KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, LXX, 1/2023
DOI: 10.24425/kn.2023.144967

ANA BEATRIZ FLORES
(UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA)
ORCID: 0000-0002-7881-2856

IRRISIÓN/IRRITACIÓN EL "TRANS HUMOR": EXPERIMENTALISMOS DEL HUMOR TRANSVERSALES A LAS ARTES

DERISION/IRRITATION. THE "TRANS HUMOR": EXPERIMENTALISMS OF HUMOR TRANSVERSAL TO DE ART

RESUMEN
El objetivo de este artículo es proyectar a partir de tres relatos de César Aira ciertas micropoéticas literarias hacia otros discursos (la revista Barcelona y el programa televisivo de Capusotto) para hacer algunas consideraciones sobre semiosis humorísticas: el efecto simultáneo de irritación e irrisión.

PALABRAS CLAVE: literatura, humor gráfico, televisivo, irrisión, irritación

ABSTRACT
The objective of this article is to project from three stories by César Aira certain literary micropoetics towards other discourses (Barcelona magazine and Capusotto's television program) to make some considerations about humorous semiosis: the simultaneous effect of irritation and derision.

KEYWORDS: literature, graphic humor, television, derision, irritation

Un poco por deformación profesional (vengo del campo de la literatura) y/o por influencia de la aseveración de Roland Barthes en su lección inaugural (Barthes 1986) acerca de que el discurso literario opera como mathesis de otros discursos y saberes, intento proyectar desde ciertas micropoéticas literarias, descripciones cifradas (ya que llamarlas "alegorías" implica cierta cerrazón de límites que esto sin duda no tiene) hacia otras artes, otros discursos para hacer algunas consideraciones sobre semiosis humorísticas. Y viceversa, considerar cómo ciertos discursos

Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

humorísticos permean, quizás radicalmente, a muchas de las poéticas literarias contemporáneas.

En literatura tomo la producción de César Aira. Para quienes que no lo conocen, como presentación sucinta se puede decir nació en Coronel Pringles, una ciudad de la provincia de Buenos Aires, Argentina, en el año 1949, o sea es un escritor argentino contemporáneo y ya lleva escritas, a la actualidad, más de cien obras, la mayoría novelas ("novelitas" dice él) cortas, y algunos ensayos, además de un *Diccionario de autores latinoamericanos* (Aira 2001) y dos obras de teatro. Traducido a varios idiomas, edita en los espacios más disímiles, desde las grandes editoriales argentinas e internacionales hasta las más alternativas y paupérrimas, artesanales, como Eloísa Cartonera.

Su escritura es difícil de catalogar. Se puede presentar la política discursiva de la producción de Aira como una *broma* que, junto a su operación cultural de edición, construye una especie de prueba con la que constituye un público o mejor, como prefiere él, lectores. Se podría decir de él entonces que es un escritor de culto.

Según Sandra Contreras (2002), en la literatura de César Aira se va del conocimiento (del orden de la representación) a la acción (o sea, al orden de lo performático).

Y Reinaldo Laddagga, (2007) dice que en Aira y otros escritores se busca no ya representar, evocar, sino hacer presente, producir una experiencia de lo real en el lector. Señalar, indicialmente, hacia donde se produce el sentido pero no representarlo.

La poética aireana entonces consistiría en conservar las huellas de la producción, como si se vieran a su vez las bambalinas; aparece lo improvisado, instantáneo, mutante, el escribir mal, la inmediatez, la rareza temática, la "liviandad con peso" (Laddaga 2007: 19), un refinamiento absurdo aplicado a la construcción del sinsentido, que entabla cierta relación con las literaturas industriales, los materiales indigentes, los finales desastrosos; todo esto caracterizaría la producción de Aira.

Además, como adelantamos, se trata de una literatura indicial, donde la lengua no representa sino muestra, produciendo un efecto de materialidad, de fragmento de realidad anterior al sentido, evitando el miserabilismo y la domesticación de la diferencia, haciendo vivir, experimentar esas vivencias en que lo personal se vuelve social, lo personal revela su lado político (Horne 2011)

Estos procedimientos de ruptura con lo normado o, como decimos en otro lugar, con la respuesta habitual a la ley (Flores 2000), condicen con los procedimientos generales del humor, del humor de todos los tiempos: dada una situación representada, algo irrumpe para desatar la acción. Como dicen Samaja y Bardi, en *La estructura subversiva de la comedia*, en la génesis de la inadecuación que produce el efecto risa, un elemento del contexto propio es infiltrado en un contexto extraño y ajeno, lo que produce la cualificación anómala o ausencia de cualificación, y la coordinación de elementos contradictorios, o, como dice Greimás (1976) sobre la producción del chiste, la colisión o choque de isotopías heterogéneas.

