

- Gruzinski, Serge y Carmen Bernard (1992): *Histoire du Nouveau Monde... 1492-1550*, Paris (traducida por el F. C. E.).
- Kearney, Hugh (1972): *Orígenes de la ciencia moderna, 1500-1700*, Madrid, Guadarrama.
- Millones Figueroa, Luis, y Domingo Ledesma, eds. (2006): *El saber de los jesuitas, historias naturales y el Nuevo Mundo*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana.
- Mustapha, Monique (1989): *Humanisme et Nouveau Monde. Étude sur la pensée de José de Acosta*, Thèse de doctorat, Université de Paris III-Sorbonne, Paris.
- Navarro, Víctor (2003) «Tradition and Scientific Change in Early Modern Spain: The Role of the Jesuits», en M. Feingold, pp. 331-388.
- O'Malley, John W. (1993): *The first Jesuits*, Cambridge, Harvard College (traducida como *Los primeros jesuitas*, Bilbao-Santander: Edic. Mensajero-Ed. Sal Terrae, 1995).
- *et al.* (1999): *The Jesuits. Cultures, Sciences and the Arts, (1540-1773)*, Univ. of Toronto Pres.
- (2006): *The Jesuits II: Culture, Sciences and the Arts (1540-1773)*, Univ. of Toronto Pres.
- Pimentel, Juan (2003): *Testigos del mundo: ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia.
- Salazar-Soler, Carmen (2005): “Obras más que de gigantes”. Los jesuitas y las ciencias de la tierra en el virreinato del Perú (siglos XVI y XVII)», en Millones/Ledesma, pp. 134-155.

Poder, tensión y caricatura. Una aproximación a la teoría del humor*

Carlos Infante Yupanqui
Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga

Resumen

El presente artículo tiene por objeto explorar los alcances del humor dentro de la sociología de la cultura, sus aproximaciones a las redes sociales y su relación con el poder; pero un poder de tipo simbólico, ubicado en el nivel de la subjetividad humana. Un punto de referencia importante ha sido Mijail Bajtín pues, a partir de sus aportaciones, se ha buscado discutir con Freud, Bergson, Baudelaire y otros especialistas de la comicidad, del chiste y de la risa, tres elementos que en el artículo han pasado a formar parte del humor.

Abstract

This article aims to explore the reach of humor within the sociology of culture, its approaches to social networks and its relationship to power; that is, a symbolic power, situated at the level of human subjectivity. An important reference point has been Mikhail Bakhtin, as he enables a dialogue with Freud, Bergson, Baudelaire and other specialists in comedy, jokes and laughter, three items that this article considers to be integral parts of humor.

* El presente artículo ha derivado de la Tesis doctoral «Poder y humor gráfico en la prensa peruana durante el período de crisis del régimen de Alberto Fujimori. 1996-2000». Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2008. Mi profundo reconocimiento al Ph. D. Nicolás Lynch Gamero, asesor de la indicada tesis.

El hombre no tiene dientes de león como
el león, pero muerde con la risa.
Charles Baudelaire

A menudo, ver al rival cotidiano o al «enemigo» político en un estado de ridiculización, de degradación y deformación, expuesto en un chiste, en un acto cómico o en un *golpe* de caricatura, extrae desde lo más profundo del ser *un algo* que se presenta como instintivo, como natural, como un rasgo poco entendido, pero que, al fin y al cabo, desborda nuestra satisfacción, la eleva o la reduce al grado de una sonrisa o de una risa. Cuando aflora este sentimiento ¿acaso alguien, del común de las personas, se pregunta por qué esa caricatura, chiste o acto cómico nos hace reír? ¿Por qué la risa recorre los horizontes de la satisfacción propia o colectiva? ¿Qué explica un fenómeno tan simple y a la vez tan complejo? ¿Resulta suficiente recurrir al fenómeno humorístico o a los procesos psíquicos en el hombre para comprender su lógica?

Por lo general, la persona que ríe no suele reparar en estas inquietudes. Sólo ríe y se confunde con la risa de los otros. Pero el chiste, la comicidad o, en general, el humor no tienen una explicación sencilla, no son el reflejo exclusivo de procesos mentales, físicos o biológicos. Responden, más bien, a una compleja construcción de tipo social. Y aunque comparten elementos y lecturas multidisciplinarias diferentes, las dinámicas sociales tienen cierto privilegio para cruzarse entre ellas.

Esta es la esencia de nuestro interés por el estudio del humor, pero de un humor político antes que de otro tipo. Y, con la finalidad de descender de esos estratos densos en los que suele refugiarse la teoría, hemos decidido abrir el horizonte del estudio a una lógica que habla de una triple relación: el poder, la tensión y el humor, cuyo operador para nuestro caso será la caricatura política.

No obstante, el presente artículo no pretende explorar con exclusividad la caricatura. Su finalidad guarda relación con la necesidad de conocer los límites y desafíos del humor en los momentos de tensión política, allá donde los procesos de hegemonía y equilibrio político sumergen en su dinámica a todos los elementos de la sociedad y de la cultura.

Por esa razón, creímos pertinente introducir en la siguiente reflexión, además de los representantes de la sociología de la cultura, la propuesta de Mijail Bajtín, cuyo enfoque será dominante en el presente artículo y con el cual discutiremos los planteamientos de Henri Bergson, Sigmund Freud, Charles Baudelaire, Robert Escarpit, Eduardo Stilman, Sergio Fernández, Eça de Queiroz y Maurice Blanchot.

1. Aproximaciones a la teoría del humor

1.1. Algunas precisiones

Partamos de una primera premisa. ¿Puede ser suficiente la definición de que lo cómico es todo aquello que produce risa? Claro que no. Y aunque exista una tendencia a definir lo cómico como sinónimo de humorismo, es necesario precisar sus aproximaciones y distancias, distancias que deben alcanzar no sólo a la comicidad, sino a la ironía, a la parodia, al chiste y, por supuesto, a otro elemento recurrente en la construcción del humor: la risa. Y si el humor es un complejo fenómeno sociocultural, la comicidad es una extensión adjetivada de la comedia, de aquel juego que imita la vida (Bergson, 1939: 58).

