente, es entonces cuando el actor ríe con una risa ambigua, que es una mezcla de diferentes emociones (susto, miedo, sorpresa...).

Hemos mencionado únicamente una risa generada por algo chistoso o cómico, pero hay muchos tipos más de risa que se presentan en nuestras situaciones vitales y que distan mucho de relacionarse con algo cómico. Retomo la clasificación de tipos de risa que realiza Alfred Stern por considerarla la más completa.⁵⁰



uno



Fig. 20. Xi-Chen, dios chino de la alegría

La risa de alegría. Experimentamos alegría (fig. 20) cada vez que un valor positivo se ha realizado en nuestra vida. Cuando hemos logrado alcanzar una meta, con nuestra risa devaluamos todos los obstáculos, dificultades, angustias, esfuerzos y fatigas que ya hemos superado; es decir, todas las dificultades pierden su gravedad, su peso: su valor intrínseco.

También con la risa de alegría logramos devaluar⁵¹ toda la seriedad y lo doloroso –valor negativo– de la vida, que se interponían entre nuestra meta a un valor positivo en particular y su realización, para poder experimentar intensamente todo el valor positivo logrado.

Cuando uno se burla de lo serio de la vida ante la realización de un gran valor positivo, se ríe de alegría. Es la risa de alegría, pues, la que a veces expresa la devaluación de toda la seriedad de la vida.

La risa de la alegría maligna. La alegría maligna se refiere a la alegría de la desgracia, de la desgracia del prójimo, de una persona detestada, entonces la alegría maligna es una expresión de odio: la persona ríe, allí donde la otra llora o tiene ganas de llorar. La desgracia representa una pérdida de valores, por lo que la burla es una degradación de valores. La pérdida de valores sufrida por la persona detestada constituye el objeto de degradación de valores por la persona que detesta.

La risa de la alegría maligna se puede dar aisladamente, es la risa de exclusión del grupo, se presente preferentemente en la intimidad.

Sonrisa de compasión y de piedad. Los sufrimientos que soporta el género humano crean una solidaridad entre los hombres. En la compasión siempre hay un rasgo de egoísmo, pues cuando se tiene piedad por el otro, se tiene piedad del hombre en sí, o sea: de sí mismo. Se lamenta, pues, el propio infortunio en el otro.



uno

Si debemos compadecernos de otro ser, es preciso que podamos ponernos en su lugar; y esto no ocurre sin una cierta semejanza entre nosotros y el ser en cuestión. Entonces, la tabla de medidas por la cual se tasa esta semejanza está constituida por los valores.

Si un niño, por ejemplo, se entristece por sus fracasos, y con frecuencia llora. Como sabemos, este llanto expresa un juicio instintivo de valor positivo sobre valores perdidos, amenazados o irrealizables. Referente a la compasión, implica juicios de valor análogos positivos, con relación a aquellos valores perdidos, irrealizables o amenazados, por parte del individuo que se identifica moralmente con aquel que sufre.

La persona que observa al niño, emitirá dos clases diferentes de juicios de valor: el juicio instintivo de valor negativo –la sonrisa– con relación a las degradaciones de valores de que es culpable el niño por sus fracasos, y el juicio instintivo de valor positivo –la compasión– con respecto a la pérdida de valores que sufre el niño por sus fracasos. Superpuestos estos opuestos juicios instintivos de valor, darán nacimiento a la sonrisa de piedad, una sonrisa en un rostro ligeramente triste, lleno de enternecimiento.

Sonrisa de modestia. La sonrisa de modestia expresa una convención social. La persona que es elogiada, con su sonrisa de modestia, desea devaluar el alto valor que le ha atribuido quien le rinde homenaje. No se trata, en general, de una sonrisa sincera, se representa una ficción social, pues en realidad el elogiado sí cree que es merecedor de la adulación que le han hecho, pero actúa “como si” creyera que la diferencia entre ella y la persona que le rinde homenaje no fuese tan grande.

Mediante la ficción social de la sonrisa de modestia, la persona que ha sido adulada busca recompensar a quien le admira al disminuir en él el sentimiento humillante de inferioridad. Des esta manera, el error o mentira que constituye la ficción social de la sonrisa devaluante, se ven justificados por su utilidad para la vida del grupo.



uno

Sonrisa de urbanidad. Cuando viajamos, por ejemplo en el metro, y alguien por descuido da un pisotón a otro, ocasiona a éste una pérdida de valores hedónicos positivos, al turbar por algunos instantes su bienestar con el dolor que le produce, y, si incluso el daño ha sido más grave, representaría incluso a la amenaza a una pérdida de valores vitales.

Estas pérdidas de valores positivas causadas al vecino, representan para éste un valor negativo, pero si acepta nuestras excusas con una sonrisa de urbanidad, esta última servirá para devaluar el valor negativo del daño que le hemos causado. Podemos decir, entonces, que la sonrisa de urbanidad es apreciada como un valor social positivo.

Asimismo, la persona que ha sufrido el pisotón también puede aceptar las excusas con una sonrisa de urbanidad, con lo que devalúa el valor negativo del daño que le causaron, y crea por tanto valores positivos. Mediante la sonrisa de urbanidad se finge como si el pisotón careciera de importancia. Este "como si" expresa, pues, una ficción, por lo que, la sonrisa de urbanidad es una ficción social.

Sin la sonrisa de urbanidad, que devalúa tanto valores negativos que surgen en las relaciones interhumanas, éstas serían todavía más complicadas.

Sonrisa de pesar y de resignación. La sonrisa de pesar consiste en tratar de manifestarle a la persona que ha sufrido algún daño, que lamentamos el no poder satisfacer su deseo en cuanto a la realización de un valor positivo para que su situación fuese distinta. La *víctima* responderá con una sonrisa de resignación, de agradecimiento a la otra persona. La sonrisa de pesar busca, por un lado, devaluar el valor negativo de la pérdida de valores y, por el otro, busca degradar un poco el valor positivo del bien que se niega a otro "con el más vivo pesar".

La sonrisa de pesar sirve para degradar un poco el valor positivo del bien al que la otra persona aspira, a fin de hacerle aparecer su carácter irrealizable como menos doloroso. De este modo, la sonrisa de pesar habrá devaluado un poco el valor negativo de la pérdida de valores que sufre aquel que se da cuenta del carácter irrealizable de un valor al cual había aspirado.



uno

Por lo regular, la sonrisa de pesar es una ficción social, en la que se lamenta no poder satisfacer el deseo de otra persona en cuanto a la realización de un valor positivo.

Sonrisa de aliento. Este tipo de sonrisa es una reacción ante un desaliento, que puede ser consecuencia de la dificultad ante un problema o producido por la presencia de una personalidad de alta dignidad moral, o que ocupa un lugar sumamente elevado en la jerarquía social.

La alta dignidad moral y social de una personalidad, representa un valor positivo. Al sonreír de manera alentadora, la personalidad que posee esa alta dignidad moral y social, busca devaluar su importancia en la conciencia de su visitante.

La sonrisa irónica. La palabra ironía remite siempre a una situación en la que un sujeto superior hace evidente la falsedad de un valor para otra persona que se supone ignorante.

El poner en juicio un valor equivale siempre a su devaluación y aun a su degradación, más o menos sensible, que la risa irónica puede provocar de manera mortificante.

Cuando sucede una desgracia en nuestra vida, pero tenemos la capacidad de analizar si somos parte del error, en lugar de llorar, elegimos sonreír irónicamente para tratar de aminorar el peso de nuestra desgracia. La terrible pérdida de valores positivos que acabamos de sufrir es suplantada por un valor negativo, y tan agobiadoramente pesa éste que, para poder soportarlo, nos es preciso devaluarlo. La risa irónica busca, pues, poniendo en juego nuestra razón y nuestra inteligencia, devaluar el valor negativo con el objeto de quitarle parte de su peso.

La sonrisa de consuelo. Con esta sonrisa tratamos de devaluar el valor negativo del sufrimiento, el cual puede ser provocado, por ejemplo, por alguna enfermedad.



uno

En las risas antes mencionadas, siempre conllevan alguna función de tipo social, pero existe además otro tipo de risa que no pertenece ni a la risa normal ni a la patológica, se trata de **la risa contagiosa**, en la cual no hay actor ni observador y se trata tan sólo de un contagio de gesticulación. Es un contagio de actitud en la conducta humana, como también lo son la tristeza o la seriedad.

Al hablar de la risa no nos referimos a una sola risa universal, sino que existen tantas clases de risas dependiendo del número de causas y circunstancias en las que puedan generarse.

1.3.4 Lo cómico



Las situaciones chuscas o graciosas suceden a diario en nuestra realidad. Una distracción o un defecto físico en sí mismos no son cómicos, aunque pueden llegar a serlo dependiendo del contexto en el que se generen. Además de los acontecimientos cómicos cotidianos, existe el género literario de la "comedia", la cual utiliza ciertos mecanismos muy específicos para generar la risa del espectador. Se define a la comedia como "poema dramático cuya acción representa algún aspecto de la vida humana, y en que se satiriza los errores y vicios sociales, con ánimo de corregir las costumbres"⁵² o "poema dramático, de desenlace festivo o placentero, que suele presentar los errores o vicios de la sociedad con objeto de ridiculizarlos".⁵³ Como ejemplo de ello, podemos citar la comedia de Aristófanes, la cual con un tono satírico se burla y se mofa para zaherir y divertir, para lo cual muestra su irreverencia ante los dioses y a los propios mitos.

A pesar de que el género de la comedia tiene claramente la intención y la finalidad de suscitar nuestra risa, en lo que se refiere a "lo cómico" es todo aquello (personas, cosas, sucesos) que muestra la capacidad de divertir y de generar una risa, aun si no se tenía la intención inicial de provocarlo. Un resbalón, por ejemplo, solamente es cómico en ciertas circunstancias. Quizás la persona que resbaló haya



uno

tenido una caída graciosa y se le haya caído el peluquín, ello nos hará seguramente reír; no obstante, si la caída rebasó la simple pérdida de la vertical y la persona queda inconsciente, pasaremos de la risa a la seriedad, con lo que se supera la primera observación del espectador al intervenir en nosotros la reflexión.

Por otra parte, "lo cómico" ha sido analizado por algunos autores como Aristóteles, Zimerman, Bergson y Baudelaire, quienes lo abordan de distintas maneras.

En su *Poética*, Aristóteles define a la comedia como una "imitación de los hombres de más baja condición social, es decir, de la gente vulgar (con menos dignidad y cultura). Esa bajeza o vulgaridad no supone cualquier clase de defecto físico o delito. La 'maldad' (esto es, los defectos) que la comedia imita es la que provoca risa, es decir, la que se vincula con cierto tipo de fealdad ante la cual más que repugnancia o asco se siente deseo de reír".⁵⁴ Lo ridículo, como un error o una deformidad, es una especie de lo feo, que no causa dolor ni ocasiona daño al prójimo. Este tipo de fealdad no representa ningún peligro fatal para el motivo de lo cómico, pues si así lo fuese lejos de reír, se originaría el llanto.

Zimerman, como ya lo mencionamos anteriormente, describe que los componentes básicos para que se produzca un efecto cómico son un autor, un observador y un daño o perjuicio, y además de éstos pueden presentarse todos o algunos más de los siguientes componentes: el contenido o tema que trata el estímulo, comprensión del daño o perjuicio que sufre el actor, agresión psíquica que sufre el observador, impacto que sufre el observador, reacción de defensa del observador, rechazo y risa no producida por alegría o por satisfacción, sino para fingir, halagar o disimular algo.⁵⁵

Por otro lado, dice Bergson que "lo cómico no puede darse fuera del ámbito humano". Si reímos de un animal o de una cosa, es porque hallamos en ellos una actitud o una expresión humana, lo que implica hacer siempre comparaciones desde el punto de vista del mismo ser humano. Así también, nos da risa la transformación fugaz de una persona en cosa; es decir, cuando una persona nos da la impresión de ser una cosa.



uno

Este tipo de risa exige la complicidad del grupo, y ya que no se da en aislamiento, tienen una *significación social*. Asimismo, dentro del grupo, la inteligencia debe quedar en contacto con otras inteligencias.

Nos reímos de nuestras debilidades y lo cómico puede surgir cuando se hacen comparaciones con otra persona o cosa y es entonces cuando nos damos cuenta de nuestras propias debilidades. En la comparación se degrada a alguno de los objetos, pues se suele buscar un contraste entre una perfección y una imperfección. Algunas de las debilidades cómicas son la distracción, en la cual existe una degradación de la concentración mental, y la fealdad, degradándose el valor de la belleza. Respecto a la fealdad, no nos reímos ante una fealdad aterradora, porque hace temer la amenaza de una pérdida de valores y si llegamos a reírnos de alguna persona fea nos sentimos mal, ya que su fealdad es natural y no puede cambiar, por ende no puede haber una función correctiva. En este sentido la risa puede ser positiva al tener una función correctiva: pudiendo prevenir a una persona de ser más atenta, más trabajadora, que se arregle más, etcétera.

Afirma Bergson que la risa siempre está asociada a algo: no es totalmente espontánea. "Por muy espontánea que se la crea, siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios."⁵⁶ En el fenómeno de la comicidad, pues, la risa debe proceder de la inteligencia y la risa es incompatible con la emoción.

Estamos en contra de la anterior aseveración, pues en una sociedad de puras inteligencias sencillamente no existirían ni la risa ni el llanto, los cuales no son entidades racionales, sino emotivas. De este modo, la risa no se puede explicar únicamente por la inteligencia pura, sino también por lo emotivo; es decir, por los valores.

Por otro lado, Bergson atribuye la fuente de lo cómico a "la irrupción de lo mecánico en lo viviente". Por ello un efecto de automatismo (como puede ser la repetición automática de movimientos, inversión o interferencia de las series) o de rigidez puede movernos a la risa. Bergson compara a la comedia con un juego, un



uno

juego que imita a la realidad: equipara algunos juguetes y juegos con efectos cómicos, precisamente cuando encontramos lo mecánico en lo vivo.

La máquina parlante es una verdadera máquina que habla, habla, bla, bla... de modo automático; en *el fantoche de hilos* el personaje cree hablar y actuar libremente; no obstante, nos parece un juguete en manos de alguien que se divierte a sus expensas, y *la bola de nieve* es una situación causa-efecto que se va complicando más y cada vez más.

Así también Bergson define a lo cómico como:

Aquel aspecto de la persona que le hace asemejarse a una cosa, ese aspecto de los acontecimientos humanos que imita con una singular rigidez el mecanismo puro y simple, el automatismo, el movimiento sin vida. Expresa, pues, lo cómico cierta imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata. Y esta corrección es la risa. La risa es, pues, cierto gesto social que subraya y reprime una distracción especial de los hombres y de los hechos⁵⁷

En realidad su fórmula de "lo mecánico superpuesto a lo viviente" únicamente atiende a lo cómico y no podría aplicarse a las ya mencionadas risas que suceden fuera de lo cómico (sonrisas de urbanidad, de modestia, de aliento, de pesar, etcétera). Hay que preguntarnos, asimismo qué nos hace reír de esta fórmula, puesto que ni lo mecánico ni lo viviente son cómicos en sí mismos. Realmente, apoyándonos en la teoría de Stern, "lo mecánico en lo viviente" implica una degradación de valores, que es la verdadera causa de la risa, y si "lo cómico no puede darse fuera de lo humano" es precisamente porque el hombre es el portador de valores, así como quien los degrada.

Charles Baudelaire trata acerca de lo cómico y de una de sus variantes: la caricatura. Hablar de esta última es hacerlo de una historia de hechos, de una inmensa galería anecdótica y como la caricatura refleja la realidad que nos rodea pueden haber obras duraderas y otras que sólo tienen vigencia durante el hecho que representan; es decir, tiene una vida efímera.



uno

Baudelaire hace una distinción entre lo cómico significativo y lo cómico absoluto.

Denominaré a lo grotesco cómico, como antítesis de lo cómico ordinario, que llamaré cómico significativo. Lo cómico significativo es un lenguaje más claro, más fácil de comprender por el vulgo, y en particular, más fácil de analizar, al ser su elemento visiblemente dual: el arte y la idea moral; pero lo cómico absoluto, al aproximarse mucho más a la naturaleza, se presenta como una clase *una*, y que quiere ser captada por intuición. No hay más que una verificación de lo grotesco, es la risa, y la risa repentina; frente a lo cómico significativo no está prohibido reír de golpe; no rebate su valor; se trata de rapidez de análisis.⁵⁸

Baudelaire tiene una opinión negativa acerca de la risa, pues dice que la risa tiene sus orígenes en nuestro primer pecado, que es una forma de orgullo con un cruel sentimiento de superioridad al sentir la satisfacción de lastimar a otra persona. Baudelaire dice que lo esencial de la risa está en el sarcasmo y que el justo y el sabio nunca ríen, que los ángeles no ríen y que Cristo tampoco rió: la risa es diabólica, la risa es satánica.



uno

1.4 Relación filosófica



o podemos dejar de estudiar a la risa desde una perspectiva filosófica, pues la Filosofía es precisamente la que interpreta el mundo de las emociones, el mundo donde reímos y lloramos, el mundo donde el sujeto apreciante da una valor a las cosas y expresa diferentes juicios.

La risa es por supuesto propiamente humana: comunica, critica, juzga, castiga, burla, divierte, sanciona, unifica, y así como puede tener una función positiva, también puede ser motivo de riesgo, que puede poner en peligro diversos intereses.

Ya que la risa puede representar un peligro al revelar verdades, la represión cultural de la risa no es nada nuevo y todo parece indicar que en cuanto más avanzada es una cultura, menos se ríe la gente. Baudelaire escribe acerca del sabio

que teme a la risa, pues éste piensa mucho antes de permitirse reír. Desde el punto de vista ortodoxo, la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación tanto física como moral. La risa y el dolor se expresan con los órganos en los que residen el mando y la ciencia del bien y del mal: la boca y los ojos.

En la Antigüedad romana la risa se consideró como un don de Dios o una fuerza creadora;⁵⁹ no obstante, el sufrido cristianismo primitivo, a poco comienza a considerarla como una emanación del diablo o una fuerza destructiva.

En el Paraíso terrenal la alegría no era propia de la risa, en realidad no existían penas y por tanto la cara era sencilla y lisa. La risa, en cambio, deforma los rasgos de la cara. La risa y lágrimas del hombre son hijas de la pena y aparecieron porque el hombre careció de fuerzas para reprimirlas. "La risa de sus labios es señal de una miseria tan grande como las lágrimas de sus ojos" y asimismo lo cómico es un elemento condenable de origen diabólico.⁶⁰

Por lo demás, en la tradición judeocristiana se condenó la risa ampliamente, sobre todo durante la Edad Media, pues la risa y la carcajada han sido siempre identificadas como un reto a la autoridad.

En *La apología de la verdadera divinidad cristiana* (1676), Robert Barclay nos dice: "No está permitido a los cristianos practicar los juegos, las comedias, los deportes de recreo; no convienen al silencio, a la sobriedad y a la gravedad católicas. La risa, el deporte, la caza no son actividades cristianas".⁶¹

Esta represión aminoró en épocas de mayor tolerancia, e inclusive se permitieron ciertos periodos, como los carnavales o el Día de los Santos Inocentes para romper con la cotidianidad y dar salida a la expresión de sentimientos de burla y al desenfreno.

Así como en algunas religiones la risa es reprimida, para algunas otras el reír representa algo benéfico: "En ciertas religiones, como el budismo, sonreír y reír siempre tienen un carácter positivo; de hecho, una de sus representaciones típicas



uno

es la del Buda feliz. Los indios navajos consideran que un bebé tiene alma sólo desde el momento en que ríe por primera vez".⁶²

En la novela *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, la persecución de un libro que habla sobre la risa es la causa de múltiples crímenes. Este libro es la *Poética* de Aristóteles, en el cual el filósofo griego aduce que los chistes y los juegos de palabras son un vehículo para descubrir la verdad, por lo que la risa no podía ser algo malo si a través de ésta se puede llegar a la verdad.

Eco fabula largas discusiones acerca de si Dios reía o no, así como acerca de la concepción de malignidad en la risa, la cual "deforma el rostro del hombre".

–Se habló de la risa –dijo secamente Jorge–. Los paganos escribían comedias para hacer reír a los espectadores, y hacían mal. Nuestro Señor Jesucristo nunca contó comedias ni fábulas, sino parábolas transparentes que nos enseñan alegóricamente cómo ganarnos el paraíso, amén.

–Me pregunto –dijo Guillermo–, por qué rechazáis tanto la idea de que Jesús pudiera haber reído. Creo que, como los baños, la risa es una buena medicina para curar los humores y otras afecciones del cuerpo, sobre todo la melancolía...

–La risa sacude el cuerpo, deforma los rasgos de la cara, hace que el hombre parezca mono.

–Los monos no ríen, la risa es propia del hombre, es signo de su racionalidad.

–También la palabra es signo de la racionalidad humana, y con la palabra puede insultarse a Dios. No todo lo que es propio del hombre es necesariamente bueno.⁶³

De la *Poética* de Aristóteles se ha podido comprobar, en efecto, que originalmente constaba de dos libros o, al menos, que incluía una segunda parte que luego desapareció. Este segundo libro trata precisamente de la "comedia", contraparte del primer libro, el cual analiza las formas y características de la "tragedia".



uno

No obstante, a pesar de no tener entre nosotros ese segundo libro, en el primero Aristóteles hace clara referencia a la comedia al definirla y compararla con la tragedia. Para revisar esa distinción, es necesario primeramente mencionar qué es la poética para este filósofo. La "poética" es una de las artes no utilitarias, cuya finalidad es la creación de una obra verbal destinada a producir placer o agrado en quien la escucha; en otras palabras, poética es el arte o técnica de la poesía. Cuando habla de "artes no utilitarias", se refiere a la música, la danza, la pintura y la escultura, que tienen como característica común la "imitación de lo real", lo cual produce admiración o placer: un goce estético en el hombre. El artista debe, pues, imitar las cosas "como deberían ser", ligándose así con la idea de la "creación", entonces el artista tiene la facultad de deformar o, por el contrario, de idealizar sus modelos extraídos de la realidad.



uno

De esta manera, tanto la tragedia como la comedia son imitaciones aunque diferentes:

La diferencia entre la tragedia y la comedia consiste precisamente en esto: la segunda intenta representar a los hombres peores de lo que son; la primera, mejores.

La comedia es, como hemos dicho, imitación de la gente más vulgar, pero no ciertamente en cuanto a cualesquier defectos, sino sólo de los que son visibles en cuanto son parte de lo feo. Lo risible es, en efecto, un error o una torpeza que no provoca dolor, ni resulta fatal, como se hace evidente en la máscara cómica, fea y contorsionada sin tormento.

En contraparte: "la tragedia es imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor a la purificación de estas pasiones. Llamo 'lenguaje ornado' al que tiene ritmo, armonía y canto".⁶⁴

Asimismo, otra diferencia entre ambos géneros es que en la comedia los autores imponen a los personajes los nombres que se les ocurre; mientras que en la

tragedia, conservan los nombres reales con el fin de que lo posible resulte verosímil: es preferible "lo convincente imposible" a "lo posible no convincente".

La risa como tema de estudio ha servido a diversos pensadores y filósofos a lo largo de la historia. En realidad, los temas que nos acontecen siempre son los mismos; lo importante es tratar de analizarlos y criticarlos desde diferentes puntos de vista. Así, de la risa se han escrito muchas teorías que difieren entre sí y que no por ello podemos decir que sean equivocadas, sino que simplemente tratan asuntos diferentes.

Pasemos a revisar brevemente diferentes teorías acerca de la risa.

Para Spinoza tanto la risa como la alegría son partes de Dios; mientras que Tomas Hobbes expone una teoría de sentimiento de superioridad del que ríe, en la cual dice que lo que produce la risa debe ser algo novedoso e inesperado. Existe una relación de posición de maestría y triunfo del que ríe sobre el objeto de la risa, en la que se evoca la agresividad de la risa y las reacciones de ira de las personas ridiculizadas. Hobbes, afirma: "Los hombres se ofenden mucho cuando se les ridiculiza; es decir, cuando se triunfa de ellos. Para bromear sin ofender hay que dirigirse a las absurdidades o defectos, no a las personas. Así todo el mundo puede reír". De este modo observamos que Hobbes posee un juicio negativo sobre la burla.

En el siglo XVIII, Voltaire, niega toda agresividad de la risa. Para él, el hombre es el único animal que llora y ríe, y que sólo llora de lo que le aflige, así como sólo ríe de lo que le alegra. Voltaire se niega a ver la realidad de las heridas que causa la risa. Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar* dice que la broma es generadora de placer, que actúa sobre la vida corporal y que establece una armonía entre espíritu y cuerpo. La risa está ligada a la percepción de algo absurdo e inesperado: el espíritu espera una cosa, se le presenta otra cosa incongruente, se deshace la tensión y repercute sobre el cuerpo provocando la risa. En realidad, Kant tiene una concepción humanista de la risa: le atribuye un valor terapéutico e higiénico.

En el siglo XIX, Schopenhauer ve a la risa como un estado agradable y propone una teoría de la incongruencia: en la que se presentan la falta de conveniencia, la



uno

contradicción y el desacuerdo; siendo la misma risa la percepción de estas situaciones. Spencer, quien tiene una teoría psicológica y fisiológica de la risa, trata de comprender la relación entre el efecto del placer, la percepción de la incongruencia y el estallido de la risa, y pone para ello como primicia la idea de que todo estado de tensión psíquica intensa engendra una emoción demasiado fuerte, la cual debe ser descargada o evacuada: el excedente energético es desahogado por medio de la risa. Bens dice que lo risible se produce por la degradación o devaluación de una persona investida generalmente de autoridad o de respeto, de pronto es ridiculizada y causa la risa de todos. Este respeto impuesto por la autoridad necesita de una presión y al degradar dicha autoridad se traduce por una descarga (la risa) y se genera un placer al reírse del poder. Lo cómico es la reacción ante la seriedad, ante los atributos serios y estables que exigen de nosotros una rigidez. Con la risa, nos encontramos de repente liberados de esta presión y probamos un goce. Para Bergson, la risa es una sanción, un gesto social, simbólicamente agresivo contra algo que se sale del consenso social: la rigidez es lo cómico y la risa es su castigo social; ésta puede ser represora y servir como control social.⁶⁵



uno

Con los anteriores ejemplos observamos, por un lado, a los pensadores que son partidarios de la risa y, por el otro, los que son sus censores. Los partidarios de la risa, observan su función higiénica y terapéutica –que puede servir como una descarga ante las tensiones y generar un placer–; defienden su dimensión mística, y también la enarbolan como un arma social contra la represión de la autoridad o del poder. Por su parte, los perseguidores de la risa reprueban su dimensión agresiva y sádica; su burla y desdén ante las fealdades físicas, intelectuales morales, sociales, y ante las insuficiencias del otro; es decir, están en contra de teoría de sentimiento de superioridad y de degradación del objeto risible.

En realidad, cada una de estas teorías –la de incongruencia, la de la descarga de relajamiento (retomada después por Freud), la social (la risa como gesto social), etcétera–, para bien de nuestra apreciación actual, lejos de verse hoy como contradictorias nos permiten un ejercicio de ampliación intelectual, al tiempo que confirman la relevancia y complejidad del fenómeno de la risa que aquí abordamos.

Conclusiones



Este primer capítulo sirvió para describir las modalidades, causas, funciones y significaciones diversas de la risa desde el punto de vista fisiológico, psicológico, social y filosófico, todo ello para tener un panorama general que nos sirva para comprender más adelante qué son el humorismo, el humor negro y la ironía, procesos discursivos que de manera indirecta suscitan la risa y la sonrisa.

La revisión que se ha hecho de diferentes autores a lo largo de distintas épocas, indica que no hay temas agotados, que siempre hay algún rasgo más que estudiar, y que tal diversidad de enfoques, no provoca una invalidez de los mismos, sino que se sirven para ampliar nuestro espectro de apreciación, buscando hacerlos complementarios.

Desde el punto de vista fisiológico encontramos que la risa es una respuesta física involuntaria a una emoción grata. Este *reflejo* puede ser ocasionado por estímulos físicos, psicológicos e intelectuales, que así también pueden involucrar procesos mentales inconscientes.

Aunque son expresiones muy cercanas existen diferencias entre una risa y una sonrisa. La sonrisa se presenta antes que la risa y puede representar la primera comunicación expresiva entre dos individuos; la risa, en cambio, es ya un acto voluntario de madurez y de franca aceptación del placer. En el humano la risa como tal aparece sólo después de los cuatro meses de edad, pues para reír se necesita adquirir una madurez física y mental.

La sonrisa es silenciosa y sólo se manifiesta con los gestos del rostro; la risa, en cambio, se acompaña de una emisión sonora de variable espectro y duración, y además de mover las líneas de la cara, involucra a los ejes muscular, respiratorio y de comando neurohormonal.



UNO

Tanto la sonrisa como la risa suelen ser involuntarias ante situaciones placenteras... Pero la risa conlleva a una mayor renuncia al control del cuerpo, y ello aún más ante causas físicas como las cosquillas o el gas hilarante; así como también resulta azarosa e involuntaria su vocalización.

Cuando la sonrisa es voluntaria, puede servir para expresar disimulo, agrado, aceptación o crítica, por lo que se presenta con mucho más frecuencia que la risa. Así y todo, ambas expresiones representan modos particulares de valorar los sucesos.

Psicológicamente, la risa representa una liberación al dejar fluir algo que se encontraba reprimido, pues la censura psíquica impide el placer. Esa liberación puede presentarse a través de bromas, burlas o chistes.

En la mayoría de los casos la risa produce goce o placer, o los prolonga, ya porque el mismo acto de risa proporciona sensaciones placenteras, o bien debido a que libertad psicológica que genera libera energía reprimida y permite la libertad de espíritu.

Las cualidades benéficas de la risa ayudan inclusive a la curación. La risa favorece la salud en tanto que logra distraer la atención y la tensión, pues es naturalmente una técnica respiratoria, un ejercicio muscular y un estimulante psíquico que genera optimismo y estados de alerta positivos.

La risa también es indicativa del espíritu de una sociedad. La esencia de un grupo social se relaciona con la forma en que valora fenómenos como la risa y el llanto. La actitud tan desenfadada del mexicano de confrontar a la muerte, no es más que una medida para restarle importancia a algo tan doloroso, pues en el fondo siente miedo ante ella.

La risa es propia del ser humano, pese a que algunos autores quieran demostrar que algunos animales también ríen. Es el único ser capaz de reír, puesto que para él la risa no es un mero gesto o reflejo, sino una cierta actitud que se relaciona con el pensamiento y con ciertas intenciones de socialización.



uno

Socialmente hablando la risa tiene tres funciones: una función correctiva, que puede servir al que ha sido criticado para ser más trabajador y más atento; una función asimiladora, cuando la sociedad critica al individuo y trata de obligarlo a actuar como ella quiere, y una función libertadora, cuando el individuo critica y se enfrenta a los valores sagrados de un grupo social.

El problema de la lucha de poderes por medio de la risa —pues la risa convierte al reidor en juez del que ríe; es decir, lo convierte en superior—, es que las sociedades y los individuos tratan de hacer pasar como valores universales sus valores colectivos o individuales.