Así el humor, como la literatura experimental, produce una experiencia de lo real cuando el choque de lo incongruente, lo impertinente, provoca un

desmoronamiento de las certezas, aunque sea súbito y breve. En este punto inevitablemente se recurre a Macedonio Fernández (1990) con su poética humorística sobre cómo la creencia por un instante en lo absurdo libera de las ataduras de la razón y permite creer en la todoposibilidad; en ese sentido pensamos la experiencia de lo real no como representación sino, siguiendo el índice, lo que señala e indica, no lo que construye.

Contra la tradición de la institución literaria, literatura "mala", pero con esa escritura de refinamiento de pertenencia, se desbarranca en el desastre provocando carcajadas. Una especie de ahorro de gasto psíquico freudiano ante la irritación que genera lo malo, lo de mala calidad, de lo fallido que el lector/espectador sufre y disfruta provoca la risa o sonrisa. Se parte de la apreciación posmoderna de que todo lo bueno ya ha sido hecho, que las vanguardias ya se expidieron contra el orden y en consecuencia el camino de lo nuevo es lo malo, lo de mala calidad. Y la risa se produce ante esta incongruencia de encontrar el desastre donde se buscaba la belleza, que nos ahorra el gasto psíquico de la tensión de lo sublime o de lo profundo: el placer de desbarrancar.

Es decir, esta literatura innovadora, contemporánea, experimentalista, sigue procedimientos afines al humor, además de ser en su mayoría profunda y transversalmente humorística.

Así podemos decir que el humor canibalizó al experimentalismo literario.

Disparemos con uno de los antepenúltimos relatos de Aira: *La invención del tren fantasma* del 2015. Esta narración, llamada en la contratapa "Tres poemas en prosa sobre macroeconomía", consta de tres momentos: "Los lingüistas", "Los arqueólogos" y "El joven pobre". En los dos primeros se narra cómo la situación de equilibrio económico y social que viven comunidades pequeñas y de pequeños burgueses gracias a la actividad altamente remunerada de lingüistas y arqueólogos (primera sonrisa) se desbarranca cuando los primeros, sabios austeros de barba, camisones constelados y bonetes, entregados a la ciencia, en lugar de investigar lenguajes articulados de los más recónditos lugares del mundo, descubren la poesía y abandonan completamente tan lucrativa profesión. En el segundo momento, pasa algo similar con los arqueólogos: después de desarrollar durante años la fructífera y redituable tarea diurna de descubrir civilizaciones enterradas en los más recónditos lugares del mundo, un día descubren unos artefactos que parecen máquinas pero que no funcionan, no pueden hacerlo porque tienen manijas fijas que son un simulacro de su funcionalidad, son invendibles y no sirven para nada. Lo que les importaba a ellos era el lenguaje que hablaban los objetos que desenterraban, pero en este caso:

> El lenguaje que hablaban las máquinas antiguas no significaba nada, como el balbuceo de un niño o los gritos de un loco. ¿Quién las había hecho y por qué? El pasaje a la nocturnidad, el cirio tembloroso, el lento girar de los astros, se conjugaban para hacer imposible saber de qué estrato había sido extraída una máquina o la otra. Su exuberancia inútil de piano sin teclas o mano sin articulaciones las hacía descartables. Se resistían, con el ardid de lo absurdo, a entrar en una historia sucesiva (Aira 2015: 57).

Por estos artefactos abandonan la tarea diurna y se dedican ya por las noches a extraer permanentemente esas rarezas inútiles provocando la ruina económica del país. En el tercero y último fragmento, el joven pobre aprendiz de remendón, inventa un tren que no va a ningún lado; es el tren fantasma, hecho a su vez con simulacros de monstruos de mala calidad que no dan miedo sino risa, un lugar para la ensoñación, con lo que se invierte la situación planteada al comienzo y la comunidad se vuelve próspera.