La ironía y la parodia, en cambio, son figuras retóricas complementarias al arte dramático; la ironía, por su parte, confronta al signo del símbolo. Es decir, en la ironía la palabra tiene un significado distinto al literal. Wladimir Jankelevitch (1986) asegura que la ironía es una reflexión burlona o mordaz, es algo así como el «humor negro» del que habla Eduardo Stilman (1967). La parodia, entre tanto, se presenta como una imitación también burlona, que se aproxima a la ironía. La diferencia radica en sus dinámicas, pues mientras la primera se detiene en la simple burla, añadiendo lo lúdico a su elaboración; la segunda, en cambio —además de ambas construcciones—, recurre al desprecio desde una mirada absorbente¹.

1. Jankelevitch asegura que «el ironista cobra altura y busca panoramas de aeronauta. Para ser justo con él es necesario abandonar el punto de vista de las particularidades ambiciosas a cuyas expensas nos divierte» (1986:141).

Finalmente, la sátira se ordena sobre la composición burlona expuesta de forma lasciva. En buena cuenta, la comedia, la ironía, la parodia y la sátira son géneros literarios que bien pueden marchar por horizontes distantes al humor, intentando subordinarlo a sus propios objetivos. Pero también puede ocurrir lo contrario: pasar a formar parte del dominio del humor.

Segunda premisa: ¿puede el humor ser estudiado con exclusividad por uno de los siguientes campos: simbólico, estético, social, cultural y psicológico? La respuesta es negativa. Ya sea a nivel de campos o disciplinas, todos ellos han buscado explicar el fenómeno humorístico con cierto exclusivismo: la axiología desde el desequilibrio moral, lo simbólico desde su configuración, la estética desde el problema de la dualidad belleza-fealdad, lo social desde el poder o desde las interacciones, la cultura desde el espacio subjetivo, lo médico y psicológico desde el problema humoral, temperamental, y el psicoanalítico desde el tema de las pulsiones, flujos y descargas.

En verdad, el estudio del humor no ha sido muy extenso ni profundo hasta ahora. Ha sufrido –como dijimos– las exquisitesces del exclusivismo académico pero, también, las limitaciones de un tratamiento científico destinado a construir una teoría del humor, en donde encajen como objetos de análisis, además del chiste, la comicidad y otros elementos como la caricatura o la historieta, desde el grafismo. Nuestra lectura apunta a ofrecer algunos elementos de análisis que sirvan para superar esta limitación y cubrir los vacíos que ha dejado aquel convencionalismo. De ahí que buscaremos comprender el humor dentro de una sociología de la cultura. La virtud de esta entrada radica en la posibilidad de concentrar todos esos campos y disciplinas en una sociología del humor, en donde los distintos puntos de vista no queden relegados al abandono.

1.2. Una primera aproximación

Como se habrá podido apreciar, en el apartado anterior no se discute el tema de la caricatura. Y es que la caricatura no ha alcanzado a

constituirse en categoría antropológica, sociológica, estética o literaria. El humor –que reúne la caricatura de lámina y la historieta o *cómic* en un solo proyecto–, tampoco ha logrado disponer de un grado aceptable de densidad teórica.

La caricatura habitualmente es abordada como un subgénero o arte menor (Baudelaire, 1989: 15-16)²; suele ser ubicada, también, como una especie dentro de la técnica empleada por la comunicación gráfica. Mientras tanto, el humor recoge connotaciones más complejas, en donde no sólo se activan combinaciones simbólicas, como sucede con la caricatura, sino que se desarrollan interacciones de distinto tipo, haciendo que la caricatura, la comicidad y el chiste pasen a convertirse en sus operadores más conocidos.

El humor, por lo tanto, a diferencia de la caricatura, encuentra mejores condiciones para seguir desarrollando su propia teoría. Los trabajos existentes sobre la comicidad, el chiste y la risa sugieren esa posibilidad. Pero es necesario señalar que no existen muchos esfuerzos científicos orientados directamente al tratamiento del humor como categoría. Uno de esos estudios pertenece a Mijail Bajtín (1974), autor de *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*; otro es el de Charles Baudelaire (1988) cuya obra *Lo cómico y la caricatura* es frecuentemente citada en las investigaciones relacionadas al tema del humor. El trabajo de Robert Escarpit (1962), autor de *El Humor*, no es menos importante. Sin embargo, el análisis y uso de algunos conceptos como lo grotesco, la fealdad, la degradación, etc., no han sido sino ensayos de una aproximación teórica con el propósito de construir categorías «propias». La risa, por ejemplo, no es considerada para la comprensión del humor sin que sea aceptada como un elemento ajeno aún a los dominios de este, que se presenta regularmente como un fenómeno con «vida» propia, con una configuración propia.

La idea que nos proponemos en el presente artículo, es añadir algunas reflexiones a la discusión de la teoría del humor desde una perspectiva sociocultural, sometiéndolo a las fronteras que han quedado marcadas

2. Vid. también el trabajo de Fernández (1975: VIII).

en Sigmund Freud (1981), autor de *El Chiste y su relación con lo inconsciente*, y en Henri Bergson (1939), cuya obra es *La risa. Ensayos sobre la significación de lo cómico*, para analizar el humor como una construcción, si bien social y cultural, cimentada en una relación de tipo causal entre el humor y la risa, entre el humor y la «descarga de energía». No hay risa —o sonrisa— sin humor y, si éste no provoca risa, deja su esencia humorística.

Pero no sólo Bajtín, Baudelaire, Escarpit, Freud o Bergson nos ofrecen elementos necesarios con los que puede explicarse ese complejo proceso socio-cultural. Hallamos trabajos como el de Manuel González y Sergio Fernández: *La caricatura política*, o el de Maurice Blanchot: *La risa de los dioses*, de Eça de Queiroz: *La decadencia de la risa* y de Alfred Stern: *Filosofía de la risa y del llanto*, además del propio Immanuel Kant y de algunos investigadores, ensayistas, articulistas e, incluso, humoristas; con cuyos aportes buscaremos una mejor comprensión del humor (gráfico) y de su operador principal, para nuestro caso, la caricatura política.