En la sociedad se generan dos actitudes: cuando la sociedad critica al individuo y trata de someterlo a sus propias normas y cuando, por el contrario, el individuo critica a la sociedad. Los mecanismos más recurrentes para ello vienen a ser las caricaturas, los textos satíricos y los chistes. Mediante ellos se genera una catarsis colectiva y los individuos pueden manifestar su malestar aunque sea por unos instantes. Estos medios de escape representan una necesidad expresiva, que en cierta medida le conviene a la autoridad para que no se desahoguen de otras maneras más peligrosas para ellos.

La risa puede ser espontánea o premeditada. La risa espontánea o genuina se manifiesta como una respuesta inmediata a una emoción súbita, ya que surge tan espontáneamente como lo es el hecho que suscita, aunque en este tipo de risa aunque surja de un modo súbito, existe cierta predisposición ligada a la experiencia, pero la risa no es algo que se entienda (inteligencia), sino que también se siente (emoción). En la risa premeditada existe una predisposición consciente para reír.

Lo cómico surge en el acontecer cotidiano cuando ciertas situaciones mueven a la risa, haya habido o no intención de provocarla. Lo cómico suele compartirse colectivamente, pero nada impide que se pueda vivir individualmente.

Entre todas las teorías estudiadas, la que parece develar la significación de la risa desde todos sus puntos de vista es la *Filosofía de la risa y del llanto* de Alfred Stern, que se basa en la teoría de los valores. Afirma que la risa es provocada por la degradación de



uno

valores o que la risa misma es provocadora de esta degradación; así como el llanto surge por la grave o total pérdida de algún valor.

Diversas teorías hallan que el contraste y la contradicción son situaciones que comúnmente provocan risa; sin embargo, no es meramente la contradicción lógica lo que la causa, sino (como explica Stern), por lo general, un concomitante contraste de los valores: uno superior degradado por otro inferior.

Las causas de la risa pueden ser de tipo físico, psicológico o intelectual, y sus funciones (ya en lo individual o bien en lo social) también diversas: de corrección, de liberación o escape, de sometimiento, de burla, de crítica, de diversión, de enjuiciamiento, de control, de compañerismo, de cura, de autocrítica, de digresión, entre otras más. Tal diversidad permite relacionar a la risa no únicamente con la alegría, y permite tipificar diferentes tipos de risas y sonrisas: risa de alegría maligna, sonrisa de compasión, sonrisa de modestia, sonrisa de urbanidad, sonrisa de pesar y resignación, sonrisa de aliento, sonrisa irónica, sonrisa de consuelo y risa contagiosa.

Desde el punto de vista filosófico existen teorías que son partidarias de la risa, y la consideran algo positivo; pero también algunas que la reprueban pues le encuentran sentidos negativos.

Los pensadores partidarios de la risa defienden su dimensión mística, su utilidad terapéutica e higiénica, su función social correctiva, el que sea una fuente de placer y el que permita la liberación ante la represión de la autoridad; sus censores, en cambio, reprueban el que promueva un sentimiento de superioridad y de enjuiciamiento del individuo apreciante sobre el objeto risible, que fomente la burla o el desdén por ciertos valores, o que festine actitudes agresivas e incluso sádicas.

Ambas posturas tan comprensibles y atendibles, como todas las demás sirven para formarnos una idea más cabal de la trascendencia de este tan cotidiano fenómeno de expresión, cuyas implicaciones y complicaciones, tan profundas ricas y variadas, por fortuna para nuestro desenvolvimiento emotivo, intelectual, humanístico y filosófico, y en el ámbito que más nos atañe, lo artístico y plástico, son aún imposibles de agotar.



uno

Notas

-
- ¹ Alfred Stern, *Filosofía de la risa y del llanto*, 1950, 272 pp.
- ² Cfr. Ikram Antaki, "Sobre la risa", *El Ágora*, programa de radio, Radio Red, 110 AM, México, DF, 12 de mayo 1999, 9 PM. (Audiocasete, no editado; grabación personal)
- ³ Citados en Alfred Stern, *op. cit.*, pp. 24–26.
- ⁴ Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, 1988, p. 28.
- ⁵ Véase Henri Rubinstein, *Psicosomática de la risa*, 1989, p. 36.
- ⁶ Citados en Alfred Stern, *Filosofía de la risa y del llanto*, 1950, pp. 104–107.
- ⁷ René A. Spitz, *El primer año de vida del niño*, 1992, p. 78.
- ⁸ Martin Grotjahn, *Psicología del humorismo*, 1961, pp. 62–67.
- ⁹ *Idem.*
- ¹⁰ Víctor Hugo Villalva, tesis *Reflexiones sobre la risa*, 1994, p. 32.
- ¹¹ Bernardo Zimerman ejemplifica casos médicos de risa patológica en *Estudio sobre lo cómico*, 1984, pp. 9-20.
- ¹² Véase Henri Rubinstein, *Psicosomática de la risa*, 1989, pp. 57-58.
- ¹³ El protóxido de ázoe fue descubierto a mediados del siglo XIX. En un principio se utilizó como atracción de feria, pues su inhalación hacía reír. Poco después se notó que este gas tenía propiedades anestésicas y analgésicas.
- ¹⁴ Henri Rubinstein, *op. cit.*, pp. 58-65.
- ¹⁵ Soledad Aguirre, "Los efectos de la risa sobre la persona y la sociedad" en *QUO*, núm. 12, octubre de 1998, p. 23.
- ¹⁶ Véase Branko Bokun, *El humor como terapia*, 1987, 240 pp.
- ¹⁷ Véase Sigmund Freud, *El chiste y su relación con el inconsciente*, 1970, pp. 144-162.
- ¹⁸ Martin Grotjahn, *Psicología del humorismo*, 1961, pp. 187-188.
- ¹⁹ Citado en Henri Rubinstein, *Psicosomática de la risa*, 1989, p. 32.
- ²⁰ Jorge Portilla, *Fenomenología del relajajo*, 1984, p. 18.
- ²¹ Charles Darwin, *Expression of Emotions*, pp. 199–209, citado en Alfred Stern, *op. cit.*, pp. 121–124.



uno

- ²² Véase Ikram Antaki, "Sobre la risa", *El Ágora*, programa de radio, Radio Red, 12 de mayo de 1999, 9 PM.
- ²³ Entrevista a Samuel Schmidt en "Los efectos de la risa sobre la persona y la sociedad" en *QUO*, núm. 12., octubre de 1998, p. 26.
- ²⁴ Véase Boris Berenzon, "Humor, gráfica y poder" en *Punto de Partida*, núm. 108, mayo-junio 1998, pp. 3-4.
- ²⁵ *Ibid.*, pp. 4-5.
- ²⁶ Véase José Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México*, 1988, p. 14.
- ²⁷ *Idem.*
- ²⁸ *Ibid.*, p. 33.
- ²⁹ Judith Alanís, *Gabriel Fernández Ledezma*, 1961, p. 84.
- ³⁰ James R. Fortson, *Cara a cara II*, 1979, p. 199.
- ³¹ *Ibid.*, p. 195.
- ³² Véase Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, 1988, p.162.
- ³³ *Ibid.*, p. 164.
- ³⁴ Citado en Ismael Pérez Izquierdo, tesis *Cantinflas y una antropología del humor mexicano*, 1962, p. 20.
- ³⁵ *Ibid.*, p.14.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 44.
- ³⁷ En épocas recientes Rius sigue destacando junto con sus discípulos El Fisgón, Helguera, Hernández y Patricio, mediante publicaciones que desafortunadamente ya han terminado su ciclo, como *El Chahuistle* y *El Chamuco*.
- ³⁸ Alfred Stern, *Filosofía de la risa y del llanto*, 1950, pp. 21-22.
- ³⁹ Resieri Frondizi, *¿Qué son los valores?*, 1997, p. 15.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.
- ⁴¹ *Ibid.*, p. 16.
- ⁴² Alfred Stern, *op. cit.*, pp. 51-52.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 50.
- ⁴⁴ *Ibid.*, pp. 52 y 55.
- ⁴⁵ *Ibid.*, pp. 64-65.



uno

-
- ⁴⁶ *Ibid.*, pp. 67-68.
- ⁴⁷ *Ibid.*, pp. 80, 87-88.
- ⁴⁸ *Ibid.*, p. 89.
- ⁴⁹ Alfred Stern, *op. cit.*, pp. 238-239.
- ⁵⁰ Alfred Stern, *op. cit.*, pp. 158-214.
- ⁵¹ Entendemos por *devaluación* toda disminución cuantitativa de un valor positivo o negativo. El término *degradar* implica siempre un sentido peyorativo; el término *devaluar* no lo implica necesariamente.
- ⁵² Luis de Madariaga, *Diccionario Everest. Términos literarios*, 1987, p. 89.
- ⁵³ *Pequeño Larousse en color*, 1991, p. 240.
- ⁵⁴ Aristóteles, *Poética*, 1998, p. 57.
- ⁵⁵ Bernardo Zimerman, *Estudio sobre lo cómico*, 1984, pp. 41-44.
- ⁵⁶ Henri Bergson, *La risa*, 1985, p. 29.
- ⁵⁷ *Ibid.*, pp. 89-90.
- ⁵⁸ Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, 1988, p. 35.
- ⁵⁹ Véase Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, 1992, p. 225.
- ⁶⁰ *Ibid.*, pp. 17-21.
- ⁶¹ Citado en Henri Rubinstein, *Psicosomática de la risa*, 1989, p. 38.
- ⁶² Soledad Aguirre, "Los efectos de la risa sobre la persona y la sociedad" en *QUO*, núm. 12, octubre de 1998, p. 26.
- ⁶³ Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, 1993, pp. 124-125.
- ⁶⁴ Aristóteles, *Poética*, 1998, pp. 3, 5-6.
- ⁶⁵ Ikram Antaki, "Sobre la risa", *El Ágora*, programa de radio, Radio Red, 12 de mayo de 1999, 9 PM.



uno

CAPÍTULO DOS

HUMORISMO, HUMOR NEGRO E IRONÍA

Después de todo, me dije, si introduzco al bebé en el caldero, no tendrá la cosa gran importancia. Mi padre nunca supo distinguir entre los huesos de perro o de niño, y los pocos decesos que resultaran del empleo de otra clase de aceite no contarían demasiado en una población que no cesa de crecer rápidamente.



dos

Ambrose Bierce

2.1 ELEMENTOS ASOCIADOS CON LA RISA EN LAS ARTES PLÁSTICAS



En este capítulo analizaremos otros elementos o mecanismos mediante los cuales se pueden generar la risa y la sonrisa inteligente, o bien un estado neutro o intermedio entre la risa y el llanto: lo tragicómico. Hablaremos, pues, del humorismo, del humor negro y de la ironía (de los que poco a poco iremos desentrañando sus semejanzas y diferencias), y de

ciertos mecanismos como lo grotesco, lo cómico, lo sarcástico, la parodia y la sátira, con los que se pueden confundir.

Estos tres conceptos: humorismo, ironía, y humor negro, son para mí especialmente relevantes, ya que se presentan como elementos constitutivos de mi libro alternativo *Matarilerilerón*, del cual nos ocuparemos en el siguiente capítulo. Estudiaremos más detalladamente el humor negro en la obra de artistas de la última mitad del siglo XX, ya que éstos son el mejor punto de referencia y comparación en relación con *Matarilerilerón*, que esencialmente es un libro de humor negro.

Adolfo Sánchez Vázquez en su *Invitación a la estética* analiza la categoría estética de lo cómico, y como sus tres variedades fundamentales establece precisamente el humor —el humor negro—, la ironía y la sátira. Tomando en cuenta que el humor y la ironía son variantes de lo cómico, coinciden en sus principales características.

Recordemos que lo cómico siempre es propio de lo humano. Lo cómico no puede existir en la naturaleza en sí, ya que su existencia surge sólo a partir de su relación con el hombre; cuando reímos de los gestos de ciertos animales, por ejemplo, es porque encontramos en ellos cierta semejanza con los de los seres humanos; es decir, siempre comparamos a partir de nosotros.

Existen diferentes autores que coinciden en que lo cómico refleja una conciencia de nuestra superioridad sobre algo inferior:

Hobbes: sentimiento brusco de nuestra superioridad al reconocer la inferioridad de otro, o nuestra inferioridad interior.

Hege: satisfacción infinita, la seguridad que se experimenta de sentirse elevado por encima de la propia contradicción y de no estar en la situación cruel y desgraciada.

Groos: sentimiento de nuestra superioridad sobre algo anormal que no suscita compasión ni temor.



dos

Volket: un sentimiento de superioridad, entendida ésta como una superioridad juguetona, desinteresada, por encima de las cosas, es un elemento sustancial de lo cómico.¹

Asimismo, se coincide en afirmar que casi siempre existe en lo cómico: incongruencia, inadecuación o contradicción. Y en relación con esta última destacan cuatro formas:

La primera, es cuando el efecto cómico surge de algo que se espera intensamente y se resuelve en una nimiedad.

La segunda, cuando existe contradicción entre la esencia o contenido de un fenómeno y su forma de manifestarse: "Si un general vestido de uniforme con todos sus entorchados y cargado de medallas, monta en el triciclo de su nieto en un parque público, no dejará de suscitar risa. La comicidad se produce en este caso por una contradicción radical entre el contenido esencial de su actividad propia (como general) y la forma en que se comporta en una situación dada (montar un triciclo)".²

En la tercera, hay contradicción cuando son incompatibles los fines que se persiguen y los medios que se utilizan para realizarlos. Por ejemplo, el cine cómico clásico: "el del asesino que, al pretender acabar con la vida de su víctima, le da por error –en lugar del tóxico mortal– unos polvos inocuos".³

En la cuarta, se genera contradicción cuando un fenómeno habitual aparece fuera de su contexto; es decir, como algo "insólito".

Adolfo Sánchez Vázquez, coincide con la teoría axiológica de Stern, pues advierte que en la base de lo cómico se halla la contradicción, la cual pone de manifiesto la inconsistencia o nulidad de un fenómeno real; es decir, lo cómico "desvaloriza" algo que es. En lo cómico existe una contradicción entre lo que algo vale realmente y lo que pretende valer.

El maullido del gato en una ceremonia oficial desvaloriza la solemnidad del acto; las palabrotas que lanza un espectador mientras se representa una escena patética anula de repente su patetismo; el desplome del árbol de utilería reduce a nada la



dos

afectada declamación amorosa del actor; los gestos automáticos del obrero en el film de Chaplin son una desvalorización de la sociedad capitalista en la que hasta el simple acto de comer se mecaniza y cosifica.

Así pues, en la base de lo cómico se halla una contradicción entre lo que algo vale realmente y lo que pretende valer. Y justamente esa pretensión, al ser medida con la vara de lo real, mueve a risa. Carente de valor, esa pretensión no puede ser tomada en serio y, al ser contrastada con la realidad, es devuelta a sus justos límites. De este modo, lo que parecía profundo se muestra superficial; lo noble vulgar; lo rico, pobre; lo pleno, vacío, y lo elevado, mezquino. La desvalorización que entraña lo cómico no significa, pues, otra cosa que la reducción de la apariencia a la realidad, o poner en su verdadero lugar la aparente profundidad, nobleza, plenitud o elevación. En suma, lo que funda la comicidad es la pretensión del valor, y no el valor real. La comicidad, por tanto, pone de manifiesto la inconsistencia interna, la vacuidad o nulidad de un fenómeno y, con todo ello, su infundada pretensión de ser más importante de lo que en realidad es, o de valer más de lo que vale efectivamente.⁴

La comicidad se presenta tanto en la vida real como en el arte; no obstante, hay que señalar que en la vida real la comicidad no tiene necesariamente una dimensión estética, mientras que en el arte ésta se vuelve intencional o se racionaliza.

Lo cómico adquiere una dimensión estética propia no tanto en la vida real como en el arte y la literatura. Y, al adquirirla, lo cómico se presenta con estas características:

Primera. Aunque en el arte y la literatura lo cómico es siempre creación o invención, los personajes, actos o situaciones creados tienen que ver siempre con la comicidad en la vida real como vertiente esencial de la existencia humana. El avaro creado por Moliere es el típico avaro que encontramos en la realidad. Lo cómico en el arte requiere, por ello, una representación realista de lo real; pero una representación que, lejos de ser una copia o reflejo, deforma la realidad para que se produzca el efecto cómico deseado. Mas esta deformación no significa en modo alguno una evasión, ocultamiento o mistificación de ella. Por ello, lo cómico no puede darse en un arte —como el rococó— que idealiza la realidad, o en aquél —como el abstracto— en que la realidad desaparece. Lo cómico en el arte y la



dos

literatura tolera la deformación, la ruptura con lo real hasta los extremos de la sátira o de la caricatura, pero sin que lo real deje de estar presente. Por ello, en el arte abstracto, no representativo o figurativo, no hay lugar par lo cómico (...)

Segunda. En cuanto que la comicidad artística o literaria es siempre inventada, imaginada o creada, no produce el efecto natural, espontáneo o intenso (la risa) que produce lo cómico en la vida real. Su efecto es, como corresponde al estímulo artificial que lo produce, un efecto sosegado, contenido, que no puede confundirse con el intenso que suscita lo cómico en la vida real.

Tercera. El efecto propiamente estético de lo cómico en el arte y la literatura se halla acompañado siempre del placer peculiar (estético) que produce, por su forma, el objeto que suscita ese efecto al ser contemplado.

Humor, sátira e ironía, como variantes de lo cómico, presentan siempre estas características (contradicción, desvalorización e intensidad). Las diferencias sustanciales que encontremos entre las variantes de lo cómico, dependerán, así también, de los diferentes grados de intensidad en que se presenten tales fenómenos.



dos

2.1.1 El humorismo



ntes de definir al humor como "suceso o situación ingeniosa que puede provocar tanto la risa como la carcajada, generalmente mediante la aparición de lo inesperado", la Real Academia lo define como "sustancia fluida de un cuerpo organizado, como la sangre o la bilis", o bien como cierta "disposición del espíritu o carácter, agudeza".⁵

Los médicos griegos consideraban que el organismo se regía por cuatro "humores", los cuales daban lugar a los respectivos temperamentos: colérico, melancólico, sanguíneo y flemático. El equilibrio de estas secreciones originaba el

“buen humor” o bienestar de la persona; su desequilibrio, por tanto, causaba el “mal humor”.⁶

Humor, pues, proviene de la palabra latina *umor* y del vocablo medieval *humor*, los cuales son términos médicos que tienen que ver con el temperamento y una predisposición biológica.

Como el humor se relaciona con el ánimo se puede hablar de humor triste, alegre, bueno o malo: “... un significado espiritual, expresa ciertamente inclinación, naturaleza, disposición o estado pasajero del alma o de la fantasía, pensamiento, capricho, pero sin una cualidad determinada. Tanto es así que tenemos que decir humor *triste* o *alegre* o *tétrico*”.⁷

Autores como Branko Bokun retoman *el sentido del humor* desde un punto de vista terapéutico: el único modo de poder escapar de los sufrimientos y temores de nuestra mente, y que rigen nuestras vidas. De esta manera, así como nuestro cerebro puede crear preocupaciones y ansiedades, puede utilizar el sentido del humor para reducirlas y hasta sustituirlas por pensamientos y recuerdos más alegres. El sentido del humor, por consiguiente, tiene un fin social y terapéutico muy determinado.

El mismo Bokun asegura que el sentido del humor es un estado de nuestra actividad cerebral que, al utilizarse, puede ser benéfico en tanto que libera nuestro razonamiento realista y racional, mantiene viva y alerta la actividad inteligente de nuestro cerebro, y que, al ser contagioso, puede crear una atmósfera de amistad e intimidad entre las personas; podemos así inmunizarnos contra los prejuicios y dogmas, y vivir en libertad, dejando a un lado estrés y frustraciones.

Una visión, percepción o razonamiento basados en el sentido del humor son, de hecho, el resultado de nuestra actividad cerebral en escala óptima de estímulos emocionales, en ausencia de estímulos emocionales provocados por los miedos de la mente, frustraciones, preocupaciones, descontentos y sufrimientos, en ausencia, en fin de un amenazante y vulnerable ego idealizado.⁸



dos

Podemos decir, entonces, que así como la mente es capaz de crear preocupaciones; mediante el humor, al darnos una visión menos angustiante o de algún modo más "realista" del mundo, logra hacernos percibir también lo ridículo o desproporcionado del sufrimiento humano.

El sentido del humor se presenta en todas las personas; sin embargo, no todos somos humoristas, pues no todos realizamos constantemente actos con la intención de mover a la risa. Un humorista posee una manera especial de comentar o afrontar situaciones con cierto distanciamiento burlón e ingenioso, para de esta manera ser reconocido y disfrutado por otras personas; inclusive, un escritor, que no retoma el humorismo constantemente en su obra, puede utilizarlo como estilo literario en un momento determinado.

El humorismo tiene la intención de desatar lo cómico. Y resulta difícil hacer la distinción entre lo que es lo humorístico y lo que es cómico, ya que el humor es una variante de lo cómico. Entendemos por cómico todo aquello que mueve a risa, aunque no haya existido una intención inicial por hacerlo.

Puede haber o no comicidad en un resbalón inoportuno; pero un resbalón sólo es cómico cuando ha ocurrido en unas circunstancias determinadas y provocado risa. Dos maestros del humor gráfico, Mingote y Forges, improvisadamente y al alimón (en abierta colaboración coloquial), lo han descrito con gracia y (casi) con precisión:

- Uno va por la calle, se cae: eso es lo cómico.
- Lo humorístico es lo que dice después el tío.⁹

En este sentido el humorismo es el fruto de un acto intencional; mientras que en el caso de lo cómico no siempre existe intención premeditada.

Del mismo modo en que existen distinciones entre el humorismo y lo cómico, así también existen diferencias entre el mismo *humor* y el *humorismo*. El humor es una disposición del ánimo, y el humorismo es la expresión externa de un determinado estado de humor, mediante la palabra o la imagen visual.



dos

Asimismo nos dice Ana Ma. Vigara que:

En sus distintas formulaciones, el humor puede aparecer, en función de la actitud comunicativa adoptada, con tres sentidos diferentes: con sentido optimista (buena disposición del ánimo, broma...), con sentido pesimista (lo sarcástico, lo grotesco, algunas formas de la ironía), y con sentido intrascendente (la comicidad lúdica como el chiste).¹⁰

El humorismo no es privativo de alguna nación en específico, aunque según Federico Carlos Sainz de Robles “la palabra humor, en su sentido de humorismo, es netamente inglesa: “*Humor es más que ingenio asegura un refrán inglés*”.¹¹

Todas las naciones poseen diferentes maneras de conceptuar y aplicar el humor, y asimismo éste ha existido desde siempre en el arte. Quizá los ejemplos más antiguos se encuentren en Oriente. “Existe humorismo en las *estatuas febriles* del templo de Mahabelipur —entre Madrás y Pondicheri—; en las *estupas* de Pagan —orilla izquierda del Irawadi, Birmania—, templos fundados, según la tradición, por Ananda, discípulo predilecto de Buda; en las *gopuras* de Madura —India meridional—.”¹² Asimismo en las antiquísimas ánforas griegas, en las que los rostros y los cuerpos han sido caricaturizados con la intención de ridiculizarlos; en Bes, el dios egipcio del humor (el cual es utilizado como símbolo del Certamen Internacional de Caricatura de Montreal, Canadá); o en Xichen, Dios chino de la alegría.¹³ Y en las artes y la literatura hallamos humorismo desde los clásicos grecolatinos, y más tarde en autores como Boccaccio, Shakespeare, Swift, Dickens, Chesterton, Miguel de Cervantes, Góngora, Quevedo, Dostoievsky, Mark Twain; o El Bosco, Peter Bruegel, Giovanni Lorenzo Bernini, Jacques Callot, Honoré Daumier, Goya, George Grosz, Posada, etcétera.

En general, similares temas se han tratado desde la antigüedad y a lo largo de toda la historia, y aunque existen términos más o menos recientes como el de “humor negro”, si hiciéramos un estudio a lo largo de la historia del arte seguramente encontraríamos obras con este tipo de humor, aunque en su época no se les haya designado así: “Es inútil recordar los apuros que pasó Víctor Hugo, el cual, al querer



dos

señalar como principio del arte moderno la famosa teoría de lo grotesco, se encontró ante Vulcano, Polifemo, Sileno, los Tritones, los satíricos, los cíclopes, las sirenas, las Parcas, las arpías".¹⁴

Muchos autores imprimen a gran parte de su obra un carácter humorístico; sin embargo, no hay que aferrarse en etiquetarlos como simples humoristas, pues la obra más cómica puede llevar implícita una "seria" referencia hacia la realidad; o no es imposible que incluso en una tragedia encontremos toques de humor. En cualquier momento un artista puede ser humorista, puesto que el humor no es un carácter, sino que, además de un "sentido", es un estado de ánimo que del mismo modo en que surge puede desaparecer.

Generalmente, lo que caracteriza al humorismo es la combinación de un elemento agradable con otro desagradable; existe una desproporción entre el tono que se da y el tema que se trata: una preocupación íntima disimulada tras un tono optimista; una seriedad pretendida para aludir a lo grotesco. El humorismo como un contraste entre algo agradable y algo desagradable, nos remite nuevamente a la teoría de Stern: un contraste de valores (uno superior con otro inferior) mediante el cual se provoca la degradación de los mismos.

Esta actitud es al mismo tiempo una comedia, para el hombre que piensa y una tragedia para el hombre que siente; invierte papeles contrarios al introducir lo serio dentro de lo jocoso y viceversa e, inclusive, no únicamente hace hincapié en el ridículo de las cosas, sino que también evoca ternura, piedad y compasión en favor de los que sufren. Es lo más cercano al estado tragicómico, en el que existen las facetas *dolorosas* de la alegría y las facetas *risibles* del dolor humano. Dice Mark Twain que "el secreto de la risa no es la alegría, sino la tristeza".

En el humorismo interviene la reflexión, por lo que se genera más frecuentemente una sonrisa que una risa, al ser la sonrisa más premeditada y voluntaria. La sonrisa suele estar más ligada con la comprensión, puesto que indica que algo sugerido ha sido entendido; a diferencia de la risa que, por ser un acto reflejo, tiende a ser involuntaria. En realidad el humorista oscila entre la risa y el llanto, sin rebasar



dos

ninguno de los extremos, e incluso cuando la risa se retrae no se pierde del todo, si entendemos por "sonreír": reír por lo bajo.

Por lo demás, Luigi Pirandello define al verdadero humorista no sólo como poeta, sino, además, como crítico. Para este autor, quien es uno de los más sólidos investigadores del humorismo, la reflexión es el espejo en el que el sentimiento se mira; una oposición del consciente ante lo espontáneo, y afirma asimismo que existe una misión de la reflexión mientras se concibe una obra de arte:

(...) en la concepción de una obra de arte, la reflexión es casi una forma de sentimiento, casi un espejo en el que el sentimiento se mira. Si siguiéramos esta imagen, podríamos decir que, en la concepción humorística, la reflexión es, en efecto, como un espejo, pero de agua helada, en el que la llama del sentimiento no sólo se mira, sino se arroja o se apaga. El chirrido del agua es la risa que provoca el humorista; el vapor que exhala es la fantasía, muchas veces humeante, de la obra humorística.

La reflexión no es una oposición del consciente ante lo espontáneo, sino que es una especie de proyección de la propia actividad fantástica: nace del fantasma, como la sombra del cuerpo; tiene todos los caracteres de la 'ingenuidad' o natividad espontánea; está en el propio germen de la creación, que de hecho emana de ésta lo que he llamado el *sentido de lo contrario*.

Por eso precisamente he añadido que podría decirse que el humorismo es un fenómeno de desdoblamiento en el acto de la concepción. En el fondo, la concepción de la obra de arte no es otra cosa que una forma de organización de las imágenes. La idea del artista no es una idea abstracta; es un sentimiento que se convierte en centro de su vida interior, se apodera del espíritu, suelen despertarse todas las ideas, todas las imágenes que están de acuerdo con él, aquí, en cambio, gracias a la reflexión injertada en la semilla del sentimiento, como si fuera muérdago maligno, se despiertan las ideas y las imágenes que están en contraposición.

Yo he dicho que *ordinariamente*, en general, en la concepción de una obra de arte, es decir, mientras un escritor la concibe, la reflexión tiene una misión que he



dos

intentado definir, para luego determinar cuál es la especial actividad que asume, no *sobre* la obra, sino *en* aquella *especial* obra de arte que se llama humorística.

La reflexión descompone la representación, desnuda a aquellos soldados y ve en ellos a una pandilla de pobres hombres tristes y burlados.¹⁵

De una manera completa Pirandello define al humorismo:

Resumiendo, el humorismo consiste en el sentimiento de *lo contrario* producido por la especial actividad de la *reflexión*, que no se oculta, que no se convierte, como suele suceder ordinariamente en el arte, *en una forma del sentimiento*, sino *en su contrario*, aunque siguiendo paso a paso el sentimiento como la sombra al cuerpo. El artista ordinario se preocupa del cuerpo solamente, *el humorista tiene en cuenta el cuerpo y la sombra*, y tal vez *más la sombra* que el cuerpo; se da cuenta de todas las bromas de esta sombra, de cómo a veces se estira y otras se encoge, como si remedara al cuerpo, que mientras tanto no la calcula ni se preocupa de ella.¹⁶

El humorista al comprender que habita en un mundo doloroso, al vivir en el horizonte de la negatividad de la existencia, busca medios para enfrentarla y lo hace sonriendo ante la impotencia de la adversidad y se orienta hacia la libertad misma. Esta libertad interna se logra cuando se ríe al haber tomada distancia de aquello risible. Esta capacidad de alejamiento es el humor.

La libertad del humor tiene una función benéfica y positiva tanto en el que crea la situación humorística como en quien la presencia.

Una situación puede ser muy dolorosa, pero con el humor se reduce la importancia de la adversidad. El humorista piensa que la situación no es tan grave y devalúa un tanto su influencia: "El humorista sabe perfectamente que la existencia humana es algo esencialmente difícil y doloroso. Su gesto de liberación no implica desprecio o burla. El humorista no es un cínico, ni pretende tampoco quedar a salvo del sufrimiento o del humor; sabe simplemente que la cosa es demasiado grave para hacer espavientos".¹⁷



dos

El humorismo está relacionado, pues, con un profundo sentimiento, con un gran dolor o con la seriedad, y al efectuar una desvalorización de lo real, ejerce una forma de crítica. Tiene un objeto al cual atacar, al cual criticar, y sin embargo no lo niega en su totalidad de tal forma que podamos sentir por él cierta simpatía o consideración. "El objeto es presentado de tal modo que no se hunda por completo ante nuestros ojos; que no se desvanezca toda atracción o simpatía por él. El humorista nos invita en cierto modo a desdoblarnos: a desvalorizar y valorar, a criticar y tolerar, a distanciarse y compadecer".¹⁸

Deviene así una forma de crítica comprensiva y compasiva "una crítica que, al mismo tiempo que desvaloriza y hunde lo que se presenta tan elevado, abre sus brazos para que este hundimiento no sea total. Y, en este abrir de brazos se pone de manifiesto la simpatía o complicidad que provoca la risa".¹⁹

El humorista comprende el sufrimiento, lo encara y lo trasciende, pero al mismo tiempo se impide caer en el sentimentalismo.