El humorismo entonces recorre las historias desde la ironía y el absurdo, en situaciones narrativas inadecuadas a la experiencia de mundo y con desenlaces descabellados y poéticos. A la academia y a los aireanos generalmente les cuesta asimilar esta literatura a la cultura humorística por la tradicional confusión de lo humorístico con lo cómico, como si esto fuera una operación de devaluación; entonces se reconoce con facilidad que tiene momentos humorísticos, que salpica la narración con chistes más o menos frecuentes, pero no que haya sido canibalizada por el humor ni mucho menos que sea matriz humorística que irradia hacia otras manifestaciones que desde fines de la década del 80 (pensemos en el "Teatro malo" de Vivi Tellas, donde hay algo que falla, donde lo imitado es de plástico) va expandiéndose desde los márgenes. Efecto que provoca la selección de lectores o espectadores de culto, los que pueden disfrutar y sobre interpretar en tanto comunidad discursiva que ha ido adquiriendo la competencia a partir de numerosas pruebas. Lo malo, de mala calidad, puesto en evidencia, irritante, mostrado a partir de la incongruencia y ruptura con los estándares, es la manera más intranquilizadora de mostrar el desvalor de nuestras representaciones comunicables. Mostrar el zurcido que no es invisible sino ostensible como en los pastiches gráficos de la *revista Barcelona*, mostrar la degradación al parodiar caricaturalmente los discursos masivos de mala calidad como lo hace *Capusotto*, es una manera de descalificar lo que estamos conociendo y comunicando, incluso más que la puesta en crisis de los estereotipos, porque es la puesta en crisis de los valores de congruencia, coherencia, orden, armonía, belleza. Ya no es la inquietud por el desorden de lo heteróclito que supo mostrar Foucault (1987) a propósito de "El idioma analítico de John Wilkins", sino que es irritación, no sólo desconcierto sino enojo, sinsabor, no ante el caos que puede ser poético, sino ante la basura o ante lo que no sirve para nada: lo improductivo, lo que va en contra pero absolutamente del consumo, del capital, de la conservación, del bien de cambio. Como los artefactos que descubren los arqueólogos aireanos, como el tren fantasma: humor absurdo, tonto, infantil, del nonsense, de estos relatos que necesitan una contratapa que diga que son tres poemas en prosa sobre macroeconomía para encontrar una línea de sentido que pugne contra la sinrazón y el puro deleite de la lectura de acontecimientos insólitos.

Este humor "malo" que produce irritación hace reír ahora a un público más amplio que el de hace 40 años en la comunicación masiva, televisiva, gráfica, a diferencia de la literatura que viene recorriendo el camino de Alicia de Carroll, los limeriks de Lear, las canciones de María Elena Walsh; se fue construyendo un público a partir de la reconversión de la vieja sátira, hacia una subjetividad que puede hacer estas lecturas oblicuas, metasemióticas y reírse con ello.

La revista *Barcelona* es una publicación de humor político, argentina, en la actualidad de aparición quincenal, que data desde el 2003, o sea de permanencia considerable. Siempre fue disruptiva, innovadora, ejerció una parodia extremadamente satírica de Clarín, la prensa hegemónica, sobrepasando a veces los límites de la tolerancia del público lector bienpensante, con lo que se constituye en un medio considerado de culto. Sus tapas y contratapas han sido el lugar privilegiado para mostrar este tipo de humor que nos ocupa, que a fuerza de ser irritante pone en crisis la misma condición de humorístico de este discurso. Veamos un ejemplo. Frente al creciente ascenso de casos de femicidios y a raíz de la desaparición y muerte de la adolescente Angeles Rawson, en junio de 2013 aparece una tapa en la que en caracteres "catástrofe", amarillo sobre fondo negro, se lee "PUTITAS", sobre impreso a la fotografía de un torso femenino con la camisa desabrochada. Mas abajo, como epígrafe:

> "Cada vez más niñas y adolescentes buscan ser atacadas para volverse famosas después de muertas y lograr que sus fotos de Facebook sean exhibidas hasta el hartazgo por televisión. Por que dar la primicia de que fueron violadas calienta más que averiguar qué pasó. ADN para periodistas y forenses. ¿Sí o no?"