El estudio del humor, según Escarpit (1962), se inició como parte de la preocupación por entender los confines del temperamento humano integrado en una especie de cosmogonía formada en las afinidades. Se le asoció a una patología, a un desequilibrio temperamental puesto en práctica por un individuo colérico, atrabiliario, impulsivo, flemático, cuya bilis, flema o sangre no lograba ser contenida (Escarpit, 1962: 14-16). Son comprensibles las limitaciones de este análisis, pues, a parte de la filosofía estética, no hubo disciplina científica destinada a comprenderla sino como «una tontería sin ningún sentido», en palabras del propio Shakespeare. Sin embargo, el humor es más que eso. En general, concentra una compleja unidad, primero entre el chiste —o lo cómico— y la risa, y, después, entre esta última y la dinámica social.

Es decir, existe toda una construcción social —incluso cultural, psicológica y estética— alrededor de ella, en cuyo desenlace no sólo cuenta la risa sino que, además, concentra su significación social en la organización de un sistema tan extenso como complejo que termina sólo luego de haberse confundido con otros elementos y procesos sociales y culturales.

No es idea nuestra atribuirle al chiste o a la comicidad el punto de partida del proceso humorístico, pues habría que examinar las razones que dan origen a esta especie de *artefacto*, parafraseando a Émile Durkheim (2002). En el caso del chiste, Sigmund Freud (1981) asegura que se trata de un proceso mental. Su contenido se elabora en el pensamiento, luego se expresa de manera chistosa. «El contenido de un chiste, por completo independiente del chiste mismo, es el contenido del pensamiento que, en estos casos, es expresado, merced a una disposición especial, de una manera chistosa» (Freud, 1981:85).

Freud compromete, prácticamente, de forma exclusiva el pensamiento en el proceso de elaboración humorística, aunque añade que esa «disposición especial» bien podría ser resultado de la forma expresiva o de la capacidad del humorista de hacer surgir en el auditorio una sensación de placer. Algo similar ocurre en la reflexión de Escarpit. Él señala que «cuando una cualidad particular posee a un hombre hasta el punto de forzar sus sentimientos, su ingenio y sus talentos, mezclados todos sus flujos, a correr en una misma dirección, entonces sí puede decirse que hay allí un humor» (Escarpit, 1962: 17). «Cualidad particular» o «disposición especial», sea cual fuere el nombre asignado, sugieren, en ambos casos, una constitución subordinada a estructuras orgánicas y naturales.

Freud cree que la forma expresiva o la disposición especial allanan el camino de una cuestión instintiva. La venganza, según su tesis, habrá de proporcionar solidez al chiste tendencioso. «El estorbo del insulto o de la respuesta ofensiva, por circunstancias exteriores, es un caso tan frecuente, que el chiste tendencioso es usado con especialísima preferencia para hacer viable la agresión o la crítica contra superiores provistos de autoridad» (Freud, 1981: 85)³.

Y aunque Freud introduce el tema del poder en su teoría, olvida que lo humorístico no se limita a reflejar una «rebelión contra la autoridad», pues, como veremos más adelante, lo chistoso o lo cómico servirá para afianzar la cultura hegemónica en ciertos casos. No obstante, es ne-

3. Ataque y desenlace frente a la impotencia, habría dicho Fernández (1975: XVI).

cesario reconocer que Freud, aun cuando no llega a una explicación sociocultural de lo chistoso, se esfuerza por ofrecer un comentario reservado a descubrir un problema social, una situación de dominio que sería, bajo su mirada, el escenario en donde habrá de emerger el chiste. Y es que el chiste –tendencioso o no– puede no sólo hacer aflorar instintos propios como la venganza, la ira o la «cólera» individual o colectiva (Durkheim, 1967: 91); sino que puede también organizar una contracultura (Bourdieu, 2003: 11-12), desde donde sea capaz de dinamizar formas de resistencia y, eventualmente, inclinarse por el cambio en la correlación de fuerzas.

La explicación de Bajtín (1971) resulta oportuna en este punto. El humor, para él, posee un carácter popular. Lo cómico –expresión que reemplazaría al chiste de Freud–, aparece como tal cuando lo serio y lo humorístico se vieron impedidos de caminar juntos. En aquel momento, cuando aparece el régimen de clases y el Estado, en esas circunstancias:

se hace imposible otorgar a ambos aspectos [lo serio y lo humorístico] derechos iguales, de modo que las formas cómicas –algunas más temprano, otras más tarde–, adquieren un carácter no oficial, su sentido se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares (Bajtín, 1971: 12).

En efecto, como todo «artefacto cultural» (Vergara, 2006: 15), hubo un momento histórico que dio inicio a la configuración de lo humorístico, como antítesis de lo serio. Fue en este escenario en donde debió de surgir como forma elaborada de comunicación, como capacidad expresiva especial. Habría de alterarse el lenguaje oficial añadiéndose otro elemento más a la dicotomía cultura popular-cultura hegemónica.

De esta última, sin duda, surgió la «literatura humorística moderna», que mira el humor como si se tratara de una sátira negativa o «como una risa agradable destinada a divertir, ligera y desprovista de profundidad y fuerza» (Bajtín, 1971:18). De pronto, un análisis estructural como el que

formula Morín (1974), que restringe el chiste a la configuración de un relato dislocado (1974:121), habría de llevarnos a pensar también en los espacios sincrónicos en los que, obviamente, está envuelto el humor. Sin embargo, no se puede trabajar el humor sin reconocer y desarrollar aquel trayecto seguido desde los momentos de su constitución, habida cuenta que la perspectiva social se mantiene y, de cuando en cuando, los ciclos históricos presentan la dualidad humor-seriedad como un permanente conflicto. Así lo advierte Eça de Queiroz:

Nosotros, en efecto, hijos de este siglo serio, perdimos el don divino de la risa. ¡Ya nadie ríe!... Casi ya ni siquiera nadie sonríe, porque lo que resta de la antigua sonrisa, fina y viva, tan celebrada por los poetas del siglo XVIII, o de la sonrisa lánguida y húmeda que encantó al romanticismo, apenas es un entreabrir lento y helado de los labios que, por el esfuerzo con que se contraen, parecen muertos o de hierro (1918: 16).

La antigua sonrisa produjo el desequilibrio en el ámbito de lo serio, de eso que estaba asociado a la sabiduría, a la fortaleza en oposición a la debilidad, a la «antigua caída» y degradación física y moral como dijera Charles Baudelaire, pues se pensaba que el sabio, cuyo imaginario aproxima su ser a la perfección, al *Dios serio*, se alejaba de su seriedad cuanto más cerca estaba de la condición humana. «El Sabio tiembla por haber reído, el Sabio teme la risa, como teme los espectáculos mundanos, la concupiscencia» (Baudelaire, 1989: 17).