Ahora bien, "comprender" el sufrimiento implica en este contexto, contar con él, así como representárselo en cierta forma, ponérselo delante, es decir: trascenderlo.

Con su actitud, el humorista se impide a sí mismo caer en el sentimentalismo y en la declamación (...) Se compromete a no invocar la adversidad o el sufrimiento para darse el lujo de no hacer nada. Su actitud implica que el dolor humano o su propio sufrimiento no pueden valer como una excusa, que el hombre sigue siendo responsable de su vida y de todo lo que hace, aunque se encuentre envuelto en una situación difícil, o a pesar de que la vida arrastre un volumen formidable de dificultades y de adversidad.²⁰

El hombre crea artificios que le permitan vivir y no tomarse la vida tan a pecho, o de una manera tan cruel:

En este tránsito, el de un análisis, que está destinado a chocar con una barrera infranqueable, la de lo real, la de lo imposible de decir, la de ese vacío y ese horror más allá del cual no se puede avanzar; en este punto el humor es un recurso que valdría la pena rescatar, remedio posible frente al puro 'dolor de



dos

existir'. En ese sentido alguien capaz de portar cierto grado de humor, ya no cree tanto, ya no se la cree tanto, al punto tal de poder crear un artificio, una ficción que le permita vivir y tomar la vida de una manera no tan trágica ni cruel, pero no menos grata.²¹

Como ya habíamos adelantado, el humor suele confundirse con algunos términos similares: lo grotesco, lo cómico, lo satírico, lo irónico y lo sarcástico. A continuación citamos y acotamos la diferenciación que de los mismos hace Federico Carlos Sainz de Robles:

El humorismo *no es lo grotesco*. Lo grotesco está compuesto de ridiculez, de extravagancia, de grosería y de mal gusto. Su gracia se basa en lo *anormal* o *chocante* de la vida, del hombre o de las cosas. Carece, pues, casi siempre de una significación noblemente humana. El humorismo enraiza en lo *normal desorbitado*. No es ridículo, sino hondamente emotivo. No es extravagante, sino delicadamente natural. No es grosero, sino delicadamente turbador.

No obstante, diremos que, para nosotros en el humorismo sí puede existir lo ridículo, lo extravagante o lo grosero; no obstante, es tratado de una manera ligera, tan sutil que no nos origina un rechazo, sino que podemos observarlo con singular alegría.

El humorista sabe perfectamente que la existencia humana es dolorosa y difícil, comprende la crueldad, el sufrimiento, e incluso lo grotesco, pero los encara y los trasciende, evitando caer en el sentimentalismo.

El humorismo *no es lo cómico*. Lo cómico supone ausencia total de emoción, provoca la carcajada. El humor es una emoción hondísima, indefectible, que jamás se disuelve en la risa, ya que no provoca la carcajada, sino la *sonrisa*, efusión alegre, la más digna de lo humano.

Acotaríamos la diferenciación entre el humorismo y lo cómico, que hace este autor, pues cuando afirma que en el humorismo sólo se obtiene una sonrisa hace únicamente una apreciación parcial. A nuestro entender, el humorismo puede provocar tanto una risa franca como una sonrisa. Además agregaríamos que en el



dos

humorismo siempre hay una intencionalidad y que lo cómico puede no ser premeditado. Asimismo diferimos del autor cuando dice que "lo cómico supone ausencia total de la emoción", ya que incluso como acto reflejo, el reír es una reacción emotiva, aunque también pueda ser una actitud consciente y razonada. Por otro lado, cuando se refiere a la sonrisa como "efusión alegre", no lo es necesariamente, pues precisamente esa sonrisa puede ser de trasfondo más serio que la seriedad misma.

La diferencia esencial entre lo cómico y lo humorístico es que en esto último además del gesto sonriente existe una reflexión. Pirandello dice que lo cómico surge cuando se advierte lo contrario; y lo ejemplifica narrando que si hay una señora pintada y vestida ridículamente, advertimos que esa anciana señora es lo contrario de lo que tendría que ser una anciana y respetable señora. O bien visto desde la teoría de Stern hay un contraste de valores, en el que se está degradando el valor de la belleza convirtiéndose en feo y ridículo. Siguiendo con Pirandello... podemos primero y superficialmente quedarnos con esa primera impresión cómica, pero si después *se reflexiona* y se piensa que la señora tal vez sufra y se engañe tratando de esconder las arrugas para retener el amor de su marido, ya no podríamos reír como antes, nos ha hecho superar nuestra primera observación o penetrar en ella. Dice Pirandello: "de aquella primera *observación de lo contrario* me ha hecho pasar a este *sentimiento de lo contrario*. Esta es toda la diferencia que hay entre lo cómico y lo humorístico".²² Por ende, cuando se reflexiona y los valores ya no solamente son degradados, sino que se encuentran en peligro de perderse, la risa se desvanece.

El humorismo *no es lo satírico*. La sátira se compone de *picardía en doblez*, de agresividad, de ausencia de caridad ejemplarizante, de arrogación de una misión moralizante ejercida con impertinencia. El humorismo *acaricia*, carece de intenciones moralizadoras.

Agregaríamos que la sátira pretende censurar o ridiculizar –de una manera aguda picante y mordaz– personas, conductas o el mal al que se alude, deviniendo indefectiblemente en crítica social...



dos

En el humorismo existe cierta compasión y comprensión por el objeto atacado o criticado; en cambio, en la sátira se pierde toda la simpatía o compasión y la risa o sonrisa generada no tiene ternura, sino indignación o ira. En la sátira se persigue mostrar toda la negatividad del objeto criticado y busca con ello su destrucción. Su crítica desconoce límites y siempre conlleva una condena, por lo que la sátira persigue la desaprobación del espectador sobre el objeto satirizado.

El humorismo *no es lo irónico*. En la ironía hay una burla tan cruel como fina y disimulada, un tonillo ofensivo, cierto concepto de superioridad propia por parte del ironista. En el humorismo no existe la burla, y sí una *graciosa compasión*; el humorista es el primero en reírse de sí mismo.

No obstante, habría que agregar que la ironía sin separarse de la mofa y de la mordacidad, como figura retórica implica una contradicción ficticia entre lo que se dice y lo que se pretende que sea entendido, por lo que sólo algunas personas alcanzan leer entre líneas el verdadero sentido; en cambio el humorismo suele ser más fácil de comprender por la mayoría.

La ironía, al igual que el humorismo es una forma de crítica; no obstante, no tiene el carácter tan generoso y compasivo del humorismo, aunque tampoco es tan radical y demoledora como la sátira. La crítica de la ironía es tan disimulada y oculta, que necesita leerse entre líneas; asimismo, esta crítica suele ocultarse tras la exaltación, el elogio o la felicitación. El humorismo a diferencia de la ironía critica directamente a su objeto, sin necesidad del disimulo u ocultamiento.

Dependiendo de su contenido y grado, la ironía a veces se acerca más al humor, cuando adquiere rasgos de compasión; o a la sátira, cuando es una ironía más amarga y cruda.

El humorismo *no es lo sarcástico*. Lo sarcástico tiene agresividad de propia desesperación, y ofende o maltrata a las personas con crueldad innoble. El humorismo desconoce la desesperación; su filosofía es la serenidad melancólica o escéptica. Y jamás llega a herir. Su roce es el de una caricia honda que pudiera, cuando más, arañar exclusivamente la epidermis.²³



dos

Aún de acuerdo con esta definición de sarcasmo, acotaríamos que por lo menos en el humor negro (como veremos más adelante) sí puede utilizarse como recurso la crueldad, pero que ésta no se estaciona en la mera reacción risible, ni su objetivo es simplemente herir, sino que lleva consigo un trasfondo que hace pensar a quien lo observa. Además el sarcasmo es un acto individual en el cual se puede atacar sin necesidad de testigos, y que mediante la ofensa continuada persigue mostrar superioridad sobre el otro.

Las características y comparaciones realizadas anteriormente valdrían para su apreciación tanto en las obras literarias como de las artes plásticas; si bien dentro de éstas últimas existe el dibujo humorístico, el cual asimismo adopta características distintivas.

Al respecto, es necesario aclarar que el dibujo humorístico no es propiamente la caricatura, sino que es mucho más amplio y la abarca junto con la ilustración.

Dentro del dibujo humorístico se presentan por lo menos tres ramas notables: el dibujo humorístico de entretenimiento, género al que pertenecen la mayoría de las tiras cómicas, historietas, dibujos animados y chistes visualizados; el dibujo humorístico publicitario, utilizado para acompañar a un texto comercial, haciendo las veces de ilustración, disimulando una invitación al consumo; y por último, el dibujo humorístico político relacionado principalmente con la caricatura, el cual, con un tono satírico, expresa una opinión política. El dibujo humorístico, pues, responde o sirve a los propósitos muy particulares de quien lo maneja.

Al hacer una revisión histórica, advertimos que el dibujo de humor aparece desde siempre. De Egipto, Grecia y Roma se conservan dibujos o noticias de trabajos de tipo satírico. En cuanto a Egipto podemos citar las representaciones de un león jugando al ajedrez con una gacela, símbolos del poder y de la agilidad candorosa enfrentados; un gato astuto pastoreando a unos cándidos patos; una criada encargada de recoger en un vaso lo que su señora vomita por haber bebido en exceso.²⁴



dos

Los griegos cultivaron las representaciones cómicas de carácter burlesco y libertino aplicadas a los temas más serios. Su arte satírico creó tipos simbólicos: Fauno, Sileno, Baco, Harpía, que encarnaban respectivamente, al amor libre, lo licencioso, la bacanal y la maldad. En los vasos y objetos populares, o de uso habitual, era común encontrar representaciones de parodias, máscaras y figuras grotescas. Una rama del arte cómico era el fálico; éste añadía a su carácter obsceno, la sátira y el humor.

En Roma la máscara de teatro era el símbolo de lo burlesco; del teatro saltó a la calle e intervino en las fiestas populares dando nacimiento al Carnaval y es el signo distintivo del bufón. En vasijas de Capulia, Campania y Sicilia, así como en grabados de las casa de Pompeya y Herculano, se han encontrado pinturas representando escenas cómicas, y son frecuentes las representaciones de personas pequeñas de gran cabeza.



Fig. 1. Figura medieval



Fig. 2. El Bosco,
El jardín de las delicias (detalle)

Durante la Edad Media, en las obras arquitectónicas religiosas, como las grandes catedrales, se encuentran máscaras, monstruos, dragones y figuras mitológicas tanto en los capiteles como en las arquivoltas y en las sillerías de los coros. Pero también se representan motivos de la vida cotidiana del pueblo, los nobles y el clero, llenas de picardía y descaro (fig. 1). Se oponen enanos a gigantes y figuras gruesas a delgadas, y representaciones de animales con miembros fantásticos o desproporcionados.

Tres grandes pintores se acercan en sus obras a un humorismo de diferente índole: Lucas Cranach y Peter Breugel encarnan a una vertiente crítica y el Bosco (fig. 2) pinta presagios pesimistas de catástrofes universales.



dos

La caricatura con intenciones críticas o moralizantes, realizada conscientemente, comienza a desarrollarse en los distintos países europeos durante el siglo XVIII. En Inglaterra destacan, entre fines del siglo XVII y principios del XIX, tres grandes maestros del humor crítico: Hogarth (1697–1767), Gillray (1757–1815) y Rowlandson (1756–1827).



Fig. 3. Goya, *Tú que no puedes* de la serie *Los caprichos*

Existe una diferencia entre lo que es el dibujo humorístico y la caricatura; en el primero da risa lo insólito o sorprendente de las formas o situaciones; y en la segunda, se tiende además de exagerar las formas a burlarse de algo o de alguien (fig. 4). El dibujo humorístico se queda estacionado en la risa que causa la sorpresa; mientras que la caricatura,

La figura cumbre del arte satírico español es Goya. Sus *Caprichos* (fig. 3) constituyen una obra impresionante, intensa y sarcástica que muestra la injusticia, la bajeza, el vicio, la ignorancia y la hipocresía de la sociedad en la que le tocó vivir.

Daumier es el más grande caricaturista de Francia del siglo XIX, y los jueces y profesionales de la justicia, la burguesía y los políticos fueron objeto de sus más reiterados y mordaces ataques.

El dibujo humorístico tiene la cualidad de que sus imágenes suelen ser entendidas al instante con claridad y precisión, esto es debido a la economía y síntesis de trazos, ya que se exageran las cualidades más significativas. La síntesis, entonces, es importante para facilitar la imagen como medio de conocimiento.²⁵

Fig. 4. Macpherson, *Democracia*



dos

además de ello trata de hacer pensar al espectador.

El dibujo de humor, así como el humorismo implican una comunicación entre dos personas: el autor o artista y el lector o espectador, y el grado de captación o comprensión del mensaje condicionará el goce o el placer. Éstos últimos dependerán en gran medida de la experiencia cultural y social de cada persona. Un humorismo con talento puede provocar una risa espontánea, la cual no necesariamente nos lleva a un análisis o reflexión.

Para Freud el humor no sólo implica el triunfo del "yo", sino el principio del placer, en el cual encuentra un medio de afirmarse, pese a las realidades exteriores. El humor es liberador y el "yo" finge que el sufrimiento externo le produce placer. Dice el psicoanalista alemán:

El humor no sólo tiene algo de liberador, análogo en ello al ingenio y a la comicidad, sino también *algo de sublime y elevado*, características que no se encuentran en los otros dos órdenes de adquisición del placer por una actividad intelectual. Lo sublime tiende evidentemente al triunfo del narcisismo, a la invulnerabilidad del yo que se afirma victoriosamente. El yo rehusa dejarse atacar, dejarse imponer el sufrimiento por realidades externas, rehusa admitir que los traumatismos del mundo exterior puedan afectarle; y aún más, finge, incluso, que pueden convertirse para él en fuente de placer.²⁶

El humorismo es entonces una artificio creado por el mismo hombre para tener la capacidad de confrontar las vicisitudes de la vida y poder trascenderlas por medio de una risa o de una sonrisa. Con ello la función del humorismo es de una liberación interna que le produce placer. El hombre al fin puede reírse de él mismo.



dos

2.1.2 El humor negro



El humorismo genera tanto risas como sonrisas; sin embargo, existe un tipo de humor denominado *humor negro* o *macabro*, el cual suele resolverse, por lo común, en una risa o sonrisa inteligente, que conlleva una reflexión amarga, limbo entre la risa y el llanto. Con el humor negro la risa se congela al mezclarse lo patético con la degradación o la extrañeza. La intención más obvia del humor negro es la de invitar a reírse de las cosas serias con la idea de hacer crítica, por lo que, a final de cuentas, el humor negro resulta ser más serio que la misma seriedad.

La diferencia entre el humorismo y el humor negro es que en el primero se realiza una crítica comprensiva y compasiva; con el humor negro, en cambio, se deja atrás la ternura y la compasión, por lo que comienza a ejercerse un humor cruel y áspero, que araña incluso los linderos del sarcasmo (fig. 5).

El humor negro es una manera inteligente de estar en el mundo y de soportar y trascender la existencia, pues está orientado a encarar los temas más oscuros de nuestras vivencias: la violencia, la muerte, la crueldad, la fealdad, la maldad, el odio... y todo lo perverso que nuestra mente alcance concebir. En realidad, el humor negro no intenta soslayar los problemas, sino que, precisamente previendo su dificultad, intenta tocarlos de algún modo. El humor negro es una "actitud" casi siempre crítica ante el mundo, en la que sus bordes lindan lo macabro o la desesperación.



Fig. 5. Julio Dözl, *El Tomuer*, 1994, xilografía



dos

El humor negro destaca la trascendencia del hombre frente al dolor, lo sombrío y lo siniestro, está orientado en el sentido de la miseria humana. Dice Jorge Portilla al respecto: "El humorista descubre las motivaciones ruines en los grandes hechos o los orígenes deleznable de los grandes prestigios. Es humorístico, por ejemplo, el relato del hombre que, aclamado por haber rescatado a un hombre que se ahogaba, declara que sólo le interesaba saber quién lo arrojó al agua".²⁷ Asimismo el mismo autor da otro ejemplo: "la entrevista entre el médico y el hombre que tiene el pecho atravesado por un puñal. —¿Duele mucho?— pregunta el médico. —Sólo cuando me río—, contesta el paciente".²⁸

En una entrevista realizada a Umberto Eco explica que la risa es una cualidad exclusiva del hombre: el hombre está consciente de la muerte, y la risa le permite protegerse de ella y del dolor:

Sólo el hombre tiene la conciencia de su muerte, inminente o necesaria. Nuestra cualidad de seres racionales no es exclusiva del hombre, porque también los ángeles son racionales, y también Dios lo es. El hombre tiene dos cualidades: saber reír y saber que morirá. ¿Hay una relación entre estas dos cualidades? Creo que sí. La risa es una manera de mostrar la continua vulnerabilidad de la vida, de la existencia; es poder salir del drama. Es un modo de protegernos de la esencia de la muerte, del dolor. 'Moriremos, sí, el mundo desaparecerá', pero podemos sonreír por ello, y la ironía, el humor, el juego nos sirven para no tomar demasiado en serio la vida, para poder vivir con cierta distancia, con cierta tolerancia. De otro modo, se entiende que la idea de morir es de tal manera horrible que puede inducirme a matar a los demás para que mueran conmigo. Podría enloquecer por la desesperación. Sin embargo, la risa es un modo de mantenerme a distancia, de ponerme en un estado de alejamiento.²⁹

Freud nos brinda un ejemplo más de humor negro, en el que el humor hace el papel de tranquilizador para aminorar el dolor: "un delincuente que es llevado al cadalso donde va a ser ejecutado el lunes por la mañana, y mientras avanza hacia el mismo exclama: '¡Vaya, empieza bien la semana!'. En un momento tan trágico el humor tiene algo de grandioso y de liberador, es un 'don precioso' a través del cual el sujeto se trata a sí mismo como a un niño y simultáneamente desempeña frente a ese niño el papel de adulto tranquilizador".³⁰



dos

En todos estos casos la comicidad es signo de liberación. Sólo se puede reír si se guarda cierta distancia de aquello que se ríe:

Un hombre en ciertas circunstancias puede resultar cómico para los demás, pero no para sí mismo. Mientras los otros ríen, él puede sentir vergüenza o dolor. Pero si es capaz de retroceder ante la propia situación y colocarse en actitud de espectador, puede reír de sí mismo. Al hacerlo exterioriza su libertad-trascendencia. Esta capacidad de alejamiento es el humor y, cuando las circunstancias son atroces, llamamos al conjunto 'humor negro'. Pero el hombre sólo puede realizar este gesto de desprendimiento porque la libertad lo hace posible. El humor es, entonces, la exteriorización de esa libertad y la capacidad de hacer uso de ella en el sentido indicado. Mi capacidad de reír de mí mismo está en razón directa de mi capacidad de asumir la posibilidad que abre, a priori, esta libertad 'interior'.³¹

El humor negro nos permite enfrentar lo real y el sinsentido de la experiencia colocando una sonrisa en el lugar de la pena o la angustia. La sonrisa, pues, expresa a la vez la libertad y el autodomínio del hombre. Se puede llorar o reír de la misma causa, pero con humor el dolor es más soportable. Dice Geno Díaz:

Cuando uno se cansa de llorar por las cosas, empieza a reírse de ellas. Y a eso se le llama humor. De tal modo que humor y llanto son dos caras de una misma lágrima. En ese sentido el humor traduce. Traduce las asperezas de la vida para poder recibirlas con un sabor más humano, o menos humano pero seguramente menos infernal.³²

Es de suponerse que el humor negro así también siempre haya existido en las artes (algunos de sus recursos, si bien con fines nada humorísticos, pueden atisbarse desde la mitología clásica o en la misma *Divina Comedia*, y antecedentes claros pueden apreciarse en el *Satiricón* de Petronio, el *Decamerón* de Bocaccio, y *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais...); no obstante adquiere preeminencia en las épocas posteriores a la Revolución Industrial, a partir de la cual los contrastes sociales y el sufrimiento humano asimismo se subliman. En dos antologías de relatos de humor negro, allegadas a nuestras manos, una recopilada por André Breton y la otra por Tomás Doreste, coinciden casi los mismos autores (Jonathan Swift, Edgar



dos

Allan Poe, Nicolás Gogol...); si bien la segunda, obviamente, incluye autores más contemporáneos como Ambrose Bierce y Saki, los cuales plasman en sus cuentos los malos ratos sufridos en su infancia.

El prólogo de Lichtenberg a la primera antología, otorga un lugar destacado en el terreno plástico a José Guadalupe Posada con sus xilografías de carácter popular; y asimismo afirma que México, con sus espléndidos juguetes fúnebres, es la tierra elegida del humor negro; y algo similar concluye Portilla:

(...) humor negro, que destaca la trascendencia del hombre, no sólo frente a su facticidad en general sino especialmente frente a los aspectos dolorosos, sombríos o siniestros de la existencia. Alguien ha dicho que México es la tierra de elección del humor negro y esto es verdad en cierta medida. En México el humor negro es cosa frecuente y los mexicanos ponen en obra esta actitud a veces con maestría espeluznante. Los dibujos de Posada son un testimonio bien conocido de ello.³³

Coincidimos en matizar la primera aseveración, ya que si bien dentro de la cultura popular la muerte no es vista de una manera fatídica y seria, el mexicano crea chistes para casi todo, y existe una gran tradición de la caricatura política, nuestro acercamiento a los artistas contemporáneos, específicamente plásticos, arroja que en realidad muy pocos de ellos que abordan el humor negro.

La cultura popular mexicana, en efecto, entraña un especial sentido del humor, y *lo absurdo* se halla cotidianamente en la realidad, ya de una manera circunstancial o bien accidental, pero tendríamos que preguntarnos si a todo ello le llamamos *humor negro*, o si a éste lo encontramos exclusivamente en el arte, donde sí tiene la intención de serlo.

El humor negro es enemigo del sentimentalismo y, ante aquél, el lector o espectador se divierte y goza, es decir: "muere y mata alegremente". Lo *negro* y *oscuro* de este humor parte de su íntima relación con la crueldad, la malicia, la macabro, lo siniestro, el desprecio, la muerte, entre otros estremecedores motivos.



dos

Además de ello, el empleo del absurdo en el humor negro requiere de una tarea del intelecto para internarse en las profundidades del conflicto, en la negrura.

Hay que tener cierto cuidado de no confundir estas obras de humor negro con otras que también representan o involucran lo grotesco, lo cruel o lo macabro, pero que carecen de humor. En este tipo de obras lo serio se sigue tratando como tal, y si bien, genera reflexiones, éstas por lo general no producen regocijo al comprenderlas, e incluso pueden originar dolor, vergüenza o un rechazo en el espectador; las obras de humor negro, en cambio, invitan a mirarlas, remirarlas, interpretarlas y reinterpretarlas, generando una especie de "morbosidad sana". Y es que se puede tratar un mismo tema, como la violencia, pero del modo en que se aborde dependerá la reacción del espectador: una película violenta puede atraernos o causar rechazo, o puede hacernos reflexionar en lo negativo de la violencia, pero sólo contendrá humor negro si desmitifica o *desolemniza* a ésta y si destaca la trascendencia del hombre frente a ese aspecto doloroso y sombrío de la vida.

En el humor negro, además, nunca falta una víctima a la cual atacar; el autor se ensaña sobre esa imagen o ese alguien, o bien se solaza a expensas de un valor moral o social. Alain Bosquet comenta sobre la crueldad en el humor negro:

Es necesario, además, que la crueldad se ejerza a expensas de una cualidad moral o social admitida por la generalidad. Esta crueldad deberá revestir, por tanto, la forma de un parricidio, matricidio o la de un crimen de lesa majestad por el cual la humanidad entera sea conmovida en sus fundamentos aparentemente más sólidos. Agreguemos a esto un tono elegante, que hubiera sido del agrado de los escritores del siglo XVIII y de los dandys del XIX, que confiera a la broma siniestra una apariencia de travesura inofensiva, y tendremos los ingredientes de este tipo de humor.³⁴

Mediante el humor negro se persigue mostrar la verdad de las cosas. En *Estética y humor de lo siniestro*, Héctor Trillo hace un brillante estudio sobre dos maestros del humor negro: el escritor Ambrose Bierce y el dibujante Roland Topor, pero, a partir de sus análisis, identifica al humor negro como una variante subsidiaria de lo *insólito*. Presta una especial atención a esta característica pues la considera un elemento



dos

clave para que se cree un desconcierto y junto con ello una reacción hilarante y reflexiva.

La importancia de lo insólito que señala Trillo, radica en que a lo largo de la historia, el hombre siempre ha sentido la necesidad de enfrentar a lo desconocido y a lo fantástico, por consumir lo incoherente o por arriesgarse ante un hecho maldito. Rompiendo la cotidianidad tras de la que se mimetiza, lo insólito se percibe por ciertos elementos de contraste que llegan a sorprendernos o atemorizarnos.

Esta reacción de sorpresa o extrañamiento se ha presentado siempre en la historia del arte, pues como dice Trillo:

Antes que las visiones encantadas de Bosch fueran plasmadas en la tela, los aztecas pintaron otra extraña concepción del paraíso; la Zoología Fantástica de Borges tiene remotos ancestros; Fussli, Goya y Archimboldo especificaron plásticamente sus pesadillas mucho antes que *La interpretación de los sueños* alimentara la obra *maravillosa* de los surrealistas y nos permitiera la entrada gratuita al mundo del inconsciente, por otra parte de antiguo conocida por ciertos sistemas de pensamiento oriental.

Como hemos anotado, el arte, en diversos géneros –y particularmente en la obra de algunos artistas– nos proporciona ejemplos patentes de lo insólito, a veces con un sutil agregado: la particular sensibilidad de cada uno, impresa en sus obras, ha logrado algo más, esto es, sublimar el hecho insólito, decantarlo y mostrarlo dentro de un rango de refinamiento intelectual.³⁵

Asimismo, el autor explica cómo se relacionan los elementos del humor con lo insólito en la obra de Bierce y Topor:

... el humor sombrío que nos conduce a tristes reflexiones, que nos impregnan de pavor, que nos produce pasmo, pero que no puede evitarnos una sonrisa; la misma mostración del hecho sustancial, hábilmente oculto a primera vista (porque la obra de los dos nos impacta primero visualmente), el mismo equilibrio calculado de crueldad y de 'inocencia' que haría posible ubicar en otro contexto su intención si suprimiésemos una mínima fracción de un texto o de un dibujo.



dos

Esa fracción, que aparece sorpresivamente en la obra, es justamente el elemento insólito, cuyo empleo da a los dos tan cercano parentesco.³⁶

Este elemento insólito puede ser *lo siniestro*, que aparece en medio de un contexto de apariencia cotidiana o en medio de un acto bochornoso o terrible. La aparición de este elemento de contraste crea a primera vista un total desconcierto e incongruencia con el resto del contexto, pero si no tuviésemos ese elemento insólito, el resto del contexto nos parecería banal.

Nuestra reacción de extrañeza se genera por medio del contraste de ese elemento insólito en medio de un marco que signifique su contrario. Cuando sonreímos ante ello es porque en realidad estamos comparando y degradando los valores de los elementos: uno superior frente a otro inferior.

Topor y Bierce utilizan *el absurdo*, como una de las variantes del humor negro. La obra de ambos autores refleja una infancia infeliz y una insistente subversión contra lo establecido (la autoridad, las instituciones respetables, la justicia, la religión, el matrimonio...); no obstante, mediante el humor negro encuentran placer al darse la posibilidad de la transgresión; utilizan al arte como un medio de escape y eso es también lo que transmiten a sus espectadores. El espectador se ve reflejado en los personajes y situaciones que trasmite el autor –en ocasiones producto de sus propias dolencias– con lo que se crea una complicidad. El espectador sonríe, pero su reacción, casi seguramente, es producto de una reflexión amarga.

Y es que en realidad el humor negro constituye liberación y goce (tanto para el creador como para el espectador), puesto que hace que el intelecto penetre en el objeto, en programa de radio el conflicto, en la negrura más profunda, para salir avante de ello y sin ningún remordimiento de conciencia.

Para este tipo de creadores el humor negro, representa una necesidad y hasta una actitud ante la vida: un medio de trascender la represión, los valores y la autoridad, sin que éstos mismos o los demás lo hieran; o para superar los sufrimientos, o para, sencillamente, ejercer esa función crítica y liberadora, que lo confirma como ser humano sensible e inteligente, y que le produce placer.



dos

Para el espectador el humor negro cumple también esa función liberadora; se identifica con ella, permitiéndose además reírse de sí mismo. El humor negro crea, pues, un más consciente y cercano "compañerismo de almas".

Bierce y Topor manifiestan una actitud de desesperanza, escepticismo y nihilismo ante la "moral" de su época, y con suprema ironía "hacen que el espectador no sienta piedad alguna del objeto de sus santas cóleras, sino que además contribuyan al escarnio con su propio regocijo. Estos autores, al igual que ciertos artistas plásticos... al exacerbar sus situaciones nos elevan a veces a planos en los que el dolor provoca un extraño goce".³⁷

Por lo demás el tema desarrollado puede ser siniestro o doloroso y, sin embargo, cabe la posibilidad de tratarlo cómicamente, pues la sonrisa se genera cuando se guarda distancia ante aquello de lo que se ríe, aunque sean las situaciones más intolerantes. Esta capacidad de sano alejamiento es característica del humor, y se hace posible gracias a nuestra libertad interior que nos permite identificarnos con el mensaje tanto como lo deseemos.

Ya con el análisis que hace Trillo de la obra de Topor nos hemos acercado un poco a comprender algunas de las características del humor negro dentro de una obra plástica, aunque no disten demasiado de las que se presentan también en una obra literaria. Esto sucede así puesto que, para que exista humor negro se necesita una lectura comparativa, en la que dos elementos se puedan diferenciar; en otras palabras, un contraste de ideas o de imágenes que, necesariamente, en el caso de las artes plásticas, deben ser figurativas. Esta comparación de ideas o valores concretos (no abstracciones), va de la mano así también con una lectura narrativa.

En las representaciones plásticas con elementos de crueldad (de guerra o catástrofes, por ejemplo), suelen utilizarse muchos elementos para conformarlas; no obstante, para representaciones con humor negro, por lo general, existe una economía de estos elementos, a fin de que el mensaje sea más rápido y directo. Con la misma intención, además del lenguaje figurativo en algunos casos también se utilizan mensajes escritos, ya en el título o bien en el cuerpo de la obra.



dos

Cuando las imágenes son directas facilitan su rápida decodificación y comprensión, por lo que la sonrisa inteligente surge casi instantáneamente después de haber entendido las ideas contrastantes, o lo que Trillo describe como el elemento insólito.

Señalado lo anterior, recordemos nuevamente a Stern y su teoría de los valores degradados: si pensamos en la muerte de un ser querido ello nos hará verter lágrimas; si pensamos en un hombre gravemente enfermo nos situaremos ante un valor amenazado que puede perderse en cualquier momento, y ello, probablemente también nos haría llorar. Entonces ¿qué sucede con una obra de humor negro, en la que temas como la muerte o el asesinato, nos acercan frontalmente a un valor que se pierde? Siguiendo la teoría axiológica de Stern, diríamos que lo lógico es que se produjera el llanto en lugar de una sonrisa. Y sin embargo, la explicación radica en que la mayoría de nosotros podemos hacer una distinción entre las situaciones que suceden en la vida real, de las que se representan en la realidad de una obra artística.