Sin duda es un ejemplo más de este tipo de humor en que la sátira es metasemiótica y apunta al tratamiento que los medios hegemónicos dan a este tipo de temas con claro perfil de consumismo morboso y redituable. Reproducen la caricatura hiperbólica de esa otra voz para manifestarla en toda su hipocresía muchas veces encubierta en lo bienpensante. Irritante a la primera lectura, sólo produce la amarga risa de la sátira cuando se lee la letra chica, lo cual es también parte del valor simbólico perlocutivo.

En momentos de crisis mundiales, como durante la época de mayor virulencia de la pandemia de covid 19, notamos que con respecto a este tema la revista toma como objeto privilegiado para castigar con la sátira al sector de los llamados libertarios (que se manifestaron en contra de todas las medidas de cuidados, las vacunas) con un procedimiento más tradicional, sin distancia metasemiótica, con una función performática más directa. Esto en líneas generales: humor reflexivo (incluyente) sobre la situación, y sátira hacia los libertarios. O sea, con el tema de la pandemia baja el nivel de irritación, hay una especie de "socialización del desamparo" en la vida cotidiana, excepto cuando los cuidados obliteran otros peligros como el del envenenamiento que producen las trasnacionales como se muestra en viñetas del humorista gráfico Langer.

En cuanto a las producciones de Diego Capusotto, se trata de las de un humorista que comenzó sus actuaciones en teatros under de Buenos Aires a fines de los 80 para pasar a la televisión con programas disruptivos, con estéticas neobarrocas, delirantes. En todos ellos, con guión compartido con Pedro Saborido, hay una exhibición de lo no terminado, de las costuras, del pequeño desastre. Exageraciones irritantes, como en el sketch "Pizzería Hijos de puta, en el

corazón de Gerli" (conurbano bonaerense), del programa *Peter Capusotto y sus videos* (11 temporadas, de 2005 a 2016) en que un hombre de buenos modales sentado para comer es atacado con el lanzamiento de los comestibles y bebidas que va pidiendo, en una escena repetida, prolongada, asquerosa, en que el espectador se identifica con la víctima. Este pide: "¿Hay cervecita? ¿cómo la queré, en porrón o tirada? Bueno, tirada"

Entonces se la arrojan, se la tiran literalmente, explota contra la pared. Y así con el resto del pedido….

Peter Capusotto y sus videos se destaca por la construcción de tipos sociales que generan una identificación que circula en la sociedad: Micky Vainilla el neonazi, Bombita Rodríguez el setentista, Pomelo estrella de rock y tantos otros. En ellos hay un predominio de la parodia lúcida y desopilante.

Estos rasgos producen risa e irritación o mejor, risa por irritación en comunidades lectoras que empezaron constituyéndose en comunidades discursivas de culto. Disfrutan de esos discursos que juegan con todas las reglas de sus lugares de pertenencia para destruirlos/deconstruirlos desde lo mal hecho según los códigos de dichos campos. Absurdo, materiales de desechos, chocantes, bizarros, finales desastrosos, para señalar zonas de lo real pletóricas de sentido.

Por eso, más que hablar de humor en crisis o de la crisis del humor, parece más apropiado hablar de humor de crisis.

Las traslaciones y préstamos, de la literatura a otras artes y discursos y viceversa, permiten hablar de *cultura humorística* como del campo que posibilita esas permeaciones en las producciones y lecturas y que por su potencialidad semiótica sigue pidiendo especificidad en los estudios culturales.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Aira C. (2015): *La invención del tren fantasma*, ed. Mansalva, Buenos Aires.

Barthes R. (1986): *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI, 2º ed. Méjico.

Contreras S. (2002): *Las vueltas de César Aira*, Beatriz Viterbo, Rosario.

Fernández M. (1990): "Para una teoría de la humorística", en: *Teorías*, Edit. Corregidor, Buenos Aires.

Flores A. B. (2000/7): *Políticas del humor*, ed. Ferreyra, Córdoba.

Foucault M. (1987): *Las palabras y las cosas*, ed. S. XXI, México.

Greimás A. (1976): *Semántica estructural*, ed. Gredos. Madrid.

Horne L. (2011): *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*, ed. Beatriz Viterbo, Rosario.

Laddaga R. (2007): *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas,* ed. Beatriz Viterbo, Rosario.

Samaja J., Bardi I. (2010): *La estructura subversiva de la comedia. Análisis de los componentes formales del género cinematográfico pre-institucional (1902–1916),* ed. Sociedad Argentina de Información, Centro de estudios sobre cinematografía, Buenos Aires.