En la época del Renacimiento, para aproximarnos a cierto momento histórico, la risa estaba asociada a lo carnavalesco –término que de por sí provocaba irritación en el imaginario del clero–; por lo tanto, era patrimonio del pueblo. La risa alcanzaba a todos y eso le otorgaba su carácter universal. Mientras la clase dominante discutía con «seriedad» los mecanismos de dominación –antes que de hegemonía– sobre todos los espacios a su alcance o reproduciendo las formas cortesanas sobre la base de lo «serio», de lo solemne, de ese ritual de un comportamiento elitista y discriminatorio, al otro extremo

el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez (Bajtín, 1971: 17).

Ése es su origen sociohistórico. Con el tiempo, estas formas de comunicación fueron absorbidas por la cultura hegemónica y utilizadas para sus fines propios, amalgamadas de frivolidad y alejadas de las formas originales que la actividad libre y familiar ofrece.

Pero, ¿cómo es que pasó a ser un bien absorbido por la cultura hegemónica, reduciendo al máximo su esencia popular y, fundamentalmente, social? Más allá de un relato histórico como el que acertadamente hace Bajtín, la formación de un capital cultural en poder de la clase dominante actual, demanda otra explicación.

Bourdieu (1981) asegura que las clases dominantes no sólo se encuentran en capacidad de imponerse en el plano económico, sino que reproducen esa dominación en el plano cultural, pero sólo después de haber alcanzado hegemonía en aquel campo o de haberse apropiado de los bienes creados en el plano de la cultura. En *La Reproducción*, Bourdieu definió la formación social como un sistema de relaciones de fuerza y de sentido entre los grupos y las clases, es decir, el ejercicio de la violencia simbólica en todos los espacios. La transmisión cultural es de por sí violenta y, por lo tanto, una forma de poder. No podría ser de otro modo; la cultura no siempre es legítima, pues toda cultura tiene algo o mucho de arbitrariedad—incluso la subalterna—y todos los medios usados por ella se ordenan en función del cumplimiento de esa dinámica.

Así ocurrió con la cultura popular en el Renacimiento. El sistema de enseñanza fue —aún sigue siéndolo— el mejor instrumento para aquel objetivo; en esa época lo fue de otro modo, pero siempre hubo una violencia simbólica dispuesta a mediatizar e imponer las reglas de la cultura hegemónica.

En la actualidad los medios de información masiva han pasado a convertirse en instrumentos de transmisión y retransmisión de la cultu-

ra hegemónica. Esa función mediadora termina por legitimar la arbitrariedad cultural (Martín-Barbero, 1987, 2002). Así lo chistoso, lo cómico o, en general, lo humorístico, como bienes sociales y culturales, pueden ser absorbidos y pasar a formar parte del capital simbólico de la clase dominante. Pueden ser reconfigurados y reproducidos trastocando su profundidad y fuerza. Esto es posible, como lo será, también, el hecho de resguardar algo o mucho de su esencia al amparo de su propia dialéctica.

En tal caso, conservará su capacidad de resistencia simbólica que bien puede organizarse a partir de una especie de «realismo grotesco» contemporáneo. En efecto, tanto Vergara (1997), Negrín (2004) y Morín (2005) apuntan a privilegiar esta particularidad sociológica y antropológica. Lo hacen cuando destacan la energía del humor o su capacidad de respuesta por medio de la risa. Pero es Bajtín quien le concede un especial significado haciendo que la risa no sea un componente vacío, ni se sustraiga de la cultura del humor popular.

Lo grotesco, que hoy en día se relaciona con lo repugnante y con lo desagradable, no siempre tuvo ese significado. Etimológicamente, el nombre original fue *grotesca*. Así se le reconoció en una pintura hallada en Roma en el siglo XV, en cuyo interior se observaban figuras alegres y dinámicas y en donde el reino de la naturaleza se mostraba insólito, fantástico, confuso y libre. Era un juego de formas desordenadas pero bajo una lógica perfecta: un «caos sonriente», destinado a unir lo que se hallaba separado, a «violar las nociones habituales»⁴. Comenzaban a abrirse las posibilidades de subvertir lo que estaba instituido (Stilman, 1967:10)⁵.

Pero cuando Bajtín se remite a lo material y corporal para referirse a la risa popular, asociándola a lo grotesco, es porque desafiaba todas las formas cortesanas y la despiadada pretensión hegemónica de aquella

4. Nota de pie en donde se consigna la definición del grotesco que da L. Pinski (Bajtín, 1971: 35-36).

5. Para Stilman (1967), el chiste tendencioso o humor negro tiene un carácter subversivo, pues no sólo resiste sino que desafía a las reglas, a lo oficial mostrando un poder empleado como método de enfrentamiento y dilucidación.

clase. La gente de ese entonces comenzaba a reírse a escondidas de los gobernantes, luego públicamente, creando y recreando el humor sobre los *otros*.

Freud explica este proceso integrador sobre la base del chiste⁶—pues une a la vez que separa— cuya característica es la de convocar a tres o más personas. Algo distinto ocurre con la comicidad, en donde no siempre participan más sujetos. La configuración del chiste, en cambio, se muestra sumamente codificada y socializadora, pues nunca participan menos de tres personas. Además de aquella que lo dice, una segunda a la que se toma por objeto del chiste y una tercera en la que se cumple la intención creadora del placer (Freud, 1981: 93). Sólo así —señala Henri Bergson— aparece la risa como un gesto social (1939: 23-24) superando la rigidez del espíritu. Pero, mientras para Freud la risa no es más que la liberación de energía interior, dedicada previamente al revestimiento de determinados caminos psíquicos y que, luego de hacerse inutilizable, experimenta una libre descarga (Freud, 1981:141), para Bergson, la risa es una respuesta a ciertas exigencias de la vida en común, además de un gesto social. La risa debe tener una significación social, asegura; y es que «fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico» (Bergson, 1939: 12).