Cuando hablamos de la obra artística entramos dentro del marco de lo ficticio, de la propia creación, por lo que podemos decir que cuando la realidad es ficcional la degradación de valores no nos amenaza con una pérdida de valores definitiva; pero además el propio tono y la congruencia o incongruencia de la obra nos acercarán o alejarán emotivamente de la realidad representada y por ello, de estar seguros de esa incongruencia terminaremos por reír o sonreír. Entenderemos, pues, que en lo representado no se alude a un peligro real, y recordaremos que el arte es ese lugar ideal donde también se hace posible el entrechocamiento de todos los valores.

Aclarado lo anterior, pasemos a revisar a algunos autores, principalmente de la segunda mitad del siglo XX, que han trabajado con el humor negro.

Una de las características que distinguen al arte *actual* es la alegoría, entendiéndolo por ello "el hablar de algo a través de lo otro". Muchas obras hacen referencia a otras anteriores, por lo que para hacer una adecuada lectura y comprenderlas es necesario conocer la referencia. Tomemos como primer ejemplo *Urinals* de Robert Gober, cuyo interés no radica en la representación de un objeto



dos

“real” o en tratar de ser una “escultura figurativa”, sino que su relevancia se debe a que alegóricamente alude a la *Fuente* de Marcel Duchamp. El lugar, pues, de toda alegoría radica en el cruce de dos escrituras, en su horizonte intertextual: ley de lo alegórico es que una imagen sea vista a través de otra.

La comprensión del significado o de los significados de este tipo de obras depende definitivamente de la experiencia del espectador: de su propio universo referencial. Y en el caso de muchas obras de humor negro es indispensable poder establecer ese tipo de comparaciones entre distintos elementos. Sólo así será posible, de una manera instantánea, cumplir el objetivo de provocar una sonrisa y la consecuente reflexión. La captación de la comparación entre dos valores diferentes y su referencia debe ser muy obvia para ser reconocibles instantáneamente.

José Luis Brea en *Nuevas estrategias alegóricas* hace una clasificación aproximativa hacia estos recursos: 1. *Estrategias de yuxtaposición* (por intersección o condensación) que abarcan el montaje plástico y el escritural; 2. *Estrategias de suspensión* (por interrupción o no enunciación), y 3. *Estrategias de desplazamiento*, que abarcan los *readymades* mundos de vida y los *readymades* esferas de arte (apropiación de obras de arte, ocupación de contextos artísticos y ocupación media).



dos

Las *estrategias de desplazamiento* son las que más nos interesan, ya que son las que principalmente se utilizan en las obras de humor negro. Este tipo de estrategias se refieren a la realización de un desplazamiento, extracción y recolocación de un objeto en otro espacio enunciativo. Las apropiaciones pueden abarcar la atracción de objetos desde espacios exteriores al propio de la representación (como el *readymade* duchampiano), o la apropiación de objetos de distintas realidades cotidianas o de la esfera artística o cultural.

Dentro de las obras de humor negro encontraremos frecuentemente utilizada la estrategia de desplazamiento en cuanto al apropiacionismo de obras de arte o de objetos populares reconocibles, y en especial nos referiremos a la *parodia*; es decir, a la imitación burlesca del estilo de un autor o de un género artístico. En ese sentido

muchos autores parodian la obra plástica al retomarla y variarla, dotándola con ello de otro sentido, las más de las veces mucho más divertido.

Al retomar una obra de arte famosa se cuestiona la idea de originalidad y de la fundamentación de la experiencia artística en el supuesto de la unicidad e irrepetibilidad de la "obra"; retomar, pues, una obra completa o una parte de una obra conocida dentro de la historia del arte, hace que se degrade su valor estético y artístico original y consagrado.

Desde el principio de su carrera fotográfica (década de los setenta), Cindy Sherman ha utilizado la fotografía para contradecir o desafiar las imágenes y mitos de la cultura popular y de lo *mass media*. Se interna en diversos estereotipos de la mujer al autorretratarse y convertirse en distintos personajes: lo mismo encarna a Marilyn Monroe o Sofía Loren, que a una ama de casa o una modelo, o puede asimismo retomar pinturas maestras de autores conocidos para representar los personajes de éstas.



A finales de los ochenta, Cindy Sherman en las que se maquilla extravagantemente para de la historia del arte: y Raphael, entre otros. sexual es utilizado (figs. 6, 7 y 8). Con ello obras maestras y las desmitifica como obras únicas e insuperables.

Fig. 6. Cindy Sherman,
Sin título no. 205, 1989,
fotografía a color

realiza una serie de fotografías grotescamente y se disfraza parodiar imágenes extraídas famosas obras de Caravaggio Pero un elemento de terror principalmente en esta serie degrada el valor original de las



dos



Fig. 8. Cindy Sherman,
Sin título, 1989,
fotografía a color



Fig. 7. Cindy Sherman,
Sin título no. 207, 1989,
fotografía a color

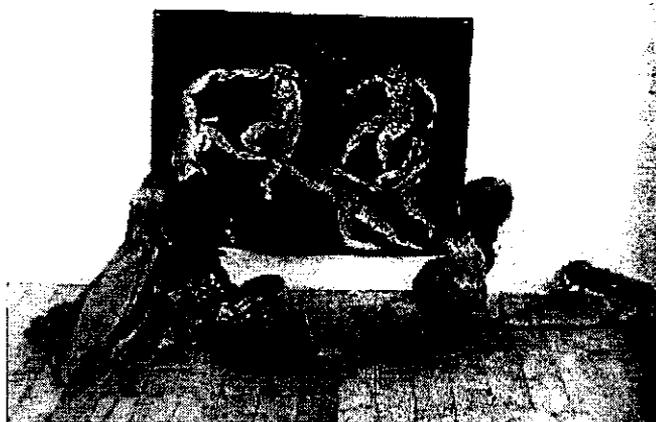


Fig. 9. Nicole Eisenmann, *Matisse Installation*, 1994,
acuarela sobre papel y fragmentos de muñecos



dos

Del mismo modo que Sherman desmitifica el valor intocable de las endiosadas "obras de arte", Nicole Eisenmann, también de una manera subversiva, retoma la obra de conocidos artistas, como la de Picasso y Matisse, para cambiarles su sentido original.

Basándose en el famoso cuadro de Matisse *El baile*, Eisenmann lo reinterpreta y lo incluye en una instalación. En el cuadro original de Matisse, varias mujeres simplemente

bailan tomadas de la mano; en cambio, en *Matisse Installation* se agrega un hombre desnudo atado a un poste, alrededor del cual danzan alegremente las mujeres. Pareciera como si el hombre, con la cabeza gacha, estuviese muerto o desmayado. De una manera pasiva, una serie de muñecos —o partes de ellos— y un mono de peluche observan apaciblemente la macabra danza. En esta obra las mujeres que originalmente se encontraban en un estado apacible, ahora se convierten en fuertes y poderosas “sacerdotizas” actuando sobre la figura masculina. Es una obra humorística al haberse devaluado el sentido original de la obra de Matisse, y el humor negro se refuerza al degradar el valor moral del hombre, que no parece tener ninguna salida, y al jugar con su dolor (fig. 9).

Con los anteriores ejemplos vemos cómo se puede hacer sonreír y reflexionar cuando se parodian las imágenes de obras artísticas conocidas. Un efecto similar se produce cuando los artistas se apropian imágenes o personajes de cómics, caricaturas o cuentos popularmente conocidos, o cuando se retoman imágenes extraídas de la tradición popular.

Eisenmann en *Alicia en el país de las maravillas* hace referencia a la célebre protagonista de aquel cuento, y asimismo a la conocida Mujer Maravilla, personaje de historietas. En esta obra, Alicia practica el sexo oral a la Mujer maravilla, y al hacerlo se incorpora en el “maravilloso mundo” del sexo, pero del sexo lésbico. Alicia, tradicionalmente representante de la inocencia infantil, se nos muestra como todo lo contrario, con lo que se degrada su valor social original; esto desconcierta, y a la vez puede producir un efecto hilarante. (fig. 10).



Fig. 10. Nicole Eisenmann,
*Alicia en el país de las
maravillas*, 1996,
tinta sobre papel



dos

William Wegman disfraza a su perro como la Cenicienta del conocido cuento de hadas y lo fotografía a fin de presentarlo como en un retrato tradicional. Al sustituir a

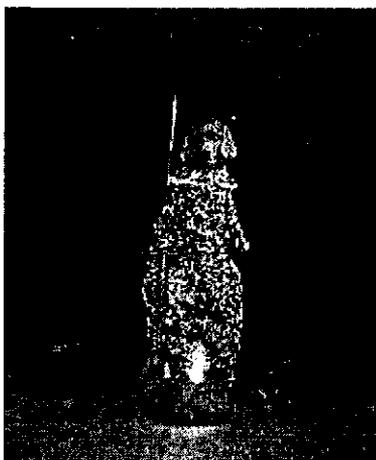


Fig. 11. William Wegman,
Cenicienta, 1994,
fotografía a color

la bella Cenicienta por un perro, degrada su condición de mujer y de personaje prototípico y por ello reímos (fig. 11).

En cuanto a la apropiación de objetos o valores de la tradición y de la cultura popular, Nahum Zenil realiza una asombrosa confrontación humorística con la moral actual, retomando iconos religiosos:

En el deseo también va implícita la fe. La creencia religiosa es honda y plena. Se trata en esta vertiente de una personalización de los iconos (reiconificación), religiosos prototípicos. Y no sólo se aplica esto para el mundo de la fe en Zenil. La iconografía mítica (Madre, Serpiente, Demonio, Guadalupana, Sangre, Excremento, Espinas, Alas, etcétera), posee una gran presencia y resignificación una vez que ha caído en sus manos.

(...) De la misma manera que se ocupa de la Guadalupana, Zenil retoma también las figuras de los santos de la religión católica para incautarles sus vestimentas, sus posturas y cargar, como ellos, los elementos que por siglos los han identificado con sus bondades y poderes milagrosos.³⁸

Pero además de los iconos religiosos, también retoma personajes de la feria o del circo, o los juegos y juguetes populares:

La adquisición de un significado distinto al usualmente acordado pone en los trabajos de Zenil un condimento de humor ácido. Evocando los juegos de infancia, como aquel en el que había que ponerle la cola al burro, ha creado la obra *Juego de Dios*, en la que se supone el creador estaría desde su taller de trabajo, decidiendo qué sexo ponerle a quienes con las piernas abiertas se le presenten para escogencia. Un pene y una vagina tienen velcro en la parte posterior y es posible despegarlos y poner, indistintamente, uno u otro sexo sobre el óvalo negro, otorgando con ello, se supone de manera temporal, una identidad sexual a ese cuerpo.³⁹



dos



En el ejemplo que nosotros seleccionamos, Zenil se autorretrata como personaje de feria: el hombre serpiente, el cual es él mismo con un cuerpo gigantesco en forma de ofidio, que a su vez es en realidad un enorme pene. La risa surge, además de por la parición del elemento insólito, y la transgresión de valores morales tradicionales, por la desproporción, al evocar el tamaño de un pene normal; existe pues, también aquí, el contraste de valores ordinarios con otros extraordinarios (fig. 12).

Fig. 12. Nahum B. Zenil,
El hombre serpiente, 1998

De manera similar, Julio Galán retoma otro personaje de feria, y se autorretrata como un *niño caguama*; degrada la condición de niño normal, y pone en juego la adopción de valores morales, pues evocamos que se ha convertido en ello por ciertas circunstancias negativas (como el portarse mal). Pero la degradación más evidente, viene a ser la de a persona convertida en animal, y el recurso más destacado la apropiación de objetos de distintos mundos—de—vida. (fig. 13).

Fig. 13. Julio Galán, *Niño caguama*, 1985,
óleo, acrílico y montaje sobre tela

La pintura de Julio Galán se nutre de las circunstancias y experiencias que han marcado su vida. Sus fuentes formales, y también las que han potenciado su registro emocional son muy variadas. Me parece detectar algunas: la pintura popular mexicana, la de retablos, calendarios y rótulos: la



dos

decoración de jícara y arcones policromados; el *pop-art* estadounidense, en especial el trabajo y la figura de Andy Warhol; las tiras cómicas; las muñecas de papel para recortarse y vestir; cierta iconografía típica de *porno shop*; las ilustraciones de cuentos infantiles; Picabia, Magritte, Bacon y, por supuesto, Frida Kahlo.⁴⁰

El humor negro, además, y como ya lo hemos apuntado, se caracteriza por acercarse a temas graves o trágicos que son tratados humorísticamente. Eisenmann describe al humor como un acto invariablemente reflexivo:

You can be offensive by being too funny and you can be offensive by taking yourself too seriously.

The advantage of humour is that it shifts the focus onto what you're laughing at.

When you laugh at something that's tragic you have to ask yourself why you're laughing. Then you can learn something, about the issue and about yourself.

Humour is an inlet. You can seduce people with it and make them happy, and then you can sort of slap them across the face and say, 'Look again'. Humour brings people into a piece, and then they'll scratch their head and think 'Wow, what am I laughing at? Maybe this is really not so funny'.⁴¹



dos

Además de las transgresiones a la moral sexual puritana, y a los símbolos religiosos, patrios o culturales, quizá los temas trágicos más socorridos entre los autores con humor negro, sigan siendo, hoy por hoy: el sadomasoquismo, el suicidio, las malformaciones físicas y la antropofagia.

En casi todos sus dibujos Roland Topor nos presenta personajes en situaciones de sufrimiento paciente y sutil; y lo que más llama la atención es que en las distintas situaciones ni el personaje que ataca ni la víctima muestran algún sobresalto. Sin ninguna afectación, los personajes se cortan los dedos o las piernas (figs. 14 y 15) o entierran agujas en la cabeza de otros. Este autor con frecuencia plantea situaciones *masoquistas* en las que sus personajes asumen con toda normalidad los papeles más ruines o humillantes. En su serie de dibujos *El masoquista*, un hombre se

desliza montado entrepiernas sobre un barandal de escaleras lleno de picos (fig. 16); otro enciende un dedo como si fuese un cigarrillo (fig. 17), uno más se tira a sus propios pies como si se tratase de un tiro al blanco (fig. 18), y otro se plancha a sí mismo hasta aplanar su propio cuerpo (fig. 19); o bien encontramos a un hombre cepillándose la cabeza hasta quitarse la piel y descubrir un brillante cráneo (fig. 20), a otro intencionalmente quebrándose la pierna (fig. 21), y a alguno más creando un mecanismo para que una pierna lo pueda patear cuando se le ofrezca (fig. 22)... ¿Qué es lo que más nos hacen reír, lo insólito de las situaciones y la actitud absurdamente tranquila de estos personajes; o el recordar que en realidad existen personas a las que les gusta gozar del sufrimiento, y que son capaces de crear situaciones casi tan absurdas como las narradas anteriormente? A nuestro parecer pesa más esto último y es por ello que hemos insistido en destacar que detrás de obras de humor negro, como estos dibujos cruelmente divertidos, se esconde la más grave seriedad.



Fig. 14. Roland Topor,
de la serie *El masoquista*



dos



Fig. 15. Roland Topor, de la serie *El masoquista*



Fig. 16. Roland Topor, de la serie *El masoquista*



Fig. 17 Roland Topor, de la serie *El masoquista*



dos

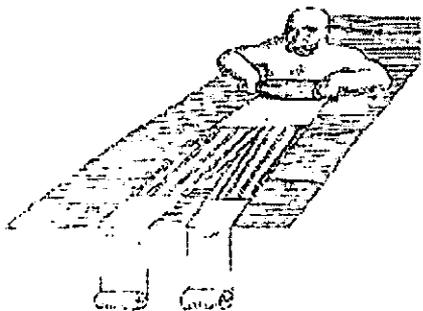


Fig. 18. Roland Topor, de la serie *El masoquista*



Fig. 19. Roland Topor, de la serie *El masoquista*



Fig. 20. Roland Topor, de la serie *El masoquista*

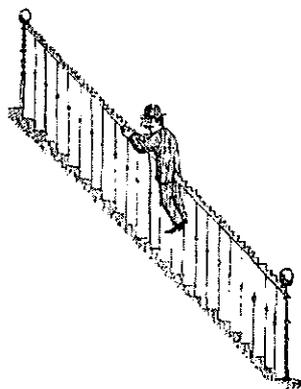


Fig. 21. Roland Topor,
de la serie *El masoquista*

Los ejemplos de crueldad humorística son, por lo demás, múltiples y variados.

Bidibidobidiboo de Maurizio Cattelan parodia la más trágica de las situaciones mediante el *suicidio* de una ardilla. El animal disecado yace muerto en una diminuta cocina; en la mesa hay un vaso vacío y una pistola tirada en el suelo (fig. 22).



Fig. 22. Maurizio Cattelan,
Bidibidobidiboo, 1996

En el dibujo *Siente y huele ese vapor acariciante*, de Antonio Ledezma, dos fetos con *malformaciones* están jugando fútbol, "practicando cabecitas" con una especie de vísceras en forma de esfera; a un lado se presentan en posición similar dos jugadores de fútbol cabeceando una pelota (fig. 23). Asimismo, Gottfried Helnwein se solaza las deformidades de algunos niños. En *Peinlich* retrata a una



dos

niña pequeña sentada en el suelo con unas tiras cómicas entre sus manos (fig. 24). Más que niña, parece una muñeca fea, que intenta sonreír; la aparente sonrisa resulta ser sólo una malformación en su rostro. En *Guten Morgen, Liebe Enten* otra niña padece la misma deformación, y unos gansitos con mochila a sus espaldas pasan enfrente de ella saboreando una paleta helada; más contentos, pues, que la propia niña (fig. 25). Dinos y Jake Chapman, por su parte, crean muñecos hermafroditas con anomalías genéticas y absurdas combinaciones de cabezas, torsos, piernas y pies que calzan zapatos tenis. La mayoría de las figuras no poseen órganos sexuales, son cuerpos infantiles que sugieren la incapacidad para la reproducción (figs. 26 y 27).

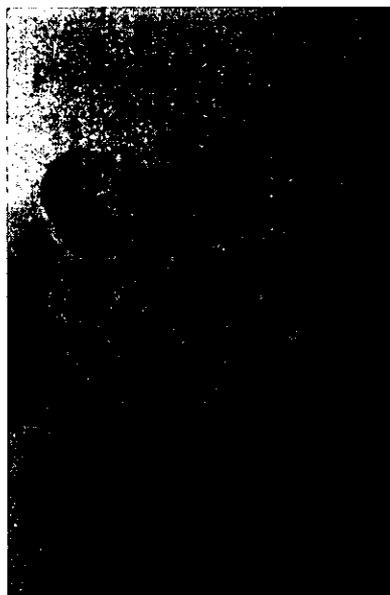


Fig. 23. Antonio Ledezma,
*Siente y huele ese vapor
acariciante*, 1999, grafito sobre
papel



Fig. 24. Gottfried Helnwein,
Peinlich, 1971



dos

Fig. 25. Gottfried Helnwein,
Guten Morgen, Liebe Enten,
1972



Fig. 26. Dinos y Jake
Chapman, *Un-nameable*,
1997, técnica mixta

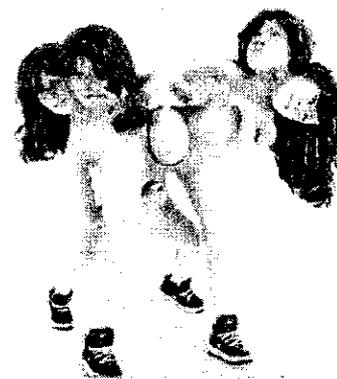


Fig. 27. Dinos y Jake Chapman,
Six Feet Under, 1997, técnica mixta



dos



Fig. 28. Roland Topor,
de la serie *El masoquista*



Fig. 29. Magritte, *Les voies et Moyens*, 1948

Como ejemplos destacados de *antropofagia* encontramos un dibujo de Topor en el que un hombre adereza con sal a otro hombre, mientras le muerde una oreja (fig. 28), y el *Les voies et Moyens* de Magritte, donde se muerden los unos a los otros (fig. 29).

Como hemos venido señalando el humor negro suscita una risa o sonrisa inteligente, que requiere de un análisis sobre lo reído, y de descubrir en qué términos se da esa lucha del individuo contra los valores colectivos, impuestos por la sociedad y que se han tratado de imponer como valores universales. Siguiendo por esta línea, Robert Gober critica el racismo y la discriminación social, al mostrarnos en una tela estampada la seriación de dos imágenes: la primera muestra un hombre blanco durmiendo y la segunda a un negro ahorcado que pende de un árbol. La idea es clara: mientras el blanco descansa, el negro muere (fig. 30).

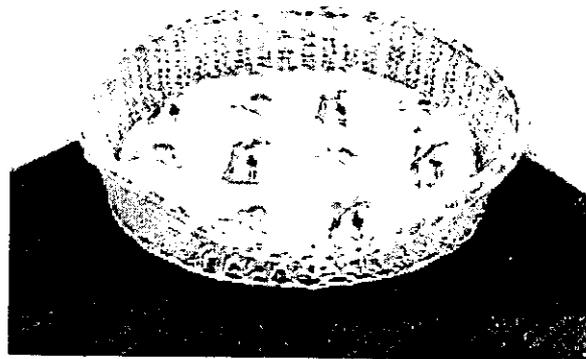


Fig. 30. Robert Gober,
Sin Título, 1988, cesta de caña, tela,
pintura y esmalte



dos

Eduardo Abaroa critica de una manera humorística los métodos de tortura de los que se ha servido el hombre. *Aromas de oficio* es una instalación que recrea un museo de la tortura en miniatura. Cada instrumento viene acompañado de la declaración del acusado ante el verdugo. El autor lo define como "un ejercicio de humor negro, pero en colores". Referente a la imagen en la que un elefante aplasta un cadáver sobre una roca (fig. 31), la declaración del acusado decía: "Que no me acuerdo, se lo digo que no me acuerdo. Me dijeron dónde iban a esconder el documento, pero ya se me olvidó. Ya se lo dije, no me acuerdo, no me acuerdo. Ah sí, que sí se lo dije a a... ¿a quién se lo cuanto al máscara" de metal burro, el acusado legislador. Estoy llevar esta pesada vida por una única una ley que permite eficazmente a toda estúpida".⁴³



Fig. 31. Eduardo Abaroa,
Aromas de oficio, 1997

ahora recuerdo
alguien. Se lo dije
dije?"⁴² Y en
instrumento de "la
con orejas de
decía: "Soy
condenado a
máscara de por
razón: inventé
castigar
la gente



dos



Fig. 32. Winston Smith,
Fetal Attraction, 1985,
fotomontaje

Winston Smith critica la violencia entre los seres humanos (desde la infancia), y en su fotomontaje *Fetal Attraction* un feto ya carga entre sus manitas una pistola (fig. 32); asimismo ironiza acerca del racismo en *Outside Agitators*, en donde unas respetables y venerables damas sonríen de lo que sucede en el exterior de su auto: los del Kukuxklán quemarán a un negro (fig. 33).



Fig. 33. Winston Smith,
Outside Agitators, 1979,
fotomontaje

sufrido un grave accidente organizó la exposición *Dialog with the Young*; en la invitación incluyó un retrato suyo con el rostro cubierto de vendajes, manera particular e inteligente de enfrentar su desgracia (fig. 34).

Fig. 34. Martin Kippenberger,
invitación a la exposición *Dialog with
the Young*, Galería Achim Kubinski,
1981

Otra forma de reírse de un mismo es mediante los autorretratos. Julio Galán, Nahum Zenhil y varios más son los personajes protagónicos de sus pinturas y al asumir ese papel se convierten en "víctimas" de sí mismos.

Aplican así un recurso de distanciamiento para poder ridiculizar e ironizar con mayor libertad, ya travestidos, enmascarados, ocultos entre hendiduras e inscripciones, etcétera.

Como habrá podido observarse, el humor negro permite hacer crítica de los asuntos serios, pero sin tomarlos de una manera ceremoniosa, y con él se desarrolla nuestra capacidad de autocriticarnos y de reír de nosotros mismos. En este sentido, el creador sabe que lo más sano es tomar al humor como una actitud ante la vida, y aunque el autor no se plantee del todo hacer una obra de humor negro, su actitud o su manera de ser se reflejan en la obra.

El humor negro como actitud lo observamos por ejemplo en Martin Kippenberger, quien después de haber



dos

O también suele ser recurrente autorretratarse, acercándose a la muerte, como lo hacen brillantemente Posada o James Ensor, quien en *Mi retrato en 1960* se retrató tal y como se vería en un futuro: como una calavera (fig. 35).



Fig. 35. James Ensor,
Mi retrato en 1960, 1888, aguafuerte

Retomando a Héctor Trillo hemos de recordar que el elemento insólito que tiende a crear sorpresa y hasta temor, junto con el "absurdo", son quizá las variantes más frecuentemente usadas en el humor negro. Lo insólito del absurdo lo hallamos, además de los anteriormente mencionados, en la obra de autores de las más diversas procedencias.



Fig. 36. Robert Gober, *Pierna*,
1990, cera, algodón, madera,
cuero, pelos

Insólito y desconcertante sería toparnos con "pedacería humana", piernas, torsos, manos y dedos esparcidos por doquier; no obstante puede parecernos gracioso en ciertas situaciones ficticias. Podemos reír de ello, porque el contexto claramente absurdo o irreal en que se nos presenta nos

permite el alejamiento necesario para la apreciación estética, porque en la realidad objetiva poca gracia nos haría observar a alguien huyendo con los restos de una mano y en ésta un lujoso reloj... Sin embargo, si

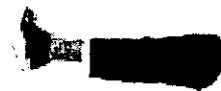


Fig. 37. Robert Gober, *Pierna de esquina*, 1991, cera, algodón, madera, cuero, pelos



dos

podemos divertirnos con una pierna de tamaño real que misteriosamente entresale de una pared y que de manera sutil entre el pantalón y el calcetín deja ver apenas la carne blanca con vellos... Nos referimos a algunas piezas de Robert Gober (figs. 36 y 37), o de Louis Bourgeois (fig. 38). Max Ernst, por su parte, en el collage *Open your Bag, my Good Man* muestra a un hombre corriendo con una maleta de la que lleva aún prendido el brazo de otro Oppenheim, a su vez, creó con dedos cortados, a los compositivamente (fig. 40).

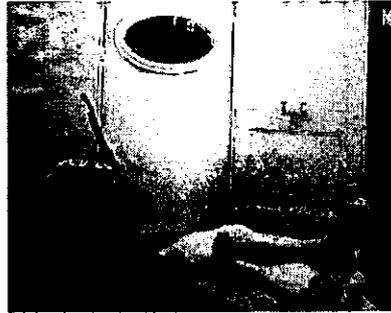


Fig. 38. Louis Bourgeois, *Cell III*, 1991, técnica mixta



Fig. 39. Max Ernst, *Open your Bag, my Good Man*, 1929, collage



Fig. 40. Dennis Oppenheim, *Finger Churches*, 1994



dos



Fig. 41. Nahum B. Zenil,
Contorsionista II, 1998

Además de lo insólito mágico o de lo insólito por absurdo, lo insólito en el sentido de lo extraordinario o fuera de lo común, lo encontramos en los infantes hermafroditas, que comparten diferentes partes de su cuerpo, creados por Dinos y Jake Chapman; o en personajes de feria o de circo —como el *Contorsionista II* o el *Hombre de tres cabezas*— que protagoniza Nahum Zenil. En *Contorsionista II* además de doblar increíblemente cuello, piernas y brazos, ha podido erguir su pene y mantenerlo en alto (fig. 41). Al comparar los valores ordinarios de la gente común con los de estas recreaciones, pasamos de la sorpresa, a la advertencia del contraste y de la cierta o incierta posibilidad de lo presentado, a un análisis de la intención del autor, a un alejamiento respecto al posible dolor que ello implicaría... y sólo entonces reímos.

Fig. 42. Julio Galán,
Niño embarazado, 1985,
óleo sobre tela

Lo absurdo imposible se muestra en *Niño embarazado* de Julio Galán, donde humorísticamente contraviene a la biología; no obstante, con la misma fe con la que el niño cree en los Reyes Magos, este niño desea tener un hijo, en la parte inferior del cuadro hay una inscripción que dice: "Que todos mis deseos se cumplan" (fig. 42).

En la mayoría de las obras con humor negro suceden situaciones tan crueles y macabras que, aunque logremos mofarnos de ellas por unos instantes, en realidad implican una visión pesimista, en



dos

el sentido de que la situación no tiene alternativa alguna de mejoría.

Hay momentos en la obra de Topor que mucho nos recuerdan a Kafka; situaciones que se quedan meramente planteadas, sin solución, y sin siquiera la esperanza de una continuidad soportable.

Este estado "sin salida" de las situaciones planteadas con humor negro, nos confirma aún más que no solamente se ríe de las situaciones alegres, sino que también del lado serio, grave, dramático o trágico de las cosas.

Enrique Guzmán en *Niñas jugando* plantea un sitio completamente desolado, blanco, sin salida alguna, que nos hace recordar la monotonía mortuoria de los



Fig. 44. Nicole Eisenmann,
Airport, 1996, instalación



Fig. 43. Enrique Guzmán,
Niñas jugando, 1976,
óleo sobre tela



dos

hospitales; mas, irónicamente, tomadas de la mano las niñas "juegan, porque son niñas" (fig. 43).

La instalación *Airport* de Nicole Eisenmann es la crónica de un viaje placentero, pero que finaliza con un desastroso choque; el horror de la muerte y de las víctimas se nos presenta de una manera tragicómica al utilizar muñecos de juguete y un

avión carbonizado descansando sobre el suelo (fig. 44).

“Aliena, remember me for the love we never had. Terry” es el epitafio sobre una tumba, la obra es de J. S. Drucker. La inscripción es trágica en cuanto que no queda nada por hacer ante la muerte (fig. 45).

Fig. 45. J. S. Drucker, *Aliena...*,
1996



dos

Uno de los constantes recursos técnicos en gran número de obras de humor negro es la utilización de accesorios infantiles: ropajes, juegos, juguetes, dibujos y representaciones de animales, o en general la evocación de la fantasía infantil, quizás para contrastarlos con nuestro marco referencial adulto y desolemnizarlo. De esta manera también refuerzan el carácter ficticio, a la vez que le restan gravedad a algunas situaciones, recordándonos que todo es “de a mentiritas”, o bien que por ser de alguna forma un temor, una alucinación, un sueño o hasta una pesadilla infantil, probablemente pudiera tener remedio... La utilización de muñecos si bien de entrada resulta sorprendente, cuando no escalofriante, eleva al máximo también el efecto de contraste o ficcionalidad y atenúa después la posible irritabilidad o rechazo del espectador (si observa una imagen realista de un suicidio, por ejemplo). Los muñecos permiten precisamente degradar el dolor humano, y “jugar” con situaciones trágicas, pueden ser atacados o ser víctimas de despojo sin causarles en realidad un daño, puesto que para eso están hechos. En la dinámica de búsqueda de un escape, mediante sus muñecos el artista puede incluso cometer un parricidio, sin sentirse mayormente culpable y sin que la sociedad lo condene del todo. Se permite, pues, un contraste de la crueldad y lo grotesco con la inocencia y ternura que simboliza el mundo de la infancia.