El humor, por lo tanto, aparece en el preciso instante en que la sociedad y las personas, libres del cuidado de su conservación, empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte. Es decir, entre la vida y el arte, entre los vastos confines de las relaciones sociales y la búsqueda de elasticidad. Surge en el escenario social e ingresa a un espacio de alta sociabilidad. No termina en la risa. Ya lo había dicho Chateau, citado por Escarpit: «La broma es un vínculo social; continúa la sonrisa, es antesala de lo humano» (1962: 88).

No basta entonces hablar de un desequilibrio estético, como sugiere Bergson. Pero tampoco pueden soslayarse ciertos elementos en la organización del humor: lo ridículo, lo feo o lo contrario a la belleza. El

tránsito a lo ridículo es lo deforme, lo que a la luz de cierto sistema de valores carece de sentido, carece de una forma aceptable a los cánones estéticos de la cultura.

Sin embargo, el realismo grotesco de Bajtín no entendía así el humor. Era imposible que las imitaciones desarrolladas por la cultura popular con relación a los personajes de la clase dominante, se abocaran a exponer la «fealdad» fisonómica de aquella pues, como bien sabemos, las élites sociales —y más aún, los antiguos miembros de la corte— guardaban estricto cuidado en sus respectivas expresiones, al extremo de marginar a aquellos que salieran de los parámetros estéticos. Más bien, la deformación física —gente desnutrida, parasitada, discapacitada, etc.— era una característica de la sociedad no dominante. Por tanto, el carnaval, lo grotesco o las expresiones humorísticas en general, estaban dirigidos a algo más interior, profundo, a su cuestionamiento al *statu quo*, no a la «fealdad» relativa de la clase dominante.

Desde la perspectiva de Bajtín, sin embargo, el problema de la fealdad no constituye la esencia de la elaboración humorística popular. Es más, la propuesta de Bergson también encajaría con el «romanticismo grotesco» de Bajtín, pues lo que busca esta máscara es disimular, encubrir y engañar, centrando lo humorístico en elementos estéticos, antes de encaminarse sobre la intención profunda de su significado. Es decir, el humor habría tomado la forma de ironía⁷, habría dejado de ser jocoso y alegre. «El secreto regenerador y positivo de la risa se reduce extremadamente» (Bajtín, 1971: 40). La esencia del humor no está en la deformación o la exageración, como sugiere Bergson, lo cual tampoco significa que no se apoye en estos o en otros elementos para desencadenar la risa; el espíritu del humor está en la máscara que encarna el juego de la vida, en su naturaleza inagotable y en sus múltiples rostros.

La máscara que configura el *humor negro* (nombre con el cual la literatura humorística contemporánea reconoce lo grotesco), ela-

7. La ironía se presenta como una construcción lúdica, burlona y mordaz: «La ironía es una conciencia tranquila lúdica; no una conciencia tranquila simple y directa, sino una conciencia tranquila retorcida y mediata, que se obliga a sí misma a ir y volver, hasta y desde la antítesis» (Jankelevitch, 1986: 17, 50).

6. En un trabajo acerca de los apodos, Vergara (1997) se refiere al humor como mecanismo de integración social.

bora estructuras simbólicas tan superficiales que la probabilidad de regeneración y renovación de la risa es tan menuda y efímera como su propio significado. De esta manera, la mirada que le echa Bergson a la risa, y de allí al humor, se desvía por otro sendero. Por ese *algo* que, aun cuando intenta adivinar las profundas revueltas de la materia a través de las armonías superficiales de la forma, no asegura la interpretación de la vida social.

Lo mismo ocurre con los seguidores de la corriente bergsoniana y de aquellos críticos que auspician el enfoque estético y axiológico del humor. Stern (1950) descubre ciertos vacíos en el trabajo de Bergson frente a su tesis acerca de la confrontación entre lo mecánico y lo viviente.

Se sigue de esto —dice Stern— que la inserción de lo mecánico en lo viviente provoca una vacuidad de valores, un vacío axiológico en el interior del mundo de los valores. La consecuencia es un deslizamiento, una degradación de los valores. Y ésta es la verdadera causa de la risa (1950: 40).

Stern dice que es esa corporación axiológica la que otorga al hombre la facultad de darle sentido a la risa y asignarle valor al objeto humorístico. Sin embargo, una explicación llevada al terreno de los valores no resulta suficiente en la construcción del humor. Este proceso reclama algo más completo, más social y menos mecánico.

Freud, desde otra perspectiva, reproduce la misma limitación que Bergson. Su lectura no presta atención a la movilidad social organizada por el chiste, ni tampoco ingresa a la esencia del humor. Se detiene en los procesos psíquicos que el chiste organiza. No obstante, desliza algunas nociones acerca de la inevitabilidad comunicativa, asegurando que una ocurrencia no se produce sino para ser comunicada. Pero también habla de ciertas condiciones subjetivas que requiere la producción humorística. Freud añade que debe haber una predisposición a la risa, debe haber *buen humor* o, por lo menos, cierta disposición a recibir el producto chistoso. Es en esta circunstancia en donde aflora la solida-

ridad social pues, aun siendo una forma de complicidad cerrada entre quienes gozan del chiste, existe un tipo de solidaridad general en quienes acogen el argumento humorístico.

2. Definiendo fronteras

Siguiendo el ritmo teórico oscilante de nuestros principales autores convendría aproximarnos a una primera definición. El humor, en sus distintas manifestaciones, no es un fenómeno exclusivo de lo axiológico, estético, cultural, físico, psicológico o social. Es, en cambio, la combinación de esos campos, a los que se añaden elementos simbólicos que configuran un proceso complejo, dispuesto a provocar espacios de tensión y desequilibrio.

El humor aparece como resultado de la necesidad de oponer lo serio —entendido como la expresión de la cultura hegemónica— y lo no serio; sin embargo, las relaciones de poder han convertido el humor en un modo de mediación destinado a reproducir las formas de arbitrariedad cultural.

A través del chiste o de la comicidad, el humor busca enfrentar lógicas distintas u opuestas a la conciencia individual o colectiva, relativamente instituidas. Concentra entre sus elementos microprocesos sociales como el chiste, cuya dinámica se ordena a partir de la degradación —no siempre provocada— de ciertos valores expuestos mediante lo ridículo; por la forma en que se organiza, compromete inevitablemente al lenguaje codificado en donde actúan tres o más sujetos sociales. En cambio, no ocurre lo mismo con la comicidad, cuya elaboración —a pesar de concentrar esa degradación de valores de la que habla Baudelaire—, se presenta menos codificada y arbitraria que el chiste, sin embargo, no es lo suficientemente socializadora. Pero además de estos elementos, el humor desarrolla un circuito que termina en el gesto social, en la risa, fenómeno que concentra una descarga anímica violenta y que, inmediatamente, consciente o no, se enlaza con otro proceso mucho más complejo: el sentido común. El humor construye procesos de solidaridad e insolidaridad; une y a la vez separa.