Julio Villalva juega también "sanamente" con sus muñecos, mas con permisible y perversa capacidad inventiva los imagina en tantas situaciones, posiciones y enfrentamientos como le es posible. Estos "infantes" se divierten masturbándose o ejercitando un sinfín de juegos sexuales (fig. 46).

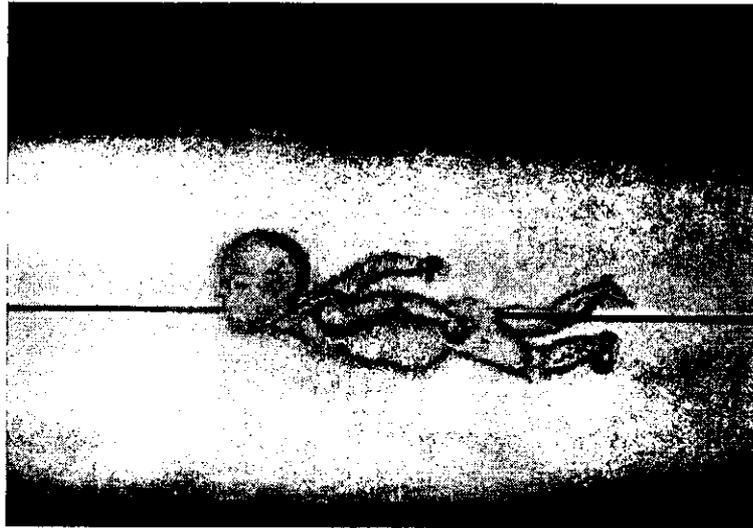


Fig. 46. Julio Villalva, *El equilibrista*,
1995, óleo sobre papel

Nahum Zenil en *El juego de la horca* ha transformado el conocido juego: en éste un bebé va gateando sobre un mueble acercándose a la orilla, lleva atada al cuello una cuerda sujeta de una estructura para que en el momento que el bebé caiga al vacío, sea ahorcado.

Paul Mc Carthy en *Painter* (1995, video, técnica mixta), presenta a un pintor con nariz de bola y manos con guantes blancos, a la manera de los personajes de las caricaturas, que se corta un dedo sobre una mesa, sobresale la catsup que simula la sangre. Además de él aparecen dos hombres, también con nariz de bola, copulando.



dos

En *Man and mouse* (1991–1992, poliéster y pintura) de Katharina Fritsch, un ratón gigantesco yace encima de un hombre recostado en una cama toda cubierta de blanco, no hay manera de que pueda hacer algo al respecto; y en *Rat King* unas ratas con su gigantesco tamaño ostentan su superioridad sobre el pequeño espectador (fig. 47).

Fig. 47. Katharina Fritsch,
Rat King, 1993, resina poliéster

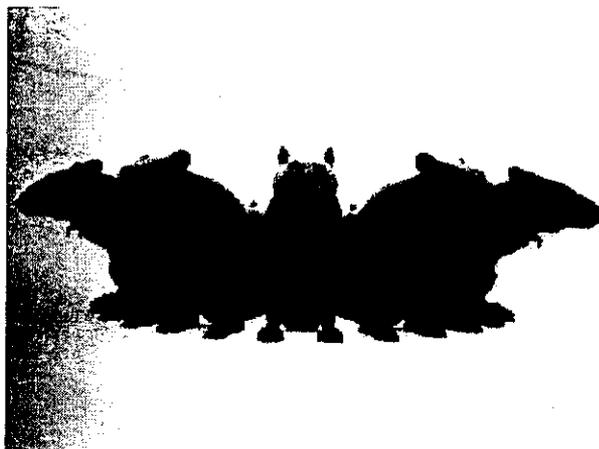


Fig. 48. Julio Galán,
Can-can, 1986

Prescindiendo de los muñecos, los propios niños suelen ser víctimas preferidas, pues se presta a ello su situación indefensa.

En *Can-can* de Julio Galán, un niño (o él mismo) es devorado por su perro. Todo el cuerpo del niño ha sido deglutido y entre el hocico del perro sólo alcanza a salir la cabeza que alcanza a decir: "¡Cómeme ya! Antes de que me arrepienta... y que parezca que yo no quería, y échale la culpa a can-can (por supuesto)" (fig. 48).



dos



Fig. 49. Roland Topor



dos

En un dibujo de Topor, una abuela que cose, toma la cabeza de una niña para colocar sus agujas (fig. 49)

En *Das Sonntagskind*, Helnwein muestra a una pequeña niña afuera de una tienda de dulces. Con un chocolate en la mano y un aparente gesto sonriente, muestra la lengua hacia nosotros (el gesto es provocado por una malformación física). Entre sus piernas escurre la sangre de la menstruación, mientras frente a ella pasa un gansito cargando una mochila y chupando una paleta helada (fig. 50). El mismo autor muestra una escena familiar en la que un adulto besa a un niño mientras lo carga; el niño se encuentra aterrado con los ojos desorbitados y literalmente con los pelos de punta (fig. 51); asimismo en *Unbefleckte Empfängnis* una niña es humillada: está con los calzones bajados ante un ratón (fig. 52).



Fig. 50. Gottfried Helnwein,
Das Sonntagskind, 1972



Fig. 51. Gottfried Helnwein,
JudaskuB 1 (detalle), 1985



dos



Fig. 52. Gottfried Helnwein,
Unbefleckte Empfängnis, 1985

Así como la niña de Helnwein aparenta reír mientras menstrúa, *La niña del columpio* de Enrique Guzmán evidencia los ridículos modelos de felicidad que suelen ser una falacia. La niña del columpio sonríe, como si pudiera estar realmente alegre y feliz, pero no se trata de una sonrisa espontánea, es un gesto congelado; su mirada ojerosa así la hace parecer más bien una muñeca sin vida (fig. 53).



Fig. 53. Enrique Guzmán,
La niña del columpio, 1973

Todo lo anterior comprueba que con el humor negro se crean comparaciones contrastantes entre el tema descrito y la técnica utilizada. Observamos en varias de estas obras un contraste entre la malicia, la mordacidad, la crueldad y los medios técnicos utilizados: el estampado decorativo que utiliza Gober para mostrar la trágica imagen de un negro ahorcado; el dibujo detallista utilizado por Topor y Helnwein, o las pinceladas coloridas de Julio Galán, etcétera.

Cuando reímos o sonreímos con humor negro existe la gran ventaja de que podemos leer y releer con atención estos mensajes, advertir atentamente sus contrastes, reflexionar incluso sobre porqué nos causan gracia o rechazo, sin que dejemos tampoco de advertir el grado de maestría técnica o la calidad de los recursos puestos en juego por el autor y consecuentemente valorarlos desde un punto de vista estético.



dos

2.1.3 La ironía



Antes de abundar un tanto en la ironía era necesario analizar nuestra concepción sobre el humor negro, ya que éste se le acerca o la utiliza sin que lleguen a ser del todo equivalentes. Y hemos dicho que humorismo genera más la risa que la sonrisa; y que, por otro lado, el humor negro se acerca más a la sonrisa que a la risa: por último tendríamos que decir que la ironía provoca, las más de las veces, sólo una sonrisa de inteligencia.

Al respecto, recordemos también que la risa espontánea suele carecer de segundas intenciones y no tiene un interés por predicar o polemizar, es una reacción refleja; la sonrisa, en cambio, muchas veces implica una seriedad, una conciencia severa, profunda y astuta, cierto retardo de reacción reflexiva. En el humor negro y en la ironía se involucra a la conciencia (a la inteligencia) para tomar cierto distanciamiento del objeto y, por lo tanto, implica una reflexión; sin embargo en la ironía esta reflexión es un tanto más compleja que en el humor negro.

Tanto el humor negro como la ironía coinciden en ser enemigos del sentimentalismo y están más cercanos a la sonrisa inteligente, asimismo requieren de un autor y de un espectador activos que se relacionen o se confabulen. Ambas expresiones tienen efectos iguales o parecidos (suscitan un análisis o reflexión crítica); no obstante, difieren en cuanto a la forma de presentarse: las imágenes con humor negro son muy directas y claras; en cambio, en la ironía el mensaje debe ser descifrado entre líneas: se dice algo diferente a lo que se aparenta (implica una antífrasis). Sin llegar a confundirse con la mentira, una vez advertida, la ironía adquiere sus propias dimensiones y se entiende como parte constituyente de otras formas expresivas como la sátira, la parodia, la comicidad o el humor.

Los dos principales autores que han estudiado a la ironía son Wladimir Yankelevitch, quien la presenta y analiza en todas sus formas, y Wayne C. Booth,



dos

quien hace una distinción respecto de la "ironía estable", y sugiere algunos pasos a seguir para identificarla.

La palabra ironía proviene del griego *eironeía*, que se refiere a "aquél que dice una cosa que no piensa", o "aquél que con las palabras disimula sus pensamientos", esta palabra griega evoca, entonces, al mismo tiempo, disimulo e interrogación.⁴⁴ El diccionario Larousse la define como "una risa desdeñosa o una sonrisa escondida"; y desde una perspectiva pragmática, tiene una intención de burla o de crítica mordaz; intenta poner en duda o descalificar situaciones, o es un vituperio o censura que se presenta en forma de alabanza.

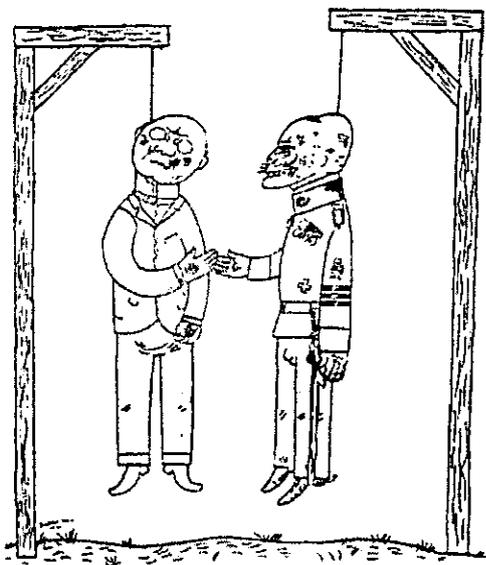


Fig. 54. George Grosz,
¡Feliz año!

alguna manera entren al juego del ironista. En cambio, la mentira quiere impedir que el engañado vuelva a examinar los signos o, si acaso, descubrir el juego de los otros manteniendo el suyo oculto.

La ironía, entonces, implica una función antifrástica, esto quiere decir: una oposición entre lo que se dice y lo que realmente se quiere dar a entender (fig. 54), lo cual implica un cierto disimulo, que paradójicamente parte de una necesidad de comunicar un significado escondido (y relevante) para las demás personas.

En este sentido, existe una clara diferencia entre la mentira y la ironía. La mentira lejos de tener una función comunicativa, quiere ocultar la verdad, así como evitar cualquier reflexión; mientras que la ironía, parte de una voluntad de comunicación y de conocimiento, estimula el intelecto del lector o espectador motivándolo a razonar o a adivinar las segundas intenciones. Hay un interés, pues, en que el espectador o la propia persona ironizada sean activos y que de



dos

Ya que la ironía tiene una intención comunicativa, el texto irónico requiere de tres actantes: el ironista, la víctima y lo ironizado.

Lo interesante de la ironía es que debe existir un lazo comunicante para que se dé la complicidad. Comunica, aparentemente sin comunicar, y se expresa siempre en un ambiente social, en el cual no todas las personas pueden captar el mensaje; precisamente de ello suele estar consciente el ironista. Pueden existir dos tipos de lectores: aquéllos que no entiendan y que por ello sean engañados, y por tanto también se conviertan en víctimas; y aquéllos que, pese a lo escondido que se encuentre el mensaje, logren comprender y pasen ser cómplices del ironista. En la mentira existe, sólo una relación unívoca de una *actividad* –la del engañador– respecto a una *pasividad* –la del engañado–; mientras que en la ironía existe una correlación bilateral entre dos actividades, incluso el ironizado puede ser promovido al mismo rango que el ironista, y ambos cooperan por igual en una obra común.⁴⁵

Lo atractivo de la ironía es que pese a que sea muy sutil y que carezca casi totalmente de seña alguna, pueda ser finalmente descifrada. Alcanter de Brahm en *L'ostensoir des ironies*, en 1899, sugería a los ironistas que utilizaran signos de puntuación especiales para identificar sus ironías,⁴⁶ propuesta que no prosperó ya que con ello únicamente se arruinaría todo el encanto al menospreciar la capacidad deductiva del intérprete o espectador. En realidad el lector disfruta sabiéndose selecto entendedor de esa “voz irónica”, y suele buscarla en otras obras del mismo autor o en diferentes autores. La ironía, pues, no es para explicarse, ya que destruiría completamente su efecto; si embargo, la ausencia de signos explícitos, puede ocasionar la tergiversación. Su verdadera magia y encanto reside en poder hallarla, y acertar su verdadero significado con agilidad, sin alejarse de lograr una comunicación humana rápida y económica.

... la ironía no se justifica más que en la medida en que queda, al menos parcialmente, ambigua ¿qué interés tendría el hablar irónicamente si de inmediato se rectifica el tiro especificando lo que se ha querido 'verdaderamente' decir? La ironía no puede existir legítimamente más que en la ausencia de índices demasiado insistentes.⁴⁷



dos

Al ironista le agrada jugar con sus mensajes porque presupone en el lector una capacidad para deleitarse, porque cree que no hay necesidad alguna de deletrear y porque, a su vez, transmite una especie de sabiduría. La ironía implica la síntesis de un mensaje, y la comprensión del mismo dependerá, entre otras cosas, de compartir un sustrato cultural ; por lo demás, tanto el que habla como el que escucha deben compartir un fondo de información y de juicio.

Asimismo el ironista se libera más que aquél que ríe, pues, en casos extremos, el que ríe lo hace para no llorar. La ironía se encuentra en un camino intermedio entre lo cómico y lo trágico, sabe de las fronteras entre la risa y el llanto, y las confronta mas no las fuerza. Con todo no se manifiesta como neutra, sino como tragicómica.

La ironía hace reír, pero ella misma no tiene ganas de reír; bromea fríamente, sin divertirse; es burlona, pero sombría. Mejor aún: desencadena la risa para congelarla inmediatamente. Esto se debe a que entraña algo tortuoso, indirecto y helado, a través de lo cual se deja entrever la inquietante profundidad de la conciencia: por eso la alegría no tarda en convertirse en tensión y malestar. La ironía apunta a otra parte. La risa, en cambio, no apunta a otra parte ni simula: simplemente ríe.⁴⁸



dos

Al ironista no le agrada profundizar en los sentimientos; juega con ellos, mas no insiste. "Cuando está enamorado, sólo ama con una pequeña porción del alma, como Fontenelle; cuando se enoja, sólo lo hace, por decirlo así, de dientes afuera; y cuando mira, lo hace a la manera de Erik Satie, ¡de ojos afuera!"⁴⁹

Un ironista se desprende de sí mismo y habla con humor del propio cuerpo como si éste fuese exterior, e incluso se cita a sí mismo con ironía, todo ello con el objeto de adelantarse a la burla ajena. Posee una prudencia egoísta, lo cual le evita desilusiones al inmunizarlo contra el sentimentalismo; la ironía se convierte así en un espejo de introspección y de autoconocimiento.

El objetivo principal de la ironía no es que sea creída, sino comprendida. El ironista nos hace creer lo que piensa y no lo que dice, y de alguna manera nos sabe guiar hacia ese entender.

La lectura irónica implica: traducir, decodificar, descifrar, leer entre líneas... incluso un poco más allá del propio lenguaje alegórico:

Ya somos capaces de captar misteriosas ondas que rodean cada palabra, llenándola de sugerencias y manteniéndola en un estado de mutación permanente; en un momento comprendemos todo lo que podría decirnos un comentario, y la doble traición del lenguaje, al mismo tiempo empobrecedor y deformante, escrita aún más nuestra imaginación... El poeta no dice lo que dice, dice lo que no dice, a veces más, a veces menos, ¡en todo caso, siempre otra cosa!⁵⁰

La ironía se opone a la redundancia, desea sugerir y se convierte en el paso de lo explícito a lo tácito. Dentro de su concisión y laconismo respeta lo esencial. Esta economía logra decir y significar mucho más que si se estuviese describiendo con énfasis y redundancias.

La lectura acertada dependerá del tacto y de la experiencia del lector, cuando no de conocimientos o hechos ajenos al del mismo texto, pues el mismo lector tiene ya de por sí ciertos prejuicios que representan condicionamientos y juicios de valor a la hora de la lectura.

La interpretación de la ironía lleva a la conciencia, la cual, a su vez, toma cierto alejamiento del campo intelectual, para desde allí formularse preguntas. Cuando la comprensión total se lleva a efecto, surge también una especie de agradecimiento hacia el inteligente actuar del ironista.

La comprensión de la ironía implica el vaivén dialéctico de los contrarios y la oscilación entre los extremos; el ironista es una conciencia tranquila y juguetona que puede hacer y después deshacer, evocar y revocar. El que comprende la ironía de su juego, recorre sucesivamente las dos fases de la interpretación, si bien siempre a la saga del que la guía.



dos

En esta situación lúdica de ir y venir, dar vuelta atrás y meditar, la ironía hace que estemos atentos a la realidad, nos mantiene alertas y hace que tomemos una precavida distancia ante la gravedad de lo ironizado.

Ya estudiada la relación comunicativa que implica la ironía, pasemos a establecer sus diferencias y relaciones para con otras expresiones y recursos del humor.

Ironía y sátira. La ironía es una burla, una sonrisa escondida; la sátira suele ser más desdeñosa y despreciativa. Mientras que la sátira quiere, al ridiculizar, corregir, es decir, tiene un fin social o moral reformador, la ironía ridiculiza no con el fin de corregir, sino para mostrar una verdad.

Ironía y parodia. La parodia realiza una oposición o contraste entre dos textos, retoma un texto, deformándolo, o copia el estilo o las maneras de alguien solamente para ridiculizarlos; en cambio, la ironía tiene carácter analítico: si bien parodia falsas verdades obliga a ahondar en ellas.

Ironía y comicidad. En la comicidad nos dan risa sólo las desproporciones o los equívocos; mas mediante la ironía no se atiende sólo lo ridículo o lo chusco, sino también a lo no risible, a lo grave o lo serio de ciertas conductas. Además lo cómico suele ser captado por casi cualquier personas, mientras que a la ironía sólo unos cuantos logran descifrarla y comprenderla. Lo cómico se resuelve en una risa espontánea; en cambio, la ironía produce, más que una risa, una sonrisa inteligente que implica una reflexión o análisis.

Ironía y humor. Mientras que el humor siente cierta compasión por lo burlado, y entraña cierta simpatía, la ironía suele ser mordaz y entraña cierta malevolencia, que excluye también la indulgencia. Dentro del humor puede existir ironía, pero la ironía humorística es una reflexión de la conciencia y tiende a descubrir la profunda seriedad de la vida.

Con todo, observamos que el humorismo, el humor negro y la ironía son mecanismos de liberación que producen placer tanto en el autor como en el espectador que logra comprenderlos. Los tres elementos representan algo positivo y



dos

ésta tiene la capacidad de crear preocupaciones, asimismo puede aminorar el sufrimiento; cuando tenemos sentido del humor percibimos lo ridículo o desproporcionado del sufrimiento humano, por lo que nos distanciamos de los problemas y ya no nos tomamos las cosas tan a pecho.

La diferencia esencial entre el humor y el humorismo, es que éste es la expresión externa y consciente del humor, ya sea mediante la palabra o la imagen visual.

Cualquier autor en cualquier momento puede recurrir al humor e inclusive dentro de una tragedia podemos encontrar signos humorísticos. Esto se debe a que el humor es un estado de ánimo que así como surge desaparece. No obstante, existen autores que son humoristas la mayor parte el tiempo y lo reflejan como una "actitud", por lo que en su obra se refleja constantemente.

El humorismo surge, las más de las veces, al hacer evidente una contradicción; es decir, cuando existe un contraste de valores, de uno inferior con otro superior, y en razón de la comparación de ambos, uno se degrada frente al otro. La teoría axiológica de Alfred Stern puede ser utilizada para explicar el fenómeno de la risa o la sonrisa en casi cualquier situación de humorismo.

Tanto en el humorismo como en el humor negro, el contraste y la degradación de algún valor provoca la risa o la sonrisa, la cual está ligada a la comprensión del mensaje; aunque esta risa surja de modo súbito, está ligada con la experiencia y entendimiento.

Entre más grave o cruel sea el humor se hace necesario ejercer una mayor capacidad de alejamiento de aquello de lo que se ríe y que en otras circunstancias nos resultaría patético o doloroso; sólo así el humor cumple su función de comprender el sufrimiento humano, encararlo y trascenderlo. Específicamente en relación con el humor negro se devalúa el valor de una situación al pensar que no es tan grave, y con ello se trasciende, se impide caer en el sentimentalismo y experimentar una libertad interior y cierto placer.



dos

En el caso del humor negro los temas que el humorista trasciende se refieren a los aspectos más sombríos o siniestros de nuestra existencia, tales como los tabúes sexuales, la muerte, el racismo, el asesinato, el odio y la violencia, y los recrea como un medio de escape que le permitan seguir viviendo sin agobiarse psicológicamente. Ello no significa evadir la situación dolorosa, sino por el contrario enfrentarla reflexiva y críticamente, sin conflictuarse mayormente y sin sufrir del todo la censura social.

No hay que confundir a las obras de humor negro, con aquella que involucran lo macabro o lo siniestro, pero en las que sigue tratando la seriedad como tal, éstas pueden provocar reacciones dolorosas e incluso rechazo; en cambio, el humor negro está dotado de una cierta morbosidad sana que invita a remirar las obras, una y otra vez.

Trillo apunta lo "insólito" como un elemento de contraste infaltable en este tipo de humor. En ocasiones una referencia textual o una pequeña imagen es lo que crea el desconcierto o la incongruencia (al advertir un contraste de valores), y en principio eso es lo que nos hace sonreír.

Entre más agresivo o grave sea el humor, la lectura comparativa de los valores debe lograrse de manera casi instantánea para que se cree la situación hilarante, por lo que las imágenes suelen ser captadas de manera económica y presentadas directamente. Asimismo las imágenes deben ser figurativas y proclives a destacar los significados críticos.

Muchas obras plásticas con humor negro utilizan la alegoría o la "parodia" de otras obras de arte reconocidas, mediante lo cual degradan el valor estético y cultural de la obra anterior pues ponen en duda sus valores de originalidad e irrepetibilidad. Otro recurso destacado es el parodiar o descontextualizar personajes u objetos con cierto valor cultural reconocido por la sociedad.

No descartamos el que el humor negro haya existido desde siempre, pero sí que adquiere mayor preeminencia en las sociedades industriales donde se arraiga aún más la deshumanización y sus contrastes. Por ello tomamos como punto de partida a autores, tales como James Ensor, Magritte o Max Ernst.



dos

El humor negro en México lo hallamos más frecuente en la vida cotidiana que representado en las obras plásticas. A lo largo de nuestro estudio sólo encontramos a contados autores, más o menos recientes, que utilizan el humor negro frecuentemente en su trabajo. Entre ellos citamos a Enrique Guzmán, Julio Galán, Nahum B. Zenil, Antonio Ledezma y Julio Villalva.



dos

Notas

-
- ¹ Véase Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, 1992, p. 226.
- ² *Ibid.*, p. 228.
- ³ *Idem.*
- ⁴ *Ibid.*, p. 230.
- ⁵ Citado en Tomás Doreste (introducción y selección), *Relatos de humor negro*, 1971, p. 5.
- ⁶ Véase *Diccionario de términos literarios y artísticos*, 1990, pp. 161-162.
- ⁷ Luigi Pirandello, *Ensayos. Humorismo*. 1968, p. 23.
- ⁸ Branko Bokun, *El humor como terapia*, 1987, p. 44.
- ⁹ Citado en Ana Ma. Vígara Tauste, "Sobre el chiste, texto lúdico", <http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/chiste.html>
- ¹⁰ *Idem.*
- ¹¹ Federico Carlos Sáinz de Robles, *Diccionario de la literatura*, tomo 2, 1982, p. 613.
- ¹² *Ibid.*, p. 615.
- ¹³ Véase Rius, *El arte irrespetuoso. Historia incompleta de la caricatura política*, 1988, pp. 6-7.
- ¹⁴ Luigi Pirandello. *Ensayos. Humorismo*, 1968, p. 40.
- ¹⁵ *Ibid.*, pp. 170, 172-173.
- ¹⁶ *Ibid.*, pp. 205-206.
- ¹⁷ Jorge Portilla, *Fenomenología del relajo*, 1984, p. 78.
- ¹⁸ Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, 1992, p. 238.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 239.
- ²⁰ Jorge Portilla, *op. cit.*, pp. 78-81.
- ²¹ Claudia Pérez, "El humor es cosa seria: algunas consideraciones acerca del humor y del psicoanálisis", <http://www.psinet.com.ar/Efbatx14.htm>



dos

-
- ²² Jorge Portilla, *op. cit.*, pp. 162-163.
- ²³ Federico Carlos Sainz de Robles, *op. cit.*, pp. 613-614.
- ²⁴ Véase José Antonino, *El dibujo de humor*, 1990, p. 11.
- ²⁵ Véase Luis Ernesto Medina, *Comunicación, humor e imagen*, 1992, pp. 36-45.
- ²⁶ Citado en André Bretón, *El humor negro*, 1972, p. 12.
- ²⁷ Jorge Portilla, *Fenomenología del relajo*, 1984, p. 74.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 75.
- ²⁹ Branka Le Comte Bogavac, "El escritor y el filósofo (II)" (entrevista con Umberto Eco) en *La Jornada Semanal*, 9 de enero del 2000, p. 2.
- ³⁰ Sigmund Freud, *El chiste y su relación con el inconsciente*, 1981, p. 145.
- ³¹ Jorge Portilla, *op. cit.*, p. 76.
- ³² Citado en Claudia Pérez, "El humor es cosa seria: algunas consideraciones acerca del humor y el psicoanálisis", <http://www.psinet.com.ar/Efbatx14.htm>
- ³³ Jorge Portilla, *op. cit.*, p. 75.
- ³⁴ Citado en Héctor Trillo, *Estética y humor de lo siniestro*, 1981, p. 3.
- ³⁵ *Idem.*
- ³⁶ *Idem.*
- ³⁷ *Ibid.*, p. 11.
- ³⁸ Santiago Espinosa de los Monteros, catálogo *El gran circo del mundo*, 1998, pp. 26-27.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 22.
- ⁴⁰ Sergio Pitol *et al.*, catálogo *Julio Galán. Exposición retrospectiva*, 1993, p. 29.
- ⁴¹ Nicole Eisenmann, <http://www.artseensoho.com/art/tilton/Eisenmann96/eib.html>.
- ⁴² Cédula en la exposición *Engendros del ocio y la hipocresía* de Eduardo Abaroa, 1999, Museo de Arte Carrillo Gil.
- ⁴³ *Idem.*



dos

⁴⁴ Luz Elena Zamudio, "Gregueruntas y preguerías" en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, 1992, p. 91.

⁴⁵ Véase Wladimir Jankelevitch, *La ironía*, 1986, p. 59.

⁴⁶ Citado en Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, 1986, p. 93.

⁴⁷ Catherine Kerbrat-Orecchioni, "La ironía como tropo" en *De la ironía a lo grotesco...*, p. 197.

⁴⁸ Wladimir Jankelevitch, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁹ *Ibid*, p. 32.

⁵⁰ *Ibid*, pp. 43-44.



dos



CAPÍTULO TRES

LIBRO ALTERNATIVO

MATARILERILERÓN

Un joven americano conocido mío, hombre de muchas luces, me aseguró en Londres que un niño sano, bien alimentado, es a la edad de un año un alimento delicioso, nutritivo y saludable, ya sea cocido, asado al horno o estofado, y yo no pongo en duda que pueda servirse también en fricasé o en ragú.

Jonathan Swift

3.1 *Matarilerilerón*

- Amo a tó, matarile-rile-ró. (bis)
- ¿Qué quiere usted? Matarile-rile-ró. (bis)
- Yo quiero un paje, matarile-rile-ró. (bis)
- Escoja usted, matarile-rile-ró. (bis)



El título *Matarilerilerón* de mi libro alternativo conlleva una doble significación: por un lado, hace referencia como ya vimos a la conocida ronda infantil y, por otro, a una de las maneras coloquiales que utiliza el mexicano para referirse a la muerte: "le dieron *Matarile...*", o sea, lo mataron.



tres

Ya desde el título proponemos una doble significación, un contraste de dos mundos contradictorios: el mundo infantil, que simboliza el inicio de la vida, y la muerte, que es su conclusión.

Hacemos hincapié en este choque de significaciones contradictorias, ya que precisamente *Matarilererón* es ante todo un libro de humor negro, el cual se caracteriza por el contraste de valores –de uno superior con otro inferior–. En el mundo infantil, por lo demás, muchos valores se subvierten o entrechocan; en cambio, con la muerte todos los valores, paradójicamente, al perderse se encuentran. Pero los muchos y diversos contrastes de valores que se generan en *Matarilererón*, lo iremos detallando más adelante, y en su momento.

3.1.1 Descripción técnica



atarilererón es un libro alternativo dispuesto en *forma de cuna*, lo que nos remite de inmediato nuevamente a la infancia, tema central de este libro. Habla de muchos aspectos de la infancia que no están ligados a la alegría, sino que, se vinculan con ese lado oscuro, tenebroso y hasta perverso con que se envuelve a la mente infantil, y que las buenas conciencias prefieren olvidar o ignorar, y que hasta prohíben nombrarlo.

Temáticamente retoma percepciones y fabulaciones infantiles (temores, sueños, pesadillas o alucinaciones...), canciones de cuna, juguetes, juegos, rondas y cuentos infantiles, personajes de la feria, dibujos de niños, fotografías antiguas, y uno que otro recuadito de los que los padres suelen coleccionar. Entre todo este contexto referido la niñez, los personajes protagónicos (y las principales víctimas) son justamente los niños.



tres

El libro está constituido por dos estructuras: una externa, que son el móvil y la cuna (fig. 1) –protectora y contenedora del libro–; y otra estructura interna, que son las páginas del libro (fig. 2).



Fig. 1. Estructura externa: móvil y cuna



tres



Fig. 2. Estructra interna: páginas



Fig. 3. Oso

La cuna tiene una forma típica, aunque sus dimensiones son ligeramente mayores. Está hecha con madera de pino, barnizada de tono caoba, y sus medidas son 109 x 123 x 88 cm. En la parte externa de una de sus cabeceras se encuentra pegado un oso de peluche, el cual llora si se le oprime la panza (fig. 3), pues dentro de ella ha sido colocada una caja de sonido. Arriba del oso hay un globo de texto en color



tres

violeta, en el que está escrito: "¡Tócame la pancita!"