3. Humor y política

Hemos visto entonces que la risa no se origina en el chiste –aunque este último bien puede ser un elemento dinamizador–, ni la risa termina con el proceso humorístico.

Se habla implícitamente de que ambos elementos convocan cierta forma de poder. Bajtín traslada el poder simbólico al escenario de la risa, más que al propio chiste. La risa concentra el poder en su fuerza liberadora y regeneradora. Y mientras mantenga esa dosis, su poder será casi ilimitado; si se transmuta, entonces, desciende a una «vida inferior» y pasa a ser un simple mecanismo que comunica temor a los lectores. Bajtín resume así su tesis:

En realidad la función del grotesco es liberar al hombre de las formas de necesidad inhumana en que se basan las ideas convencionales. El grotesco derriba esa necesidad y descubre su carácter relativo y limitado. La necesidad se presenta históricamente como algo serio, incondicional y perentorio. En realidad la idea de necesidad es algo relativo y versátil. La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades (Bajtín, 1971: 50).

Esta reflexión guarda estrecha correspondencia con las formas de conciencia con las que se mira el proceso humorístico, pero Bajtín no se refiere a la risa, sino a la situación *graciosa*. La risa vendrá como resultado del chiste, de la comicidad o, en sus palabras, de lo grotesco nacido de la inspiración popular. Desde otra óptica, Bergson reconoce la fuerza, no de la risa únicamente, sino de la situación cómica.

[L]a fantasía cómica es una verdadera energía viva, es una planta singular que ha brotado vigorosamente sobre las partes rocosas

del suelo social esperando que la cultura le permita rivalizar con las obras más refinadas del arte (Bergson, 1939: 54).

La diferencia entre ambos conceptos parece no ser significativa; sin embargo, aun reconociendo el poder y su origen social, ambos se perfilan en dos direcciones distintas. Mientras uno (el de Bajtín) se aboca a mantener el poder simbólico en el escenario social, allí donde precisa confluir con la fuerza social en miras a provocar un cambio, el otro (el de Bergson) restringe su vitalidad al poder de las formas. De pronto, no vendría a menos esta idea si no se supeditara a ordenar y reordenar el equilibrio en la estética, únicamente.

Desde un punto de vista sociológico, Bourdieu (2000) explica esta tendencia dentro de la búsqueda de autonomía en el escenario subjetivo, en el campo de la cultura, como quien busca neutralizar una ambición legítima de toda sociedad; pero tal vez, se precipita al alejar el poder simbólico de un poder material o fáctico, bajo la figura de los campos. Desde esta perspectiva, el poder de la significación humorística en el campo de la estética de Bergson, simplemente parcelaría su energía, haciéndola restringida. No puede olvidarse que su poder es usado para provocar placer e, implícitamente, degradar (Bergson, 1939: 105).

El poder simbólico en Bergson no es la fuerza liberadora, transformadora y universal de Bajtín, pero, aun así, no significa que sea imposible caminar por ese rumbo. Es decir, puede valerse del poder de las formas y al mismo tiempo servir al propósito que sugiere Bajtín. No se trata únicamente de acumular y disponer del capital cultural, sino que éste se extienda a absorber capitales ulteriores, como bien ocurre con la cultura hegemónica. Da la impresión que Bourdieu le atribuye ese derecho sólo a la clase dominante, antes que a los grupos subalternos: por eso habla de las posibilidades de un equilibrio en el terreno gnoseológico, cuando bien su dominio debería extenderse a todos los campos.

Es cierto que Bourdieu se refiere al escenario del dominio cultural y las formas en que ese dominio se reproduce en la sociedad, priorizando el campo cultural a través de un consenso en el nivel cognitivo.

Sin embargo, la visión neutral del poder simbólico no puede sustraerse de lo que Bajtín ofrece como el origen sociohistórico de la representación humorística popular. En todo caso, el espíritu de la actividad humorística se presenta como un desafío a lo relativamente establecido. Decimos «lo relativamente establecido» pensando diacrónicamente, pues el desequilibrio que introduce el humor en la relación social puede fijar nuevas o viejas lógicas. Si se le ve de esa forma, dejará de ser simplemente un poder simbólico y pasará a convertirse en una fuerza liberadora y transformadora o, en su defecto, en un poder que vaya en sentido contrario.

Si el proceso humorístico logra ordenar y reordenar cierto tipo de relación social, no podría hacerlo solamente dentro de la cultura hegemónica, o entre ella y la cultura popular, manteniendo esa misma dinámica. La lógica social le exige superar esa línea, o contribuir a ella allanando los límites del equilibrio social. El consenso de Bourdieu sólo funciona en tanto el equilibrio reproduzca el orden social, mas no sobre la base de la eliminación de los factores de dominación.

Si el humor y, específicamente, la caricatura se presenta como «estructura estructurada», en palabras de Bourdieu, o como un «grotesco romántico», entonces es seguro que se proveerá de un «disfraz» para no reconocerse a sí mismo como una forma disimulada que funciona para dividir grupos sociales mediante el consumo, al mismo tiempo que para servir como mecanismo de dominio; por tanto, su naturaleza violenta –simbólica– está fuera de discusión; en cualquier circunstancia seguirá siendo una forma de poder, un instrumento de dominio de una clase sobre otra, de una cultura sobre otra.

Desde esa perspectiva, la caricatura –operador del humor gráfico– se encuentra en condiciones de convertirse en una herramienta de expresión de la cultura popular para revertir el efecto ideológico de la cultura hegemónica, y dispuesta a desafiarla mediante el uso de un sistema simbólico opuesto. En otras palabras, sólo si logra «desestructurarse» de la estructura dominante habrá de cumplir un objetivo no perverso. Absorbida por ella –por la cultura popular–, puede actuar reconstruyendo su identidad y reflejar, desde la clase dominada, otra cosmovisión.

Thomsom y Herwison (1986) aseguran que el humor político, sea cual sea su forma de presentación, no posee el poder suficiente como para derribar a algún gobierno, cambiar una línea política o desencadenar una revolución (1986: 118)⁸. Y no les falta razón, pues, qué caricatura está en condiciones de declarar una guerra, echar abajo a un régimen o cambiar las estructuras del sistema. Por lo tanto, no es la fuerza *fáctica* la que acompaña al humor gráfico; se trata de un poder simbólico que bien puede contribuir en la construcción de una verdadera transformación en todo orden de cosas, no sólo estético o cultural, a largo plazo.

4. Los límites de la teoría del humor

La discusión acerca del chiste y de la risa dentro de la dialéctica sociocultural nos ha llevado a ensayar una teoría del humor –gráfico–, la cual agrupa no sólo la caricatura y la historieta, sino todo artefacto destinado a desarrollar una cultura de la risa y del humor, en medio de un proceso social y cultural en donde se configuran orden y poder simbólicos.

8. En México, en 2001, el intento de desafuero al gobernador del Distrito Federal, Manuel López Obrador, fue contenido por el papel de los humoristas, cuyas caricaturas colocaban en una posición de verdugo al ex presidente Vicente Fox, autor del proyecto de desafuero (Vergara, 2006: 15). Pero no sólo allí la caricatura apareció desafiante y subversiva. En Francia, en 2004, el dibujante danés Kurt Westergaard caricaturizó a Mahoma colocándole una bomba en lugar del turbante. La reacción del mundo musulmán fue tal que la violencia arreció en toda Francia. La protesta incluyó el incendio de vehículos, ataque a embajadas y turistas franceses, etc. Un año más tarde, uno de los más importantes dibujantes de humor de Europa, Giorgio Forattini, terminó una larga y provechosa relación con el diario *La Stampa*, luego de haber provocado una tensión diplomática entre su país e Israel. Forattini dibujó a Cristo resucitado, rodeado y acosado por la artillería israelí a cuyos hombres llegó a preguntar en tono irónico: «¿Me van a matar otra vez?». Pero para no ir muy lejos, recientemente (2007), las caricaturas del dibujante Renato Quijano, enrostrando a las Fuerzas Armadas peruanas por su papel extremadamente represivo durante la guerra interna vivida en el Perú, provocó la inmediata censura gubernamental. La reacción no fue violenta pero puso a gran parte de la nación en una actitud solidaria no sólo a favor del caricaturista sino, fundamentalmente, con el contenido de sus dibujos.

Por lo tanto, el humor, aun cuando no dispone de una síntesis de alta concentración teórica, puede resistir un análisis exhaustivo, siempre y cuando se vincule con elementos como el chiste, la comicidad, la caricatura o, por otro lado, la risa, el poder y la conciencia, con los cuales establece una relación lógica y una comprensión profunda de su espíritu social.

La propuesta de Bourdieu y García Canclini agrega, además de los procesos de producción de humor referidos, dos fases secuenciales e igualmente importantes: la circulación y el consumo. Y aunque la risa facilita una forma de movilidad social, la circulación posee una configuración más compleja. Su dinámica se abre desde múltiples formas, pero lo esencial es que la circulación se organiza inequívocamente bajo un orden asimétrico, de arriba hacia abajo, de los humoristas a los consumidores. Así circulan las formas de arbitrariedad cultural.

Bourdieu asegura que la producción y reproducción de la cultura dominante compromete todo aquello que se encuentra dentro de una sociedad específica. La cultura se ubica en medio; por lo tanto, serán inevitables los alcances que sobre ella objetive la producción y reproducción; es más, dentro de la lógica social, es inevitable que la cultura contribuya a la constitución del orden social. Así lo admite Manrique (2001: 419), cuando señala que «el orden social del cual forma parte la cultura y al cual contribuye a constituir» reserva su derecho a una implicancia. Pero para no desviarnos del tema, centremos nuestra atención en aquel consumo en donde se organizan procesos de reproducción. Es decir, el consumo no sólo es el resultado de la arbitrariedad cultural, sino que también es entendido como el espacio en donde se confronta la propiedad sobre los bienes materiales y simbólicos.

Dicho proceso no se materializa si no encuentra el contexto adecuado o, como dijera Freud, las condiciones subjetivas para que ingresen al campo social los elementos culturales a reproducirse. En este escenario se produce una doble relación entre el productor y los consumidores, entre los miembros del grupo y el productor.

El mecanismo de mediación utilizado para facilitar la relación entre lo social y lo individual recibe el nombre de *habitus*; dicho proceso se

encarga de interiorizar lo social en los individuos, permitiendo que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas.

El *habitus* programa el consumo de los individuos y las clases, aquello que van a sentir como necesario (García Canclini, 1990: 34-35)⁹. El *habitus*, como sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores, genera estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidas expresamente con este fin (Bourdieu, 1990: 141).

Pero los hábitos apenas cumplen el ciclo social del proceso de reproducción. Los elementos culturales se insertan y reordenan las formas de comprensión del mundo. No obstante, si este dominio —que intenta un consenso sobre el sentido del mundo— fuera «absoluto», por decirlo de algún modo, entonces quedaría confirmada la autonomía e independencia plena entre el campo social y cultural, lo cual es imposible como se ha examinado en líneas precedentes. Esto indica que la sociología de la cultura no ha logrado profundizar el «trayecto antropológico»¹⁰ del elemento sustancial de la cultura popular; por ejemplo, el contenido del realismo grotesco planteado por Bajtín no aparece sumergido en las profundidades de la historia. Si bien fue sometido a una serie de mutaciones y alteraciones para que la cultura hegemónica de entonces se dotara de formas de diversión, lo cierto es que, como lo reconoce Bajtín, su esencia ideológica se mantiene intacta. Ayer u hoy, una configuración como la expuesta servirá de soporte ideológico y herramienta para la transformación social. Es más, es seguro que cinco siglos después, aquel imaginario social —el que se gestó en el tránsito entre la Edad Media y el período del Renacimiento del que habla Bajtín— subsiste con ciertas modificaciones proporcionadas por el lenguaje y la cultura moderna.