Se escogió la forma de una cuna, en razón de su significado simbólico, en relación con la primera etapa infantil y puesto que en ella se viven los "felices y dulces" sueños.

El móvil giratorio recrea la persecución entre los personajes del cuento de Caperucita Roja (figs. 4-7); sin embargo, se han invertido los papeles originales de aquella historia en la que el Lobo era el asesino: ahora el Lobo se convierte en la víctima, y Caperucita, la Abuela y la Madre son las cazadoras. El móvil tiene en la parte superior dos tablas de madera entrelazadas y de ellas penden los hilos que sostienen los cuatro grabados que representan a los mencionados intérpretes. Cada uno de los grabados mide 20 x 20 cm, y están impresos en ambos lados sobre papel Liberón Antiguo y han sido coloreados con tinta china.



Fig. 4. Caperucita roja



Fig. 5. Mamá de Caperucita



tres



Fig. 6. Abuelita de Caperucita



Fig. 7. Lobo



tres

Por otra parte, el libro consta de doce páginas, cada una es un grabado distinto impreso sobre papel Liberón Antiguo de 67.5 x 90 cm. Los grabados a su vez están montados (uno de cada lado) sobre seis tablas de triplay de madera de pino de 71 x 90 cm, que se sostienen verticalmente sobre bases de madera, mismas que por debajo llevan rieles para que puedan deslizarse entre cada uno de los barrotes de la cuna (figs. 8 y 9).

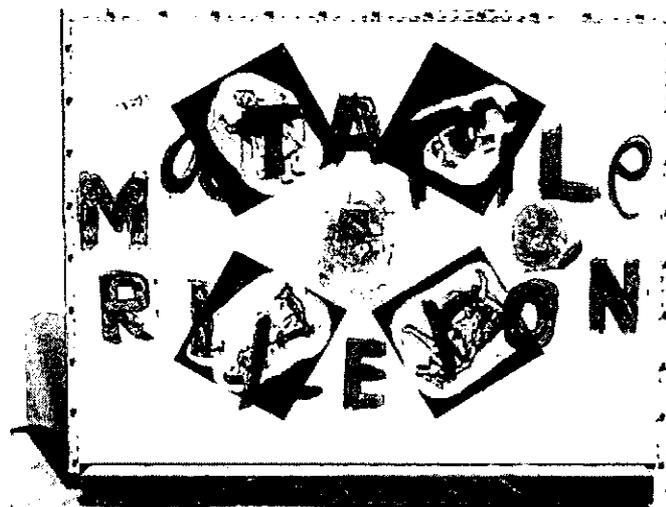


Fig. 8. Página: liberón montado sobre tabla de triplay



Fig. 9. Páginas que se deslizan entre cada uno de los barros



tres

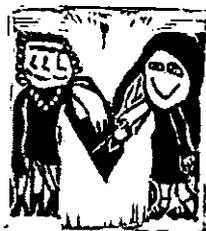
Los grabados corresponden a las siguientes fichas técnicas:

Página 1. Matarilerilerón



Matarilerilerón / 1999
20 x 20 cm (4 placas)
Aguafuerte y aguatinta s/ferro

Abecedario Matarilerilerón / 1999
12 x 10 cm (9 placas)
Linóleo



tres

Página 2. Niña envuelta



Niña envuelta / 1999
70 x 50 cm
Aguafuerte y aguatinta s/fierro

Página 3. Amor maternal



Amor maternal / 1999
50 x 40 cm
Aguafuerte s/fierro

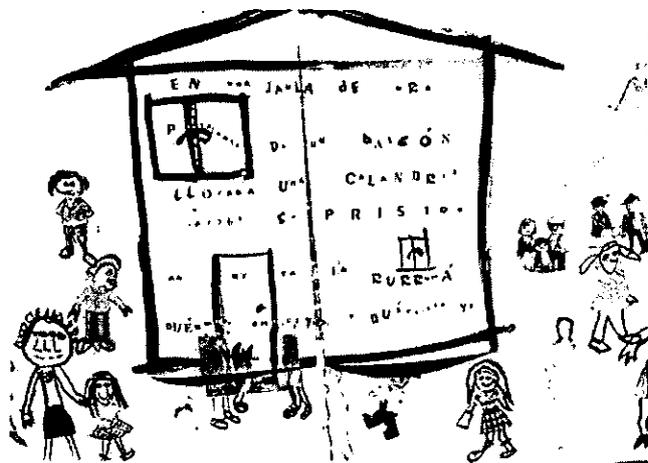


tres



Mi primera seña / 1999
50 x 40 cm
Aguafuerte s/ferro

Página 4. Casita de muñecas



Niña-tortuga / 1999
40 x 40 cm
Xilografía



tres

Página 5. Avión



Avión / 1999
70 x 40 cm
Aguafuerte, azúcar, aguatinta y
barniz blando s/ferro

Página 6. No tengo manita



No tengo manita / 1999
40 x 89 cm
Aguafuerte s/ferro y tinta
china



tres

Página 7. Carne tierna



Carne tierna / 1999
40 x 40 cm (dos placas)
y 15 x 10 cm (6 placas)
Xilografía, azúcar y aguafuerte s/ferro

Página 8. Hombre-niño

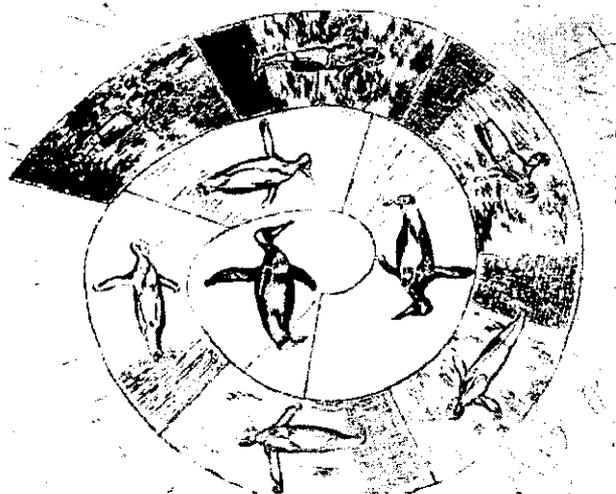


Hombre-niño / 1999
40 x 40 cm (8 placas)
Aguafuerte y aguatinta s/ferro,
xilografía y radiografía



tres

Página 9. Pin-ocho, Pin-güino



Pin-ocho, Pin-güino / 2000
45 x 60 cm
Mototool s/acrílico



Niña pingüino / 1998
15 x 50 cm
Aguafuerte y aguatinta s/zinc



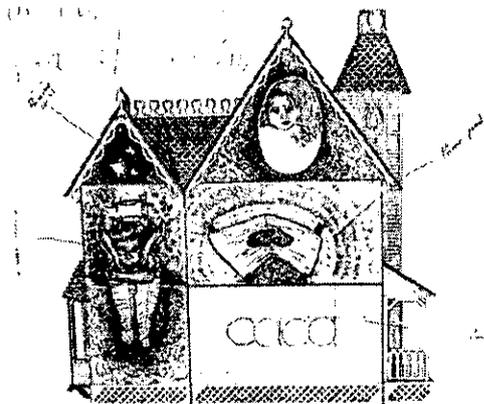
tres

Página 10. Barquito de papel



Barquito de papel / 2000
45 x 60 cm
Mototool s/acrílico

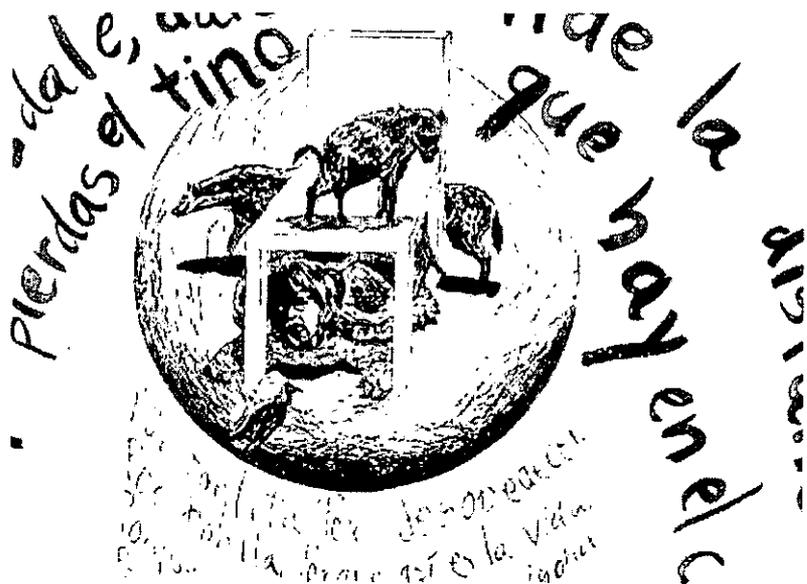
Página 11. Recuerditos



Recuerditos / 2000
45 x 60 cm
Mototool s/acrílico



tres



Por tontita / 2000
60 x 45 cm
Mototool s/acrílico

Además de los grabados impresos, algunas páginas también incluyen fotocopias transferidas de dibujos infantiles, de fotografías familiares, de recetas de cocina y de imágenes de periódico; collage con calcomanías, trozos de celuloide (fragmentos de película fílmica) y pegotes de cartulina, y fragmentos de canciones de cuna y rondas infantiles escritas con grafito o tinta china. Los cuatro bordes de cada página están rodeadas por listones en tonos pastel con figuras de tiernos borreguitos y patitos.

Los grabados pasaron por un previo proceso de bocetaje y al mismo tiempo se estudió minuciosamente qué canción infantil era la más conveniente para reforzar la idea o intención en cada uno de ellos. Se hicieron también bocetos de cómo quedarían compositivamente cada una de las páginas al incluir el grabado, las transferencias, los cintas fílmicas, los textos y los restantes elementos en conjunto.



tres

Debido a que las placas de los grabados eran de diferentes materiales –linóleo, xilografía, acrílico y fierro– requirieron de diferente presión en el tórculo; por tal razón una misma página podía pasar por una o más etapas de impresión.

Antes de realizar la impresión de los grabados se transfirieron las fotocopias; y después de haber sido impresos, éstos se montaron sobre las hojas de triplay de 6 mm; se pegaron las calcomanías y demás elementos; se dibujó encima con tinta china, y se escribieron con grafito los textos.

3.1.2 Libro híbrido *Matarilerilerón*

Como este trabajo, de alguna manera, es la continuación de mi tesis de licenciatura *Relaciones temporales en el libro alternativo. Lectura de los tiempos representados en el libro híbrido Jirones*, en la que sí se hacía una definición y clasificación detallada sobre qué es un libro alternativo, para mayores detalles permítaseme remitir a su lectura, si bien sí considero conveniente recordar brevemente qué es un libro alternativo, en cuántas clases se divide y a cuál de ellas corresponde el libro alternativo *Matarilerilerón*, actualmente motivo de nuestro interés.

Recordemos, pues, que para comprender qué es un libro alternativo debemos tener bien claro cómo y de qué manera se distingue de un libro tradicional. Existen diferencias claramente marcadas entre lo que se conoce como un libro tradicional, convencional o clásico, y un libro *alternativo* –como lo llama Manuel Marín–, o un *otro libro* –nombrado así por Raúl Renán– o un libro *propositivo* –como también se le suele llamar.

Un libro tradicional se define simplemente como: un conjunto de *hojas impresas o en blanco reunidas en un volumen encuadernado*. El libro alternativo, en cambio, no necesariamente está constituido por hojas de papel, sino que juega con todo el universo de materiales que puede tener a su disposición; experimenta tanto con



tres

viejos materiales (los primeros libros podían estar hechos con arcilla, papiro, cera, omóplatos de carnero, pieles de animales), como con materiales nuevos (acrílico, plásticos, resinas...). Además, un libro alternativo no necesariamente debe estar encuadernado, la manera de organizar sus páginas puede ser de muy distintas maneras.

Por otro lado, el libro tradicional consiste en obra en prosa o en verso de cierta extensión, lo cual exclusivamente refiere a las particularidades formales del texto, como la esencia misma del libro. En cambio, en el libro alternativo el texto no es la parte medular, ni las imágenes están a la merced del texto para reafirmar su importancia al ser utilizadas como su complemento. El libro alternativo es una unidad en cuanto a forma y fondo; es decir, es un objeto multimodal, en el que no se le da preferencia a ninguno de sus elementos constitutivos, como sí lo hace el libro tradicional que hace una clara distinción entre lo que se escribe (*estructura interna* o *fondo*) y su soporte físico (*la estructura externa* o *forma*).

En los libros alternativos existe una íntima conexión entre la *estructura externa* y la *estructura interna*: lo que se dice o la temática (tanto el texto como las imágenes), guarda una estrecha conexión con el material de que está hecho el soporte físico del libro. En su totalidad, todos sus elementos contribuyen a expresar la intención del autor. Es decir, el libro nos transmite una idea sin necesidad de leer el libro por entero, por lo que el texto deja de ser lo más importante.

Al crear libros alternativos no se está realizando algo nuevo, en el sentido de que el concepto y la existencia del libro como medio de comunicación es muy antigua, pero sí existe una necesidad de "ver", "tocar", "observar", "sentir", "percibir" al libro como objeto estético, con una apreciación más plástica.

Dependiendo de las características de cada libro alternativo, se ha dado en clasificarlos como: libro de artista, libro objeto y libro híbrido:

El libro de artista. En este tipo de libros es el propio artista el creador del libro, y controla, ante todo, además de lo que dice propiamente el texto –si lo hay–, el diseño, por lo que generalmente se convierte en su propio productor y distribuidor.



tres

Para el hacedor de libros de artista cualquier medio es válido: fotocopias, serigrafía, offset, grabado, etcétera.

El artista retoma las características formales del libro, pero además de ello en las páginas usa todos los elementos posibles (formas visuales y físicas) para significar.

El libro de artista puede estar realizado con grabados o con dibujos. Pero aquí éstos no cumplen únicamente la función de "ilustrar" el texto. La relación texto-imagen opta ya sea porque texto e imagen tengan su propia independencia, o porque se integren entre ambos visual y plásticamente.

El libro objeto. El libro objeto, como su nombre lo indica, incluso antes de que podamos concebirlo como libro se nos presenta como objeto; es decir, tiene acentuada su dimensión como objeto espacial y matérico. Es justamente su apariencia exterior —de carácter escultural o pictórica—, la que nos ayudará a reconocer a un libro objeto de un libro de artista. Por lo general, el libro objeto enfatiza el material con el que está hecho —un papel diferente u otro material diferente al papel—, el cual invita al espectador a tener una experiencia más de tacto con el objeto; el objeto se deja sentir. De esta manera, como se impone su preferencia física se aminora la atención con respecto a su contenido informativo.

Debido a que realizar un libro objeto implica la creación de éste como objeto, generalmente se realiza sólo uno y no más; es decir, que hablamos de un libro único en contraposición con el objeto seriado o el libro seriado. Entonces, podemos asegurar, que otra característica que distingue al libro objeto del libro de artista es precisamente ésa: que el libro objeto es por lo general único, mientras que del libro de artista pueden realizarse libros en serie (aunque no sean idénticos, sino muy similares).

El libro híbrido. Existe otro tipo de libro alternativo que posee características tanto de un libro de artista como de un libro objeto. Tal ambivalencia suscita el problema de saber qué es lo que hace que un libro sea un libro; es decir, hasta dónde sigue siendo un libro y a partir de cuándo se transforma en un "objeto".



tres

Sentadas ya las bases de lo que es un libro alternativo, pasemos a revisar el que nos concierne.

El libro *Matarilererón* es un libro híbrido, puesto que posee características tanto del libro de artista como del libro objeto. Sus afinidades con un libro de artista surgen de que fue ideado y concebido por la misma autora. Ella escogió y seleccionó entre las diversas canciones de cuna y rondas infantiles existentes aquellas que convinieran y se complementarían junto con los grabados y collages realizados también por ella. En *Matarilererón* se identifica con claridad una lectura por páginas (si bien su orden puede ser totalmente aleatorio), en las cuales se han impreso grabados que no sirven sólo para ilustrar a las canciones escritas, sino que ambos – imágenes y texto–, refuerzan la misma idea o intención de la autora: ironizar o crear mensajes e imágenes con humor negro sobre distintas facetas que marcan negativamente el mundo de los infantes. A pesar de que se utilizaron medios de reproducción, como lo son el grabado o la transferencia de fotocopias, el libro es único e irrepetible, debido a su gran tamaño, la diversidad de objetos intervenidos que involucra, el trabajo de por sí irrepetible del dibujo, impresión y retoque de sus grabados, y además porque se escribieron frases a mano y se pegaron calcomanías, que aunque se quisieran repetir no quedarían idénticas.

Esta característica de unicidad corresponde al libro objeto. Debido al enorme tamaño, a la dificultad y minuciosidad de su elaboración y a los altos costos de producción, generalmente el libro objeto suele ser único. Otra característica que *Matarilererón* retoma del libro objeto, es que se nos presenta en primera instancia como un cuerpo de grandes dimensiones y se enfatiza con ello su presencia como objeto en el espacio. Tiene gran formato –aún más grande que una cuna convencional– y aumenta su posición en el espacio al ir deslizando y quitando de la cuna cada una de las 6 hojas (figs. 10 y 11). Para manipularlo es necesario utilizar todo el cuerpo: al jalar cada una de las hojas y al colocarlas en distintos sitios fuera de la cuna. De esta forma, la interrelación entre el espectador y el objeto–libro no es pasiva, sino totalmente activa, al verse obligado a utilizar casi todos sus sentidos: el de la vista, el del tacto, el del oído, e incluso el del olfato, aunque éste en menor medida. Además de lo anterior, el espectador puede realizar actividades asociadas



tres

como oprimir la panza del oso pegado en la cabecera y escuchar el llanto que surge de él, o girar y observar el móvil que pende por encima de la cuna.



Figs. 10 y 11. Libro de gran formato,
al manipular las páginas su posición
varía en el espacio



tres

Al pensar en el formato y estructura que llevaría el libro, decidí que lo más conveniente para conectarnos instantáneamente con la infancia era no crear un objeto nuevo, sino utilizar un objeto real que se relacionara con la etapa infantil. Así se pensó en varios objetos posibles, tales como una casita de muñecas, o en una muñeca que pudiera desarticularse y que cada una de las partes constitutivas de su cuerpo fuesen páginas; pero finalmente opté por construir una cuna. El tamaño de ésta varió, en cuanto a que una cuna real no se adaptaba a las funciones y dimensiones que se habían pensado. Se necesitaban grabados de mayor formato, por lo que la cuna del libro debió ser más alta que una tradicional y el espacio entre cada uno de los barrotes también de dimensión mayor para que entre ellos cupieran y se pudieran deslizar las páginas.

Debido al gran peso de la cuna ésta no puede ser fácilmente transportada o movida de su lugar; no obstante, el espectador (o lector) sí puede manipular las páginas. Éstas, en principio pueden deslizarse una a una, hacia un lado y otro, o alternativamente formando diferentes composiciones dentro de la cuna; o pueden también sacarse una por una o varias a la vez, totalmente afuera de la cuna y formar exteriormente otras disposiciones, con la idea de que el espectador busque y encuentre diferentes construcciones y ángulos para disponer y observar el libro en el espacio y con ello, consecuentemente, realizar las más diversas lecturas...

Tanto el collage, que es una técnica bidimensional, como el ensamblaje, que es tridimensional, conviven en un mismo espacio: el libro *Matarilerilerón*, lo cual permite una apreciación diferente del espectador en cuanto que no únicamente se leen u observan las páginas, sino que existe una interacción más cabal del espectador.

La técnica del collage (adherir papeles u otro tipo de objetos a una superficie bidimensional) es utilizada al pegar calcomanías, muñecos y vestiditos de papel, cintas filmicas y listones sobre los grabados impresos en cada una de las páginas del libro, lo cual enriquece la manera de presentar el discurso plástico.

El ensamblaje, por su parte, se utiliza al incorporar un oso de peluche a la cabecera de la cuna. Al hacerlo, se puede concebir en el libro una página más: la cabecera, que podría llegar a fungir, quizás, como otra "portada" del libro. Esta página



tres

con ensamblaje permite, a diferencia de las otras páginas con los grabados impresos sobre el papel, que se le observe desde mayor número de ángulos, así como que se incite más al contacto táctil.

Es importante acentuar que el collage no es un “estilo”, sino una “técnica”, y lo más importante de ella es la idea de incorporar algo prefabricado en una obra. No resulta extraño que esta técnica se utilice para la fabricación de un libro alternativo, puesto que una de las características de éste es que se acentúe su presencia como objeto y que no solamente sirva para leerse, sino para que interactúen con él todos los sentidos posibles, por lo que, por ejemplo, el observar un objeto pegado en una superficie, nos invita a tocarlo.

Con el collage en el libro *Matarilererón*, se altera el carácter tradicional de la gráfica —la reproducción de una misma placa para obtener un tiraje de grabados casi idénticos—, pues se le da una individualidad al grabado al intervenirlo con otras técnicas. Esto enriquece el concepto del grabado, pues se puede jugar con cada una de las copias seriadas y, al intervenirlas, tener la opción de convertirlas en obras únicas. En *Matarilererón* ha sido utilizado un grabado de cada tiraje para alterarlo y para enriquecer la idea general del libro, pero los demás grabados de los tirajes pueden ser enmarcados y exhibidos, sin que pierdan el carácter de seriación.

La gráfica siempre ha estado relacionada estrechamente con el libro, por lo que resulta significativo poder crear un libro alternativo con grabados y enriquecer así su concepto, además de poder darle un carácter de unicidad a los grabados combinándolos con otras técnicas, como el dibujo y el collage.

Así como en diferentes libros alternativos conviven tanto el texto como la imagen, en la historia del collage encontramos diferentes ejemplos que enriquecen esta relación.

Siglos antes del cubismo ya existían ejemplos de collage, pero sólo habían sido obras de aficionados o casualidades producto del arte popular. Alrededor del siglo XII los calígrafos japoneses escribían poemas sobre hojas a las que después pegaban



tres

papeles de colores tenues. En sus composiciones habían motivos florales, montañas, ríos y nubes.

Las aportaciones más importantes de los surrealistas son los poemas-collages, la técnica de frottage utilizada por Max Ernst, los cadáveres exquisitos de textos y dibujos y los objetos surrealistas.

Max Ernst realiza "poemas visibles", textos poéticos repartidos por toda la superficie de la pintura. Joan Miró transforma obras abstractas por medio de textos, algo así como "poemas visibles". Por ejemplo, en *Un pájaro persigue a una abeja* (de 1926) escribe la palabra "poursuit", traza una curva correspondiente y sobre el pájaro están pegadas pequeñas plumas.¹

Con los anteriores ejemplos, advertimos que la experimentación con materiales y herramientas y procesos de trabajo del collage son infinitos. Así como se comenzó pegando un trozo de tela en el cubismo, se fue explorando más el collage hasta llegar a los ensamblajes y construcciones: trabajos que también originaron la creación de las instalaciones, apropiaciones y nuevos arte-objeto (incluido el libro alternativo).

El tratamiento del collage en los libros alternativos se ha renovado con la búsqueda y experimentación de nuevos materiales (tales como polímeros, acrílicos y nuevos pegamentos), así como con la utilización de nuevos procesos técnicos (fotocopias a color, fotografías, fototransferencias, el escaneo y el diseño mediante computadora). Los materiales utilizados son infinitos, puesto que el collage es una técnica experimental en la cual no existen reglas.

Concluimos, pues, recordando que *Matarilerilerón* es un libro híbrido, ya que retoma el criterio de la impresión de grabados con temática y textos escogidos por la misma autora, método propio del libro de artista; y porque adquiere el carácter de objeto único y de gran formato, propios del libro objeto.



tres

3.2 El humor negro en *Matarilerilerón*

Como ya había adelantado, la presente tesis es la continuación de mi tesis de licenciatura *Relaciones temporales en el libro alternativo. Lectura de los tiempos representados en el libro híbrido Jirones*. A partir de la lectura del libro en referencia, muchos espectadores reían o sonreían.

Ante todo, el tratar de desentrañar qué era lo que sucedía con estas imágenes, qué se percibía en ellas para obtener esa respuesta sonriente, me motivó para

prestarle mayor atención a mi trabajo y convertirlo en el objeto de estudio de la actual investigación.



Fig. 13. *¡A comer!* del libro *Jirones*



Fig. 12. *Los tres Reyes Magos* del libro *Jirones*



tres

Los grabados con los que el espectador reía, eran aquellos que presentaban simultáneamente dos tipos contrastantes de dibujos: en algunos, por ejemplo, los rasgos de un personaje tenían un trazo de dibujo gestual de tipo infantil, pero otros rasgos eran dibujados con líneas minuciosas y realistas (figs. 12 y 13).

Este contraste creaba una situación de sorpresa o de extrañamiento que producía risa, tal y como resultan risibles las formas exageradas de una caricatura. No obstante, el espectador podía quedarse con esta primera impresión risible, cómica, y no llegar a descubrir que detrás de ello existía algo más (llegar a quitar el velo). Muchos espectadores se quedaron en esa primera etapa e incluso definían a los grabados como “tiernos”, siendo que detrás de la aparente ternura e inocencia infantil de los personajes, se escondía una desgarradora agonía o, por lo menos, una sufrida crueldad. Sólo espectadores más atentos o experimentados, analizando y reflexionando detenidamente sobre “lo reído”, rebasaron aquella primera reacción sonriente e intentaron desentrañar y captar la verdadera intención de las imágenes.

Desde este punto de vista, esta tesis pretende dar una respuesta a qué es lo que provoca la risa en las imágenes que propongo. No se trata entonces de presentar grabados en los que esté representada la risa, sino de referirse a ella como algo que es provocado intencionalmente mediante el uso de ciertas imágenes visuales que a su vez ponen en juego deliberados recursos del humor. En *Matarilerilerón* continuó abordando la contraparte de la felicidad infantil, no en un tono grave o serio, sino con la libertad y goce humorístico a que ello conlleva, pues consciente de ciertas desgracias me alejo de ellas para analizarlas, cuestionarlas y transformarlas, trascenderlas, y poder volver a mirarlas finalmente con una perspectiva más desahogada, sana, desenfadada y nuevamente gozosa.

El primer análisis de qué era lo que provocaba la risa en *Jirones*, me llevó a concluir que una de las constantes era el contraste: el contraste técnico entre dos tipos de dibujo y, asimismo, un contraste temático entre lo infantil –que representa una supuesta ternura, felicidad o inocencia– con la crueldad y perversidad propia de la visión adulta.

En *Matarilerilerón* nuevamente desarrollo contrastes técnicos y temáticos; pero más consciente de que, como dice Alfred Stern, lo que realmente provoca la risa es el contraste, ante todo un contraste de valores, ya que éste obliga a la



tres

comparación y de ella deriva una consecuente degradación de valores consagrados; pero ello intentaremos ejemplificarlo detalladamente más adelante.

En *Matarilerilerón* la risa no debe ser estudiada en abstracto o como un elemento independiente, sino vista con la intención de descubrir los elementos o mecanismos que la provocan: el humor negro y la ironía, sobre todo.

Básicamente *Matarilerilerón* es un libro de humor negro, pues temas serios – como lo son la violencia intrafamiliar o los abusos de autoridad sobre la figura infantil– son abordados humorísticamente; es decir, les quitamos a los problemas su tono solemne, no con el objeto de evadirlos sino, por el contrario, para al distanciarnos de ellos, trascenderlos, al poder analizarlos más detenidamente desde lejos.

Ahora pasemos a revisar cómo se genera todo ello en los trabajos que componen *Matarilerilerón*.

3.2.1 Descripción por páginas

Página 1. Matarilerilerón

Esta primera página, que equivaldría a la presentación, portada o carátula del libro, resume el sentido general y el tono humorístico que permeará toda la propuesta. Lo primero que destaca es una alteración de los papeles de los personajes; así por ejemplo, en relación con el muy conocido cuento de la Caperucita Roja, el Lobo se convierte en víctima



tres

al ser perseguido por Caperucita, la Abuela y la Madre, con un hacha, un cuchillo y una pistola, respectivamente, le van a dar "Matarilererón" como está escrito en capitulares que representan personajes infantiles. Aparecen también transferencias de fotocopias de ilustraciones tomadas de una edición del cuento, y dibujos de Caperucita y el Lobo, retomados de dibujos infantiles originales de la autora.

Página 2. Niña envuelta



En *Niña envuelta*, se parte del cruel juego mental al que obliga el disfrutar de ese rico postre, propio de nuestra tradición culinaria. Una dulce canción de cuna arrulla a la niña que está sobre un plato, en espera de ser comida por su dulce abuelita; de este modo, se conforma una situación por



tres

demás angustiante. Alrededor de esta escena otras señoras observan a la niña que grita "¡No, agüel!", y que asimismo preparan cazuelas, para probablemente guisar a otros niños. Se ha incluido en transferencia de fotocopias la receta del Niño envuelto, fotografías de una recién nacida y la siguiente canción de cuna:

A la rorro niña,
a la rorrórró,
duérmete, mi niña,
duérmete, mi Amor.

Página 3. Amor maternal

Muestra en una parte a una madre cargando entre sus brazos a una niña de meses. Mas ésta, lejos de estar segura, se encuentra en peligro debido a la desgarradora presión que sobre ella ejerce la madre. La madre, a su vez, tiene el rostro desfigurado, éste ha sido retocado con trazos infantiles, y lo que más destaca en él es una angustiosa sonrisa. El grabado que complementa la escena muestra a la misma niña con una expresión también ambigua, entre inocente y maliciosa (disimuladamente hace con su mano una seña obscena). Calcomanías con motivos cursis (tiernos osos entre globos y corazones) salpican con su chillona luz ambos escenarios.



tres

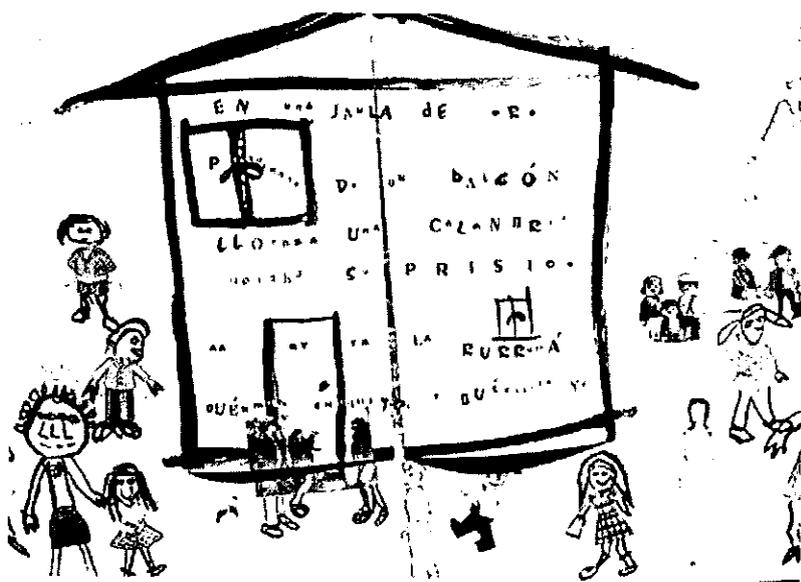
La canción que acompaña a todo ello deja entrever la degradación de la niña en muñeca y la pronta suerte que quizá correrá:

*Tengo una muñeca vestida de azul,
con sus zapatitos y su canesú.
La llevé a la plaza, se me constipó,
y al llegar a casa la niña murió.*

Página 4. Casita de muñecas

Alrededor de una casa caminan, pasean y juegan una serie de personajes, extraídos de recortes publicitarios o dibujados en tinta china con trazo infantil y vestidos con ropita hecha para muñecos de papel. A la puerta de la casa, unos policías judiciales armados están por allanar el hogar. Por una de las rendijas de la ventana se entrevé el rostro de una niña, pero si se abre toda la casa, en su interior se encuentra

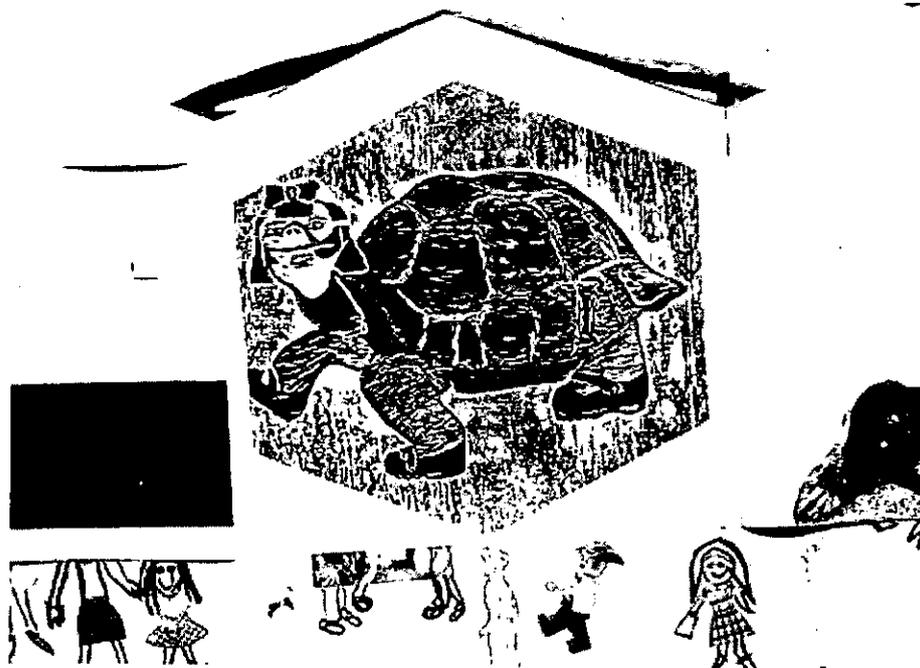
una niña tortuga. En un rincón hay también un animal muerto. Sobre la casa se ha escrito la siguiente canción de cuna:



tres

En una jaula de oro
pendiente de un balcón
lloraba una calandria
lloraba su prisión

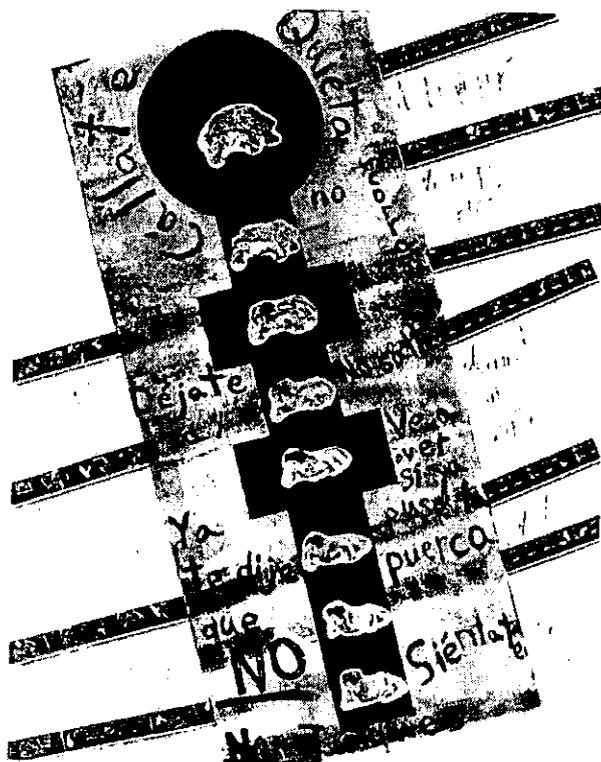
aa ry ya la rurrurrá
duérmete, chiquito, y
duérmete ya.



tres

Página 5. Avión

Conforme la niña avanza en las casillas del juego adquiriendo cada vez más rasgos de tortuga hasta la última casilla) en este sucede "por supuesto. Por no represas órdenes algunas de las cuales "cállate" "quieta" "no ve a ver si ya puso la puerca" "siéntate" "déjate ahí" "ya te dije que no" "no toques".



avanza en las casillas del juego adquiriendo cada vez más rasgos de tortuga hasta la última casilla) en este sucede "por supuesto. Por no represas órdenes algunas de las cuales "cállate" "quieta" "no ve a ver si ya puso la puerca" "siéntate" "déjate ahí" "ya te dije que no" "no toques".

Asimismo sobre trozos de cinta filmica hay dibujadas historias a manera cómic, en las que el intento de los personajes por hablar es en vano, pues dentro de los globos no hay palabra alguna: están vacíos. Una canción de cuna complementa la página:

*A la pi, pi, pí, del avión, vión, vión,
del avión, vión, vión, de la violonchón.
A la pi, pi, pí, de la pi piñá,
duérmeme mi niña del corazón.*



tres

Página 6. No tengo manita



Lo insólito y la deformidad del gallo de las tres patas, sacan a relucir uno de tantos temores infantiles “tierna” y tenazmente inculcados a la mayoría de los infantes. Al gallo lo acompañan otros animales “reales” o fantásticos, personajes reconocibles para un niño, tales como el Súper ratón o el pato Donald. Con tinta china está escrita (semi-ideográficamente) una estrofa de una conocida copla de Nana:

*Tengo manita,
no tengo manita,
porque la tengo
desconchabadita.*



tres

Página 7. Carne tierna



Aquí nuevamente la aplastante disciplina y los miedos abruman aún más a la desdichada niña, de hecho sin salida alguna, pues es ya una niña tortuga. Se asoman a observarla hombres viejos que ríen de ella. Un conejo cruza diagonalmente la escena, y aparece escrita la siguiente canción de cuna:

*Duérmase, niña,
que ahí viene el viejo,
le come la carne
le deja el pellejo;
su mama la rata
su papa el conejo.*



tres

Página 8. Hombre—niño



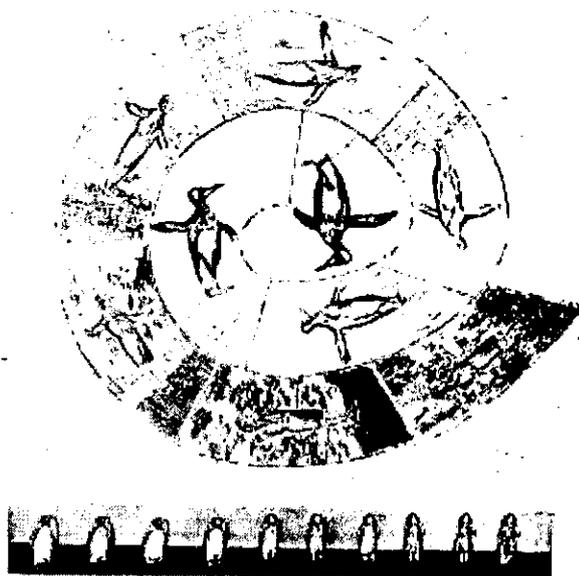
Muestra el rostro de un viejo y el rostro de un niño, divididos en cuatro, por lo que sugieren un rompecabezas que, al ensamblarse, formaría de todas formas rostros híbridos. La amenazante canción de cuna, dechado de antropofagia, se refuerza con la macabra presencia de la radiografía de un cráneo.



tres

*Ruru que ruru,
rorro, rorró,
duérmete niño, duérmete ya
que ahí viene el viejo
y te comerá.*

Página 9. Pin-ocho, Pin-güino



De un modo circular se va desarrollando paulatinamente una metamorfosis: un niño se va convirtiendo en Pinocho, y éste a su vez, en un pingüino. Por otro lado, se muestra un proceso ambiguo en que un animal, otro pingüino, va adquiriendo cada vez más rasgos humanos, de una niña (¿o es al revés?). La canción que acompaña a las escenas es:

*A la rueda de San Miguel
todos traen su caja de miel
a lo maduro, a lo maduro
que se voltee (fulano) de burro.*



tres

Página 10. Barquito de papel

Que llueva, que llueva,
la Virgen de la Cueva
los pajaritos cantan
la nube se levanta

que sí, que no,
que caiga un chaparrón;
que sí, que no,
le canta el labrador



Una conocida ronda infantil cierra la escena:

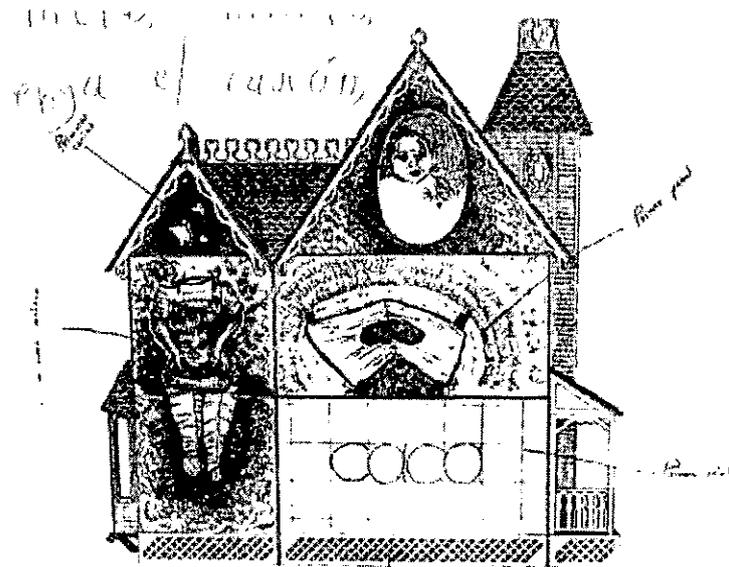
Que llueva, que llueva
la Virgen de la Cueva,
los pajaritos cantan,
la luna se levanta;

que sí, que no,
que caiga un chaparrón;
que sí, que no,
le canta el labrador.

En primer plano saludan al espectador tres niños que ríen; no obstante, a sus espaldas, en una laguna, sucede una tragedia. Hay elementos de una catástrofe, una inundación: entre el agua flota un muerto, y hay también una camioneta volteada y un edificio en ruinas, pero entre ellos flotan barquitos de papel.



tres

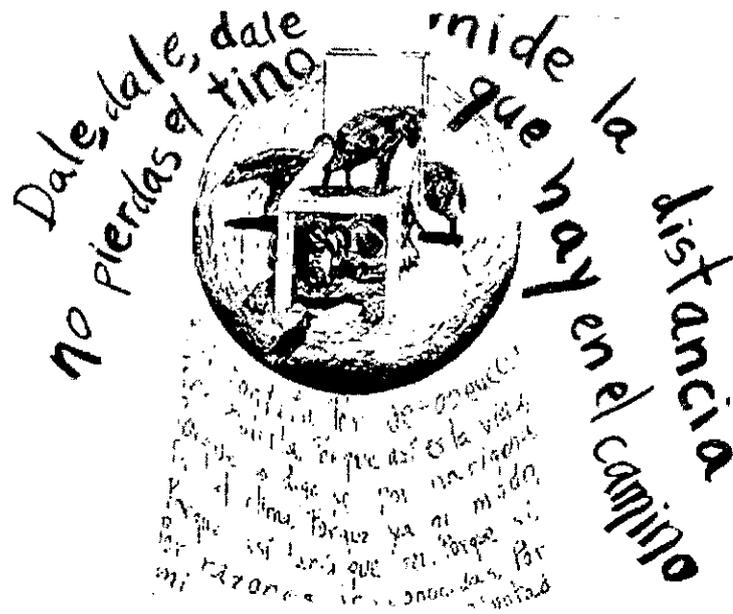


Haciendo mofa del obsesivo afán de los padres por vigilar y guardar con celo cualquier detalle del crecimiento de sus hijos, se presenta una casita de muñecas, la cual guarda en ella una serie de objetos ridículos: la fotografía del bebé recién nacido, su primer pañal —usado, por supuesto—, su primera palabra pronunciada: “caca”, sus primeros dientes repletos de caries y, por último, su primera muñeca tuerta y descabezada.

*Duérmete, niño,
no venga el caucón,
te quite la vida
y a mí el corazón.*



tres



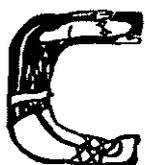
En el total desamparo, una niña tortuga yace bajo una silla rodeada de animales de rapiña: un buitre y hienas –una de las cuales se carcajea–. La agobian, además, una serie de frases calificativas –o descalificativas–, que justifican su actual condición de mitad niña, mitad animal: “por tontita”, “por desobedecer”, “por bobita”, “porque así es la vida”, “porque lo digo yo”, “por narigona”, “por el clima”, “porque ya ni modo”, “porque así tenía que ser”, “porque sí”, “por razones desconocidas”, “por mi voluntad”... La canción que acompaña a todo ello es:

*Dale, dale, dale,
no pierdas el tino
mide la distancia
que hay en el camino.*



tres

3.2.2 Contraste de valores



omo ya hemos apuntado a lo largo del capítulo dos, la risa y la sonrisa se generan cuando existe un contraste de valores: cuando se degrada uno superior frente a otro inferior. En el humor negro suele ser aún más contundente este principio axiológico.

Hay que recordar que todos los valores conllevan una polaridad, es decir, que pueden ser desdoblados en un valor positivo y en un valor negativo —a lo malo se le opone lo bueno, a la belleza lo feo, a lo justo lo injusto—; sin embargo, cada valor positivo o negativo existe por sí mismo y no por consecuencia del otro.

En efecto la polarización de los valores implica la ruptura de la indiferencia, lo que lleva a que reaccionemos frente a un objeto con valor, ya sea positiva o negativamente. En ese sentido, cuando estamos frente a la total pérdida de un valor, lloramos o sufrimos; pero si se presenta sólo una degradación, y ello no nos afecta directamente, sino que entendemos que la crítica se hace con fines de liberación de la tensión o en contra de valores que asimismo nos oprimen, normalmente reaccionamos con una risa o con una sonrisa.

Frente a los objetos del mundo físico podemos ser indiferentes. En cambio, tan pronto se incorpora a ellos un valor, la indiferencia no es posible; nuestra reacción —y el valor correspondiente— serán positivos o negativos, de aproximación o rechazo. No hay obra de arte que sea neutra, ni persona que se mantenga indiferente al escuchar una sinfonía, leer un poema o ver un cuadro.²

Si hablamos de degradación de valores es justamente porque los valores se encuentran ordenados jerárquicamente en valores superiores y valores inferiores. Por supuesto que estas tablas de valores no son fijas y que varían dependiendo del contexto temporal, social, político, religioso, cultural, etcétera. Pero lo que es una realidad es que los individuos, las comunidades y los grupos parten de alguna tabla. "Estas tablas no son fijas, sino fluctuantes y no siempre coherentes, pero es



tres

indudable que nuestro comportamiento frente al prójimo, sus actos, las creaciones estéticas, etcétera, son juzgados y preferidos de acuerdo con una tabla de valores.”³

Además de cierta lógica comicidad a la que lleva el contraste de proporciones en algunas figuras con rasgos caricaturescos (las más de ellas imitación del trazo y visión particular del dibujo infantil), encontramos en *Matarilerilerón* diferentes relaciones de contraste, como lo son la inversión de roles, el contraste temático, el contraste técnico y la aparición de lo “insólito”. Todas ellas ejemplifican y desarrollan ciertos contrastes de valores a los que nos hemos estado refiriendo. Pasemos, pues, a explicar cada una de estas relaciones contrastantes.

Inversión de roles

Este tipo de contraste se refiere, en específico, al cambio o transformación de rol o de personalidad que sufren algunos de los personajes representados en los grabados. Mediante esta transformación se invierte también la jerarquía de valores que cada personaje representa inicialmente.

Podemos percatarnos de este cambio de personalidad en los personajes, puesto que éstos son fácilmente reconocibles por la mayoría de los espectadores –por lo menos en nuestra sociedad–, ya que son extraídos de cuentos clásicos o de la cultura popular. En este sentido, el espectador con su propia experiencia reconoce a personajes, de los cuales ya tiene un concepto predeterminado o, llamémosle mejor, un estereotipo, que implica ciertos valores preestablecidos. La autora rompe con la idea preconcebida del “como debe ser” el personaje al brindarle personalidad y acciones contrarias a lo que se esperaría comúnmente de él.

De este modo, se trastocan las ideas preestablecidas y el valor inicial que cada personaje tenía. En el móvil y en la página 1 “Matarilerilerón” del libro, al parodiarse el cuento de Caperucita Roja se presenta a Caperucita, su Abuelita y su Madre, en una actitud homicida (al perseguir al Lobo); degradan con ello sus valores iniciales: inocencia, bondad, y dulzura, y pasan a encarnar: brutalidad, malicia y crueldad.



tres

En la página 2 "Niña envuelta", la personalidad de la dulce abuela mexicana (Sara García) representada en el empaque del chocolate "Abuelita", también es transformada. La imagen comercial del empaque del chocolate es retomada sin alterarse, pero los elementos que la rodean, la nieta que yace en un plato y los textos, sugieren la antropofagia. Existe, entonces, una degradación de valores: bondad, candidez, humanidad, son transformados en crueldad, violencia e inhumanidad.

En la página 3 "Amor maternal", la bebé al dirigir una seña grosera al espectador, degrada los valores que la niña representa originalmente: la pureza y la ingenuidad. Por otro lado, la madre, símbolo de amor y protección hacia sus hijos, degrada su valor al mostrarse como ejercedora del abuso y la violencia.

Otros ejemplos de inversión de roles o de papeles son las metamorfosis que muestran, paso a paso, la conversión de una niña en pingüino y de un niño en Pinocho y éste, a su vez, en pingüino (página 9 "Pin-ocho, Pin-güino"), o de una niña en niña tortuga (página 5 "Avión"; página 4 "Casita de muñecas"; página 7 "Carne tierna" y página 12 "Por tontita"). En todos los casos, se muestra una degradación de valores: han pasado de ser personas a ser animales.

Toda expresión humana que pueda ser imitada por un animal se ve degradada, puesto que el hombre es el principal habitante del mundo y ostentador de los valores espirituales, mientras que el animal vive en un mundo exento de valores.

Contraste temático

Primordialmente, en *Matarilererón*, existe un contraste entre dos grandes temáticas: la inocencia, sencillez, pureza, docilidad, ternura, alegría, espontaneidad y simplicidad, propias de la infancia, enfrentada a situaciones, temores y temas cruentos y dolorosos que la afectan, como son la perversidad, el abuso de poder, las catástrofes, las malformaciones físicas, el homicidio, el asesinato, la antropofagia, la muerte, el sadismo, la agresión física y psicológica, por citar algunos. Estos últimos temas crueles y trágicos son los que preferentemente toca el humor negro, pero



tres

gracias al distanciamiento, tratamiento y "solución" que éste propone, lejos de que nos causen alguna clase de rechazo nos llevan, al tiempo que reflexionamos en sus causas y consecuencias, a sonreír ante ellos.

En la página 10 "Barquito de papel", por ejemplo, se oponen dos temas, por un lado la felicidad de los infantes que ríen y juegan con barquitos de papel y, por otro, la tragedia de un ahogado que flota a sus espaldas entre los barquitos. Se degrada la vida ante la muerte.

Los contrastes, por lo demás, entremezclan y hacen evidentes los elementos infantiles (juguetes, estampitas, canciones y cuentos de esa etapa) o hasta la propia representación de niños, en relación con las situaciones dolorosas y serias.

Contraste técnico

El contraste temático y el contraste técnico en *Matarilerlerón* van de la mano: las diversas técnicas utilizadas por la autora refuerzan la idea del contraste. Es significativo, pues, que se hallan retomado las fuentes originales de la infancia; es decir, los propios dibujos infantiles de la autora, la recreación de los trazos gestuales y simplistas infantiles, lo mismo que ilustraciones de cuentos, muñecos de papel y canciones y rondas infantiles, en franca oposición desde luego con la temática adulta y las herramientas, el trazo y la gran acuciosidad que implican las diversas técnicas de dibujo y de grabado.

Las técnicas utilizadas son las del huecograbado, el linóleo, la xilografía, transferencia de fotocopias, textos escritos a mano con grafito y tinta china, y collage con dibujo y muñecos de papel y estampitas. Dos o más de estas técnicas conviven en una misma imagen, provocando un contraste visual de elementos plásticos, lo que permite tener una lectura muy directa y de fácil acceso al desciframiento del contraste de valores.

Por ejemplo, en la página 3 "Amor maternal", por un lado se muestra la ternura y hasta cursilería de estampitas con animalitos que expresan alegría entre globos y



tres

corazones; y por otro, un detallado dibujo realista en cuanto a la figura de la madre y el paisaje que la acompaña.

En la página 8 "Hombre-niño", existe un contraste en la técnica del grabado, así como del trazo de líneas del mismo. En xilografía se ha grabado el rostro de un niño con un trazo gestual, semejando al de un niño y, por otro lado, en huecograbado, el rostro de un hombre con una representación más minuciosa.

El mismo recurso de contraste entre dos tipos de dibujo es utilizado en la página 7 "*Came tierna*", en el rostro detallado de los viejos y en sus cuerpos caricaturescos. Por sí mismo, este recurso de deformación y exageración de las formas de la figura humana, nos causa risa; sin embargo, en *Matarilerión*, las imágenes no se quedan en una experiencia meramente cómica, sino que nos rebelan algo más: existe detrás una intencionalidad y una crítica.

Desde luego algunas imágenes gráficas, comparten con la caricatura ciertas características dibujísticas, como la deformación física. De hecho, caricatura viene el italiano *carire*, que significa "cargar". "Es un término inventado por Leonardo da Vinci, que fue el primero en utilizarlo explícitamente en algunos de sus dibujos, más cercanos a la caricatura-retrato, o al retrato exagerado, que es lo que hoy entendemos por caricatura propiamente dicha."⁴

Al realizar una caricatura existe una necesidad de síntesis, para que el espectador pueda conocerlo todo con rapidez, con claridad y con precisión, por lo que al dibujar a los personajes de una manera lacónica y elocuente, se quitan los elementos sobrantes, a la vez que se exageran y acusan sus cualidades más significativas:

El dibujo, entonces es directo y de fácil lectura para quien lo observa, por lo que resultan casi instantáneos el efecto risible y la lectura del mensaje, el cual suele ser de carácter crítico.

Así, pues, sin que ello sea determinante, habría que concluir que algunas de las imágenes del libro *Matarilerión* como las de la caricatura son "una opinión": lo que



tres

el autor piensa de un personaje o de una situación. Un dibujo con una intención humorística determinada que alguien ha pensado y que, una vez realizado, pretende hacer pensar a los demás.

Pero fundamentalmente los doce grabados son contrastantes entre sí, en cuanto a las técnicas empleadas y las dimensiones de sus dibujos centrales (si bien los une la temática, y ciertos detalles reiterativos que hacen las veces de *leit motiv*), y existe también un contraste entre el trabajo gráfico profesional y el aparentemente solo decorativo que concierne a “los adornos” de la cuna.

Y no descartamos el que para la mayoría de los espectadores la propia presentación de este libro alternativo como tal, además de por su forma y dimensiones, en oposición al concepto cotidiano y mayormente difundido del libro tradicional, ocasione el primer efecto de risa...

Lo insólito

—¿Cómo se llama usted?

—Rosita.

—Tiene un nombre bonito, se llama Rosa, la Reina de las Flores; en cambio, tiene un cuerpo feo, horrible, pues tiene un cuerpo de tortuga, un cuerpo acuático, en el agua se hizo verde... ¿No siente frío en el fondo del agua?

—No.⁵

El “elemento insólito” irrumpe y rompe con el resto del contexto; si no tuviéramos ese elemento insólito, el resto del contexto sería banal, no nos sorprendería, ni tendría por qué llamar nuestra atención. Lo insólito nos produce contradicción y extrañeza.

De este modo, en *Matarilerlerón*, lo insólito surge en un contexto cotidiano o, contrariamente, lo insólito nos sorprende en una situación terrible. Como ejemplo del primer caso, en la página 4 “Casita de muñecas”, los personajes se pasean tranquilamente por la calle alrededor de una casa, los niños juegan y conviven, pero sorpresivamente hay judiciales que allanan la casa; más asombroso aún, resulta encontrar dentro de ella una niña-tortuga. En el segundo caso, en la página 10



tres

“Barquito de papel”, entre una catastrófica inundación, aparecen niños que rien y juegan con barquitos de papel.

Por otro lado, la autora retoma personajes “fantásticos” del circo o de la feria, que por sus características físicas maravillan a los espectadores. Hacen acto de aparición a lo largo del libro varias niñas tortuga, niños pingüino y un gallo con tres patas.

Los personajes fantásticos, además de representar la degradación de un valor en cuanto a la normalidad física, y de degradar consecuentemente los valores estéticos y morales de la belleza y el orgullo, juegan con el terror psicológico que se les inculca a los niños desde temprana edad, ya que si no son buenos y obedientes se deformarán o se convertirán en un animal...

3.2.3 La ironía



entro del humor negro, como género, puede utilizarse el recurso retórico de la ironía. Recordemos que la ironía es una forma de burla o sarcasmo que consiste en dar entender lo contrario de lo que dice. En este sentido, existe ironía a lo largo de todas las páginas de *Matarilerlerón*.

Los textos escritos –canciones de cuna, coplas y rondas infantiles–, expresan una idea en apariencia meramente lúdica y positiva, que se contradice por las imágenes gráficas con las cuales convive. Existe una estrecha relación entre el texto y la imagen para expresar una idea más profunda y hacer una crítica a la moralidad y los procesos educativos tradicionales imperantes en nuestra sociedad.

Más podemos advertir que la imagen gráfica no es ilustrativa, en el sentido de que esté al servicio del texto, sino que la imagen es metafórica, a pesar de ser descriptiva y narrativa. Las metáforas de las imágenes y de los textos conviven en cada una de las páginas, pero cada una existe por sí misma.



tres

En la página 2 "Niña envuelta", una dulce canción de cuna arrulla y desea felices sueños, mientras que el grabado muestra una niña envuelta sobre un plato, lista para que pueda ser engullida por su dulce abuelita. El aparentemente inocente juego de palabras que implica el nombre del postre deleva, entonces entre otras muchas cosas, la suma crueldad que comportan ciertas costumbres de los adultos y que no advertimos que puedan aterrorizar a los niños.

En la página 5 "Avión", nuevamente una canción de cuna arrulla una niña; juguetonamente se le pide que duerma y, sin embargo, cuando la niña juega lleva consigo una serie de represiones y reconvenciones que limitan su libertad; de contravenirlas, lo sabe bien, gradualmente terminará por convertirse en la niña fea y mala, la niña tortuga que ilustra el grabado.

(Al respecto, muy recurrente resulta ser la presencia de esta niña tortuga, pues es sabido que en nuestra sociedad la libertad de la mujer se ve aún más restringida que la de los hombres. Al parecer el deseo inconsciente de los padres, y que introyectan en sus hijas, es que se queden así lentas y estancadas, que no avancen mucho, que sean por siempre tortugas...)

En la página 10 "Barquito de papel", está escrita una ronda en la que se pide que llueva y que caiga un chaparrón, y los niños juegan y siguen felices, al parecer sin advertir ni importarles los desastres que ha traído la inundación. Y hay aquí, como en otras imágenes, el refuerzo de otra ironía, pues nunca será posible advertir hasta qué grado los niños son ciertamente inocentes o también se solazan en su ya aprendida crueldad y malicia.

Finalmente, en la página 11 "Recuerditos", se muestra un conjunto de objetos de los que suelen guardar los padres, pero esperando encontrar los detalles positivos, irónicamente nos topamos con lo contrario: con objetos absurdos y desdeñables, como lo es un pañal sucio. Aquí se muestra también el permisible grado de crueldad que los niños pueden llegar a ejercer, aun sin estar conscientes de ello.



tres

3.2.4 Representación de la risa y la sonrisa



pesar de que en esta tesis la finalidad no es analizar cómo se representa la risa en la obra plástica (motivo para otra investigación), sino el de analizar qué temas, situaciones y recursos son los que producen la risa o la sonrisa en el espectador, me parece conveniente comentar algo respecto de las risas representadas en *Matarilererón*, ya que refuerzan la intención crítica de algunas de sus páginas.

En la página 2 "Niña envuelta" la abuelita sonríe irónica y malévolamente, finge amabilidad y dulzura frente a su nieta, o ante los demás, aún y cuando sabe el daño que causará. En este caso, no hablamos de una sonrisa franca, sino de una sonrisa fingida y premeditada que tiene una significación: la antesala o el goce ante al cruel destino de la víctima.

En la página 3 "Amor maternal", la madre muestra una sonrisa desconcertante; quizá es un sonrisa de angustia ante su propio destino, en el que arrastrará y probablemente destruirá su hija; su sonrisa así también puede interpretarse como un disimulo social: finge que todo va bien, aunque todo el entorno demuestre lo contrario.

En la página 7 "Carne tierna", un grupo de viejos ríen frente a la desgracia de la niña-tortuga. Esta risa colectiva expresa una identidad de apreciación, todos se burlan de la niña. La risa es negativa, pues representa un castigo social, el rechazo.

En la página 12 "Por tontita", una hiena ríe y, del mismo modo que los viejos, se burlan de la situación de otra niña tortuga. (Desde luego estamos de acuerdo en que, en realidad, una hiena no ríe, pues la risa es propia del ser humano; no obstante en el mundo ficticio, por lo demás propio de la creación artística, los objetos y los animales pueden adquirir características humanas.) Normalmente somos nosotros quienes nos reímos ante un animal en el que sorprendemos una actitud similar a la del hombre o un gesto o expresión humana. Pero aquí, la hiena, al burlarse de la



tres

niña, degrada aún más su condición: la niña es inferior a un animal; por lo demás su condición indefensa degrada su valor de fortaleza: las debilidades son fuerzas degradadas.

3.2.5 El humor negro como medio de liberación



En el libro *Matarilerilerón* se plantean, casi sin excepción, situaciones contundentes, carentes de solución: niños que se han transformado en animales, animales con malformaciones físicas, un irremediable abuso de poder de los adultos hacia los niños, la inminente muerte, lo irreparable de una catástrofe, etcétera. Los personajes víctimas, que en realidad son los protagonistas, viven en medio de la desesperanza, la amargura y la preocupación.

A pesar de todo lo anterior, sonreímos ante estas lamentables situaciones, que en realidad amenazan o degradan los valores consagrados. ¿Cómo es posible reír ante la desgracia de un niño que va a morir, por ejemplo? La respuesta radica en que además de que tenemos consciencia de que las situaciones tan sólo son representadas, ficcionales o ficticias, como espectadores también ejercemos ante ellas nuestra capacidad de alejamiento, lo cual nos permite la reflexión, compartir y comprender esa degradación de valores, y volver a mirar la obra, ahora sí, con una sonrisa comprensiva, complaciente e incluso, de alguna manera, cómplice.

Ejercemos, pues, nuestra libertad de mofarnos, de reír o de sonreír ante cualquier tragedia representada, siempre y cuando ésta no se haya tratado como tal, sino con humor.

Con el humor negro tratamos de devaluar el valor negativo de alguna desgracia, con el fin de quitarle una parte de su peso. En lugar de llorar la terrible pérdida de valores que presenciamos, la confrontamos con nuestra experiencia, la asumimos o no como propia, pero así y todo nos reímos de nuestro propio desastre o del desastre humano.



tres

Socialmente, muy grande es la utilidad de la risa a expensas de sujetos u objetos ficticios; pues estimamos que la degradación de los valores de sujetos u objetos ficticios, es un alivio, una liberación espiritual en todos los casos donde la risa sobre los valores degradados de los sujetos u objetos reales, correspondientes a esas ficciones, ha sido prohibida por una u otra razón.⁶

Matarilerilerón es un libro de humor negro, mediante el cual la autora pretende que, tal y como lo hizo ella, los espectadores sean capaces de reír o de sonreír ante las desgracias infantiles narradas en sus imágenes. En el libro se critica formas o normas establecidas por la sociedad misma: el respeto por los padres y personas adultas, la obediencia a los mismos, el respeto a “las buenas costumbres”, y las pasa por alto o las encara de una manera totalmente irreverente. Al menos, por medio del arte u otros mecanismos como el chiste, el relajo, la caricatura, somos capaces de liberarnos y criticar a la autoridad.

Al presentar estas imágenes se pretende que el espectador sonría al ver devaluado el valor negativo de la tragedia, lo que representa una manera inteligente de superarla. Por medio del arte y de sus artificios se reduce su importancia al verla como “no tan grave”, y así comprender el sufrimiento, encararlo y, aún más, trascenderlo.

Al identificarse con sus personajes (y al ser ella misma, de alguna manera, uno de ellos) la autora no siente piedad ante lo atacado y puede ensañarse sobre sus víctimas.

Y se espera que el espectador también llegue a identificarse con los personajes del libro, pues en ellos puede ver reflejadas algunas de sus dolencias. El utilizar imágenes infantiles reconocibles como juguetes, dibujos, canciones y rondas cercanas a la experiencia del espectador puede contribuir a acercarlo aún más este libro.

Matarilerilerón critica el abuso de autoridad de la sociedad y cómo con su tabla de valores somete al individuo; pero además, critica, la propia risa de la sociedad que actúa como castigo: por tontita, por bobita, por desobedecer y por un sinfín de argumentos ilógicos más, la niña se convirtió en tortuga. En fin: ella se lo buscó, ¿o no?



tres

Conclusiones



Matarilererón es un libro alternativo, en cuanto que no se trata únicamente de un conjunto de hojas de papel encuadernadas que albergan palabras, o que sea solamente un objeto que adorne los estantes del librero de la casa; sino que es un objeto que tiene su propia personalidad y su carácter único, en el que todos sus elementos –su soporte físico, texto e imágenes– manifiestan una misma idea temática general del libro. Todos sus elementos constitutivos pretenden estar perfectamente relacionados entre sí, sin destacar uno sobre otro.

Este libro permite acercarnos a él para poder tener una experiencia espacial y sensorial: táctil, auditiva y visual: tocarlo, abrirlo, desmontarlo, leerlo, escucharlo, recorrerlo, y el espectador participa activamente descifrando, jugando, riendo y dando diferentes lecturas del mismo; la experiencia nunca será la misma entre una persona y otra.

Matarilererón es un libro híbrido, pues tiene características tanto de libro objeto como de libro de artista. Entre las características del libro objeto encontramos que, debido a su gran dimensión y por la diversidad de materiales utilizados, enfatiza su presencia objetual y es un libro único e irreplicable, debido a los altos costos, el tiempo invertido y la dificultad para realizarlo, así como por los materiales únicos e insustituibles (como la placa radiográfica, los trozos de película o algunos muñecos de cartón). Asimismo, en relación con su caracterización como libro de artista encontramos que el libro fue elaborado por la propia autora, desde su concepción general, diseño y temática, hasta la selección y aplicación de los recursos adecuados por utilizar, tales como la inclusión de los textos y la ejecución e impresión de cada uno de los grabados, así como la confección y puesta en función de los restantes elementos decorativos.

Por lo anterior, podemos decir que todos los elementos constitutivos de *Matarilererón*, tanto su formato en forma de cuna y el móvil, sus canciones



tres

infantiles, su oso de peluche y muñecos de cartón e imágenes –grabados, transferencia de fotocopias, dibujos–, expresan una misma idea: el contraste temático entre lo infantil (la ternura, la ingenuidad, la sencillez, la alegría) y la crueldad del mundo adulto que lo rodea (y su inevitable inhumanidad, violencia, tragedia, dolor, desastre).

El humor negro, dentro del libro *Matarilerilerón*, se construye al contrastar intencionalmente varios elementos: temas serios y dolorosos, como el abuso de autoridad de los padres y de la sociedad misma, la violencia intrafamiliar y la injusticia infantil, frente a la presunta dulzura e ingenuidad que debe envolver a la niñez. El tono humorístico, no es utilizado para evadir los problemas tratados sino, por el contrario, para poder distanciarnos de ellos, poder analizarlos y, asimismo, trascenderlos.

El humor negro pretende generar una sonrisa en el espectador precisamente por el contraste de valores: uno superior con otro inferior, con lo que genera una degradación. El contraste temático, que mencionamos anteriormente, es la primera muestra de ello. Otros contrastes los hallamos en la inversión de roles, en el contraste técnico y en la aparición del elemento “insólito”. El humor negro de *Matarilerilerón*, utiliza, asimismo, como recurso retórico destacado la ironía.

Por todas estas características es de esperarse que *Matarilerilerón*, más que una risa provoque una sonrisa en el espectador, sonrisa que implicaría una inteligente reflexión, y una probable complicidad o anuencia para con la visión y el punto de vista propuestos por el artista.



tres

Notas

¹ Véase Herta Wescher, *La historia del collage: del cubismo a la actualidad*, 1978.

² Resieri Frondizi, *¿Qué son los valores?*, 1997, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ Pastecca, *Dibujando caricaturas*, 1990, p. 11.

⁵ Catálogo *¡Ver para creer! El circo en México*, 1986, p. 49.

⁶ Alfred Stern, *Filosofía de la risa y del llanto*, 1950, p. 134.



tres

CONCLUSIONES GENERALES

Como el objeto de estudio de esta tesis era la risa, conducta propia del ser humano, que existe por y para el hombre, evidentemente tuvo que ser analizada en relación con él. En este sentido, para comprender la risa y los mecanismos que la generan, era necesario estudiarla a través de distintas ópticas sociales y humanas.

Nuestro recorrido nos llevó a observar que existen un gran número de teorías sobre la risa desde los puntos de vista fisiológico, psicológico, axiológico, social y filosófico. Entre tal abundancia, encontramos incluso posiciones antagónicas, pero que lejos de negarse unas a otras nos sirven de manera complementaria para confirmar la importancia y trascendencia del fenómeno estudiado. En realidad la risa es tan compleja, heterogénea y hasta contradictoria que lo extraordinario sería no toparnos con análisis tan divergentes. Desde nuestra perspectiva actual estos estudios nos permiten abarcar el fenómeno de la risa con gran amplitud y formarnos nuestros propios juicios.



La risa es un fenómeno humano, social e histórico, y por tanto cambiante, por lo que resulta comprensible que debido a ello las causas y relaciones de la risa puedan ir también transformándose, dependiendo de la sociedad y de la época en que se produzcan. En este dinamismo, podemos observar diferentes concepciones de la risa, por ejemplo, cómo en la Antigüedad romana la risa se consideró como un don de Dios o una fuerza creadora, mientras que en la Edad Media era identificada como un reto a la autoridad y estaba prohibido a los cristianos practicar los juegos, las comedias y los deportes de recreo, puesto que eran inconvenientes al silencio y a la sobriedad católicas.

La risa, fisiológicamente, es una respuesta física involuntaria a una emoción grata. Este *reflejo* puede ser generado por estímulos físicos (como el cosquilleo o al inhalar algún producto químico específico), o bien por estímulos psicológicos e intelectuales, que pueden involucrar procesos mentales inconscientes.

Desde el punto de vista psicológico, la risa representa una medio liberador de las represiones morales y sociales. Esta liberación puede presentarse a través de los chistes, las burlas o las bromas. Aunque la risa es comúnmente una forma de placer no necesariamente siempre está ligada con situaciones alegres.

Dentro de la sociedad, la risa en grupo genera complicidad, pues indica que se comparten puntos de vista, o bien que hay la intención común de revelarse por un momento ante ciertos valores sociales, morales, religiosos o de cualquier tipo que suelen reprimir y someter a los ciudadanos en cuestión. En la sociedad existe siempre un choque de ideas y de actitudes: por un lado, la sociedad critica y trata de someter a los individuos a sus propias reglas, y por el contrario el individuo critica, siempre que puede o le es posible, a la sociedad. Es por ello que los individuos suelen unirse en grupo para confrontar el sometimiento de la autoridad mediante mecanismos como las caricaturas, los textos satíricos y los chistes, o bien proyectándose en la opinión de cómicos o artistas con los que se identifican y a los que festejan durante cualquier espectáculo o medio de comunicación por el que logran una catarsis colectiva.



Observamos que nuestras risas y sonrisas se presentan en situaciones y con personas diferentes, por lo que todas ellas son distintas y tienen diferentes características. Podemos identificar, así por ejemplo: risa de alegría, risa de alegría maligna, sonrisa de compasión y de piedad, sonrisa de modestia, sonrisa de urbanidad, sonrisa de pesar y de resignación, sonrisa de aliento, sonrisa irónica o sonrisa de consuelo.

Existen tanto pensadores o teóricos que son partidarios de la risa, al considerarla como algo positivo, como los que la reprueban al encontrarle sentidos negativos. Los primeros encuentran en la risa alguna utilidad terapéutica o profiláctica (puesto que puede servir como descarga ante las tensiones y redundar en descanso y placer), no sin dejar de ponderar su dimensión mística y su función social correctiva, que permita la liberación ante la represión de la autoridad. Los segundos, por su parte, la reprueban por su dimensión agresiva y sádica, que promueve un sentimiento de superioridad y de enjuiciamiento del individuo apreciante sobre el objeto risible, o bien porque fomenta la burla o el desdén por ciertos valores.

No obstante, a lo largo de este trabajo, observamos y coincidimos en que el humorismo, el humor negro y la ironía son mecanismos que generan la risa o la sonrisa y que son medios de liberación que producen placer tanto en el autor como en el espectador que consigue comprenderlos. En todos ellos se presenta una contradicción, una crítica y una desvalorización del fenómeno en cuestión, y la diferencia entre las mismas depende de la mayor o menor profundidad de la contradicción, de la mayor o menor radicalidad de la desvalorización o del grado de dureza crítica.

Los límites entre estos tres elementos o mecanismos principalmente estudiados: el humorismo, el humor negro y la ironía, en ocasiones son difíciles de establecer pues existe una diferencia muy sutil entre ellos; no obstante, tratamos de desentrañarlos y definirlos uno a uno.

Al revisar estas definiciones encontramos que el *humor* siempre ha sido relacionado con el estado de ánimo (humor alegre o triste, por ejemplo), pero el sentido del humor es una actitud casi siempre inconsciente, a la cual recurrimos para





despejar nuestra mente, al distanciarnos de los problemas y no tomar las cosas tan a pecho. La diferencia entre el humor y el *humorismo*, es que este último es la expresión externa y consciente del humor, por lo general mediante la imagen visual o la palabra.

Entre más cruel o grave sea el humorismo se hace necesaria una mayor capacidad de alejamiento de aquello de lo que se ríe y que en la vida real nos resultaría patético o doloroso, de esta manera el humor cumple su función de comprender el sufrimiento humano y trascenderlo.

Es precisamente mediante el *humor negro* como se logra encarar los temas más sombríos o siniestros de nuestra vida, tales como la muerte, el suicidio, la maldad, la crueldad o el odio, entre otros. A partir del humor negro se devalúa el valor de la situación al pensar que no es tan grave, y con ello, se le trasciende, se impide caer en el sentimentalismo, experimentar una libertad interior y, por supuesto, cierto placer.

La diferencia entre el humorismo y el humor negro es que en el primero se realiza una crítica comprensiva y compasiva; en cambio, con el humor negro se deja a un lado la ternura y la compasión, por lo que comienza a ejercerse un humor cruel y áspero, muy cercano al sarcasmo.

Tanto la *ironía* como el humor negro son enemigos del sentimentalismo y están más cercanos a la sonrisa inteligente, ya que ambas suscitan un análisis o reflexión crítica. No obstante, la ironía implica una función antifrástica; es decir, una oposición entre lo que se dice y lo que realmente se quiere dar a entender, lo cual quiere decir que no todos los espectadores pueden descifrar su verdadero mensaje o significado.

Vimos que asimismo existe una diferencia entre la risa espontánea y la sonrisa del espectador. Dependiendo de la capacidad de reflexión de cada uno es que se manifestará una risa, que quizá no trascienda, o bien una sonrisa, que implique un mayor grado de reflexión o de crítica. Los límites entre una y otra también son un tanto sutiles y difíciles de precisar. No obstante, observamos que tanto el humor negro como la ironía, al tener como una intención primordial realizar una crítica,



ofrecen a su espectador o lector mayores motivos para pensar. En este sentido, podemos decir que el humorismo, más cotidiano, liviano y sosegado, puede generar tanto una risa como una sonrisa; en tanto que, el humor negro y la ironía tienden a provocar más que una risa, una sonrisa inteligente.

Se comprobó que la teoría axiológica de Alfred Stern sirve para explicar de qué manera se puede generar la risa y la sonrisa en una obra plástica, particularmente en las que pueden clasificarse como de humor negro. En las obras plásticas analizadas, así como en el libro *Matarilerión*, observamos que se presentan distintas formas de "contraste", pero más a fondo descubrimos que en realidad es el "contraste de valores", de uno inferior con otro superior, que a su vez causa una degradación, lo que provoca la risa o la sonrisa.

Este contraste de valores lo hallamos en la obra de distintos autores del siglo XX, que utilizan humor negro. Entre estos artistas plásticos podemos mencionar a: Cindy Sherman, Nicole Eisenmann, William Wegman, Roland Topor, Maurizio Catellan, Gottfried Helnwein, Dinos y Jake Chapman, Winston Smith, y los mexicanos Nahum Zenil, Julio Galán, Enrique Guzmán, Julio Villalva y Antonio Ledezma.

En las obras de humor negro analizadas encontramos ciertas constantes:

- La utilización de la alegoría ("decir algo a través de otro") con la estrategia de desplazamiento en cuanto al apropiacionismo de obras de arte o de objetos populares reconocibles, y muy en particular, a la parodia (la imitación burlesca del estilo del autor o de un género artístico). Por ejemplo, Cindy Sherman en una serie de fotografías parodia obras famosas de Caravaggio y Raphael, entre otros, y utiliza en ellas un elemento de terror sexual, lo cual degrada el valor original de estas obras.

- La propensión a recurrir a temas graves, sombríos o dolorosos, tales como el masoquismo, en los dibujos de Topor; el suicidio en la obra de Catellan, las deformaciones físicas en las instalaciones de Dinos y Jake Chapman o la discriminación racial en la obra de Robert Gober.



- La autocrítica o autoflagelación, concretada muchas veces mediante autorretratos en los que el autor puede reírse de sí mismo al encarnarse en personajes fantásticos, como el niño caguama o el hombre serpiente, de Julio Galán y Nahum Zenil, respectivamente; o incluso mediante la representación de la propia muerte, como en *Mi retrato en 1960* de James Ensor.

- La aparición del elemento "insólito", el cual tiende a crear sorpresa y hasta temor. Así sucede, por ejemplo, cuando nos topamos con "pedacería humana": piernas salientes de la pared de Robert Gober o los gigantescos dedos cortados de Dennis Oppenheim; y

- La utilización de niños, juguetes, muñecas, y animales como víctimas preferidas, los cuales se prestan mayormente a ello por su situación indefensa. Pues quizá sólo de esta manera soportamos ver cómo un perro devora a un niño, en una pintura de Julio Galán, o una abuela utiliza a una pequeña niña como alfilerero, en un dibujo de Topor.

Matarilererón, como libro alternativo, ofrece a quien lo experimenta un sinfín de opciones para recorrerlo, escucharlo, desplazarlo, tocarlo, sentirlo, y en realidad promueve una experiencia activa e interactiva por parte del espectador. Por lo demás, para la autora resulta muy importante, el que el éste último pueda reír o sonreír con los temas trágicos que han sido tratados con humor, pero asimismo que reflexione sobre estos temas.

En cuanto a su forma este libro podría considerarse un soporte de trabajo más, tal y como lo es el lienzo para el pintor o la piedra para el escultor, pero sus características especiales lo convierten en un medio con una gran amplitud de posibilidades: provoca y requiere de un juego espacio-temporal al ir deslizando o desmontando una a una sus páginas, lo mismo que al observar y recorrer el objeto desde distintos ángulos; así como ofrece la oportunidad de observar aplicadas múltiples combinaciones de diferentes técnicas al mezclar el grabado tradicional con el dibujo, la transferencia de fotocopias, el collage y el ensamblaje. La experiencia lúdica en cuanto al humorismo utilizado en las imágenes visuales, se refuerza con la experiencia sensorial de tocar, escuchar, hojear, manipular y sentir.



La experiencia de su creación asimismo resultó enriquecedora pues permitió trascender los esquemas ortodoxos del grabado, ya que las impresiones se combinaron e intervinieron libremente con otras técnicas dibujísticas, de impresión y con elementos de collage para, de ese modo, darle a cada grabado un carácter único, diferente a su concepción original de seriación. Todo ello considerado como un paso más en cuanto a la experimentación personal, puesto que las alternativas de combinaciones entre las técnicas tradicionales del grabado y las actuales, como la electrografía o la impresión por computadora son infinitas y aún queda mucho por recorrer.

Como una de las características más importantes del libro alternativo es la interacción del espectador en la obra, es necesario resaltar cómo se crea la experiencia perceptiva frente al libro *Matarilerilerón*:

El espectador tiene una experiencia singular e inmediata (directa) con un sentido primordial: la vista. Observa una cuna *sui generis* más grande que lo normal, pero que, por lo demás no está destinada al uso natural que suele darse a este objeto: se encuentra repleta en su interior de paneles de madera. El espectador en un primer acercamiento puede reír, y puede quedarse tan sólo con esta experiencia; no obstante, otro desequilibrio inicial le provocará el que este objeto sea denominado libro, lo cual posiblemente le ocasione una reacción hilarante.

En la vida real, la risa cuanto más explosiva y natural sea neutraliza la concepción estética y no queda espacio para prolongarla; es decir, para contemplarla. Por esta razón decimos que si el espectador se queda sólo con esta primera experiencia sensorial en la que tan sólo observe y ría, no podrá pasar al segundo nivel que implica la puesta en juego de los sentidos del tacto, el oído y hasta el olfato, los cuales junto con la exploración visual le permitirán descubrir las restantes imágenes de humor negro que podrían hacerlo sonreír inteligentemente y reflexionar.

Además de la experiencia sensible este libro proporciona ideas, recuerdos, imágenes, personales de la autora y también concepciones y valores del bagaje cultural compartido. Las imágenes del libro sin excepción proponen un contraste de



valores, de uno inferior con otro superior, los cuales el propio espectador puede llegar descubrir e interpretar de acuerdo con su particular experiencia.

La lectura del libro propone una experiencia personal, la cual se ve influida por un entorno social y por esquemas o prototipos particulares, presuntamente comprensibles, lo que provocará que algunos espectadores sonrían o rías más que otros. En *Matarilerilerón* se retoman prototipos de personajes de un cuento fantástico universal (*La caperucita roja*), lo mismo que del cine nacional (la abuela Sara García) o conocidas rondas infantiles, para que puedan ser fácilmente reconocidas por un gran número e personas, por lo menos en México.

Al ser *Matarilerilerón* ante todo un libro con humor negro, retoma temas graves o serios, como los abusos de la autoridad sobre los niños y la violencia intrafamiliar, pero los aborda humorísticamente al quitarles su tono solemne. Propone, pues, distanciarnos de ellos con el fin de poder analizarlos con detenimiento. Hay que hacer hincapié en que ante este tipo de temas en la vida real no puede experimentarse una percepción estética; no obstante, mediante el arte el espectador sí puede compartir el sufrimiento y trascenderlo.

De acuerdo con la teoría de Stern, los elementos constitutivos del libro, tanto su formato en forma de cuna, su móvil, su oso de peluche, sus rondas infantiles, muñecos de cartón en imágenes gráficas, confluyen a reforzar una misma idea: el contraste temático entre lo infantil (la ternura, la alegría, la ingenuidad) y la crueldad del mundo adulto que le rodea (con su violencia, dolor e inhumanidad), los cuales al entremezclarse o al invertir los roles provocan la degradación del valor solemne y generan el descanso y el placer de la risa o la sonrisa. Otros más sonreirán al advertir la imposibilidad real de las situaciones o las restantes deformidades o elementos insólitos. Y quizá sólo un espectador más atento o mejor entrenado en las lides estéticas, advertirá también de inmediato el contraste técnico entre los dibujos infantiles y el detalle y trabajos depurado del creador adulto, por lo que sonreirá ante ello.

En suma, la finalidad de este libro alternativo fue que el espectador se sintiera atraído o identificado con estos temas graves tratados con humor negro y que



podrían, en esa medida, reír o sonreír, sentir un sano placer, al no tomarse algunas crudas realidades tan a pecho, al tiempo que se brinda la oportunidad de jugar evocando otras posibilidades de “a mentiritas”. El libro, por tanto, ofrece a los individuos la posibilidad de sentir una libertad interna, si bien es una crítica de ciertos comportamientos errados de los adultos que, en cierta medida, son aceptados. La temática del libro está basada en la vida real, y aunque retome a veces los recursos de la fantasía o de la deformación, la realidad no deja de estar presente.

La experiencia de la realización de este libro, ha resultado satisfactoria y alienta a la autora para seguir experimentando en el vasto campo de la producción de libros alternativos.

Por último, sólo resta decir que la risa en las artes plásticas puede estudiarse desde varias perspectivas: estudiando la representación misma de la risa; o –tal y como lo hicimos en este trabajo– atendiendo a cómo la risa o la sonrisa son generadas a través de ciertos mecanismos tales como el humorismo, el humor negro y la ironía.

El estudio de la representación de la risa a lo largo de la historia del arte es motivo de análisis muy minuciosos que pueden servir de base para una futura investigación. Para ello, habría que remontarse a ejemplos muy particulares y simbólicos, tales como las caritas sonrientes del Tajín.



BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE GIL, Soledad y Alicia Hernández, "Los efectos de la risa sobre la persona y la sociedad", en *QUO*, núm. 12, México, octubre de 1998, pp. 20-26.

ALANÍS, Judith, *Gabriel Fernández Ledezma*, México, UNAM, 1985.

ÁLVAREZ DEL REAL, María Eloísa (directora), *Diccionario de términos literarios y artísticos*, Panamá, América, 1990, 384 pp.

ANTAKI, Ikram, "Sobre la risa", *El Ágora*, programa de radio: Radio Red: 110 AM, México, DF, 12 de mayo de 1999, 9:00 PM. (Audiocasete, no editado; grabación personal.)

ANTONINO, José, *El dibujo de humor*, 7a. Ed., Barcelona, Ceac, 1990.

ARISTÓTELES, *Poética*, 3a. Ed., Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998, 113 pp.

ARIZPE S., Lourdes, catálogo *¡Ver para creer! El circo en México*, México, Museo Nacional de las Culturas Populares / SEP, 1986, 155 pp.

Art at the Turn of the Millenium, Italia, Taschen, 1999, 520 pp.

AURRECOECHEA, Juan Manuel y Amando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México 1874-1934*, México, CNCA / Grijalbo / Museo Nacional de Culturas Populares, 1988, 278 pp.

BAUDELAIRE, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1988, 137 pp.

- BELANGER GRAFTON, Carol (selección), *Children. A Pictorial Archive from Nineteenth-Century Sources*, Nueva York, Dover Publications, 1978, 119 pp.
- BERDECIO, Roberto (selección), *Posada's Popular Mexican Prints*, Nueva York Dover Publications, 1972, 153 pp.
- BERENZON GORN, Boris, "Humor, gráfica y poder" en *Punto de Partida*, núm. 108, México, UNAM, mayo-junio 1998, pp. 3-15.
- BERGSON, Henri Louis, *La risa: ensayo sobre lo cómico*, 3a. ed., Buenos Aires, Losada, 152 pp.
- BLAS-GALINDO, Carlos, catálogo *Enrique Guzmán (1952-1986). Precursor de su tiempo*, México, Galería Arvil, 1995.
- BOKUN, Branko, *El humor como terapia*, España, Tusquets Editores, 1987, 240 pp.
- BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986, 361 pp.
- BREA COBO, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991, 164 pp.
- BRETON, André, *El humor negro*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- Catálogo XLVII Exposición Internacional de Arte. *La Bienal de Venecia 1997*, Italia, 1997, 729 pp.
- CHEREM, Silvia (entrevistadora), catálogo *Obra reciente. Francisco Toledo*, México, Instituto de Cultura de la ciudad de México / Casa de la Cultura de Azcapotzalco / Casa de la Cultura Tlalpan, 1999.
- DE LOS REYES, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1988, 225 pp.
- DE MADARIAGA, Luis, *Diccionario Everest. Términos literarios*, 2a. ed., Madrid, Everest, 1987, 568 pp.
- DORESTE, Tomás (selección, traducción e introducción), *Relatos de humor negro*, México, Lanzarote, 1971, 251 pp.

ECO, Umberto, *El nombre de la rosa*, Barcelona, Narrativa actual, 1993, 477 pp.

EISENMANN, Nicole, "Presentación", Página electrónica:
<http://www.artseensoho.com/art/tilton/Eisenmann96/eib.html>.

EMERICH, Luis Carlos, catálogo *Enrique Guzmán. Su destino secreto*, México, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MACO) / Museo de Arte Moderno (MAM), 1999.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Santiago et. al., catálogo *El gran circo del mundo*, México, MAM, 1998.

FORTSON, James R., *Cara a cara II*, México, Posada, 1979, 537 pp.

FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza, 1970, 227 pp.

FRONDIZI, Resieri, *¿Qué son los valores?*, 14ª reimp., México, FCE, 1997, 234 pp.

GÓMEZ, Lourdes, "El loco mundo de 'Abracadabra'" en *El País*, Madrid, domingo 18 de julio de 1999, p. 33.

GROTJAHN, Martin, *Psicología del humorismo*, Madrid, Morata, 1961, 214 pp.

HILTY, Greg, "Dinos and Jake Chapman. Choc, ennui et modernisme" en revista *Art Press*, núm. 234, París, abril 1998, pp. 38-42.

JANKELEVITCH, Wladimir, *La ironía*, Madrid, Taurus, 1986, 163 pp.

LE COMTE BOGAVAC, Branka, "El escritor y el filósofo (II)" (entrevista con Umberto Eco) en *La Jornada Semanal*, México, 9 de enero de 2000.

MÄCKLER, Andreas, *Helhwein*, Alemania, Taschen, 1992, 95 pp.

MEDINA, Luis Ernesto, *Comunicación, humor e imagen. Funciones didácticas del dibujo humorístico*, México, Trillas, 1992, 273 pp.

- MENDOZA, Vicente T., *Lírica infantil de México*, México, El Colegio de México, 1951, 177 pp.
- MUTHESIUS, Angélica, *Martin Kippenberger. Ten years after*, Alemania, Taschen, 1991, 159 pp.
- PAAS-ZEIDLER, Sigrun (introducción), *Goya. Caprichos, desastres, tauromaquia, disparates*, 2a. ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1996, 217 pp.
- PANDOLFI, Sylvia, Cuauhtémoc Medina et. al., catálogo *Los grabados de James Ensor*, México, Ediciones Toledo, 1990, 55 pp.
- PASTECCA, *Dibujando caricaturas*, 8a. Ed., Barcelona, Ceac, 1990, 124 pp.
- PAZ, Octavio y Alfonso Medellín, *Magia de la risa*, México, Universidad Veracruzana (Arte), 1962, 146 pp.
- Pequeño Larousse en color. Lengua española*, México, Larousse, 1991, 1564 pp.
- PÉREZ, Claudia, "El humor es cosa seria: algunas consideraciones acerca del humor y el psicoanálisis", <http://www.psinet.com.ar/Efbatx14.htm>
- PÉREZ IZQUIERDO, Ismael, tesis *Cantinflas y una antropología del humor mexicano*, México, UNAM / FFyL, 1962.
- PIRANDELLO, Luigi, *Ensayos. El humorismo*, Madrid, Guadarrama, 1968, 342 pp.
- PITOL, Sergio et. al., catálogo *Julio Galán. Exposición retrospectiva*, México, MACO / MAM, 1994.
- PORTILLA, Jorge, *Fenomenología del relajo y otros ensayos*, México, FCE / CREA, 1984, 212 pp.
- RUBINSTEIN, Henri, *Psicosomática de la risa*, México, FCE, 1989, 164 pp.
- RIUS (EDUARDO DEL RÍO), *El arte irrespetuoso. Historia completa de la caricatura política*, México, Grijalbo, 1988, 200 pp.

- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Diccionario de la literatura*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1982, 1217 pp.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992, 272 pp.
- SIMON, Joan, catálogo *Robert Gober*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, 87 pp.
- SPITZ, René Arpad, *El primer año de vida del niño*, México, FCE, 1992, 294 pp.
- STERN, Alfred, *Filosofía de la risa y del llanto*, Buenos Aires, Imán, 1950, 272 pp.
- The 20th-Century Art Book*, Londres, Phaidon, 1999, 503 pp.
- TRILLO, Héctor, *Estética y humor de lo siniestro*, México, UNAM, 1981.
- VIGARA TAUSTE, Ana Ma., "Sobre el chiste. Texto lúdico", <http://www.ucm.es/infoespeculo/numero10/chiste.html>
- VILLALVA JIMÉNEZ, Víctor Hugo, tesis *Reflexiones sobre la risa*, México, Centro Universitario de Ciencias Humanas, A. C., 1994, 219 pp.
- WESCHER, Herta, *La historia del collage: del cubismo a la actualidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- ZAMUDIO, Luz Elena et. al., *De la ironía y lo grotesco en algunos textos literarios hispanoamericanos*, México, UAM / Iztapalapa, 1992, 221 pp.
- ZIMERMAN, Bernardo B., *Estudio sobre lo cómico. Componentes de la gracia, la comicidad, el chiste, el ingenio y demás estimulantes de la risa: casos médicos que instruyen y divierten*, México, Edamex, 1984, 128 pp.