9. Vid. la introducción de García Canclini al texto de Bourdieu.

10. Se trata de una de las variables del imaginario que articula el trayecto entre lo inconsciente y lo consciente. La propuesta fue hecha por Durand (1968).

Pero, ¿qué lo hace imperdurable e imposible de ser eliminado? Castoriadis (1998) habla del magma de representaciones imaginarias sociales¹¹; habla de esa urdimbre que concentra todas las significaciones que empapan, orientan y dirigen la vida de la sociedad (1998: 68). En breves palabras, la urdimbre¹² continúa almacenando todo cuanto el hombre va transformando y, mientras él exista, la posibilidad de eliminación del magma es imposible. Por eso, las representaciones simbólicas, de las que el imaginario se nutre, se mantienen en el tiempo y siguen generando estructuras simbólicas. Ello les ha servido para adquirir una condición generativa y problética de los sistemas simbólicos.

Allí donde el hombre, en tanto ser social, organice y desarrolle una vida en común, sin duda fecundarán imaginarios reales o irreales, sociales o individuales, aunque sólo los imaginarios sociales se mantendrán en el tiempo, los otros se irán perdiendo a no ser que sean absorbidos por los primeros. Todo ello se depositará en el magma, donde serán acumulados y transformados y finalmente presentados a la sociedad.

Los mitos del pasado volverán en forma de objeto de la ciencia, otros se mantendrán en su estado original hasta que en algún momento se descubra su esencia mítica y pasen a convertirse en «capital científico». En cambio, el impulso liberador de algunas prácticas sociales y culturales de antaño, movidas por los rigores de la necesidad social y convertidas por la fuerza de las relaciones sociales en imaginarios, pasarán a alimentar el espíritu liberador de otras épocas, se transformarán en imaginarios e ideologías renovadas para administrar la energía de la risa y desafiar el poder que protege un orden social determinado, mediante un sistema de hábitos distinto al oficial.

11. «Un magma es aquello de lo cual se puede extraer (o, en el cual se puede construir) organizaciones conjuntistas en cantidad indefinida, pero que jamás puede ser reconstituido (idealmente) por composición conjuntista (finita ni infinita) de esas organizaciones» (Castoriadis, 1989: 288).

12. No es la urdimbre a la que se refiere Clifford Geertz para designar la cultura (1992:20).

Algo se habla de ello en *La distinción* cuando se admite que las formas culturales organizadas en los sectores populares habilitan manifestaciones germinales de conciencia autónoma, como costumbres no afincadas en medio de la cultura hegemónica, éstas se convierten en mecanismos de resistencia u oposición al arte de vivir legítimo (Bourdieu, 2000: 200).

En buena cuenta, el imaginario social (su construcción, vigencia, transformación y el apoyo que aquel ofrece a la configuración de una conciencia social) define la necesidad de su inserción a la discusión teórica acerca del humor –gráfico– o, más bien, de la sociología del humor a donde hemos ingresado.

Con Bergson, Bajtín, Freud, Baudelaire, Escarpit y Bourdieu ha sido posible desarrollar cierto corpus teórico de categorías como el chiste y la risa, pero también de la producción y el consumo que asegura una mejor comprensión del poder y del discurso simbólico.

5. Los espacios de refugio del humor

Abrimos esta parte con la siguiente inquietud: ¿hay humor entre las clases dominantes? ¿El humor es de dominio de la cultura hegemónica? Estas preguntas resultan importantes en la medida en que el conflicto entre cultura hegemónica y cultura popular subsiste y se traslada a la disputa por los bienes materiales y simbólicos producidos en medio de esa relación de imbricación entre una sobre otra.

El humor se encuentra presente en todos los espacios. En realidad la risa o el llanto no son patrimonio de ninguna cultura o clase social. Sin embargo, el problema es, ¿qué tipo de humor se organiza en cada espacio social? La respuesta debe trasladarnos a ver los usos que generalmente se le concede a este concepto. El ejemplo de la inflación puede servir a esta causa y decirnos que, al ser sometido a los rigores del humor –gráfico–, un problema asociado a la disminución de la capacidad adquisitiva puede provocar varios tipos de caricatura. Y si comprendemos el contexto social e histórico en el que la inflación aparece, no cabe duda que la cultura hegemónica habrá de facilitar a la

clase dominante un discurso humorístico destinado a alejar de su responsabilidad las causas del problema económico. Por el contrario, en el otro espacio social, la caricatura servirá a los grupos subalternos para señalar a los responsables. Pero, además, pondrá en evidencia su forma de ver el problema, su concepción del mundo, intentando configurar o reconfigurar cierto sentido común¹³ sobre el tema. Así, para una cultura, el uso del humor puede resultar instrumental pero, para otra, puede reflejar, más allá de eso, una cosmovisión.

Peirano y Sánchez (1984), que trabajan con los programas cómicos de la televisión peruana, descubren en el humor una forma de conciencia en donde el público suele mirarse. Los cómicos, desde la identidad que reconstruyen sus personajes, representan el alma popular que se organiza en lo que Matos Mar (2005) conoce como el «mundo popular de la barriada» y, desde allí, elaboran una resistencia a los modos de vida de la cultura hegemónica. «La idea de resistencia y de reproducción resulta, por lo tanto, inherente a la existencia de la cultura popular, al punto de constituir a la cultura, es decir, las formas de expresarse, entretenerse y divertirse, en núcleo principal de afirmación de la vida» (Peirano y Sánchez, 1984: 289). Ambos autores reconocen que son esas configuraciones culturales las que nos permiten ver el ordenamiento social vigente.

En México se ha obrado de modo parecido con la figura de *Los burrón* (Morín, 2005) —nombre con el que se le conoce a la caricatura de una familia de personajes ficticios, con particularidades que exponen la vida cotidiana de la sociedad mexicana—, cuya construcción discursiva refleja un imaginario, una conciencia y una cultura popular. El espacio latinoamericano en su conjunto ha desarrollado una visión de la

13. Extraído de una definición de Gramsci, el sentido común es el *folklore* filosófico cuyo rasgo fundamental y característico es el de ser una concepción disgregada, incoherente, incongruente, conforme a la posición social y cultural de las multitudes. Bajo esta mirada el sentido común aparece como una filosofía ordenada por la lógica de la heterogeneidad. Sin embargo, contra ese sentido común, puede aparecer una filosofía homónica, coherente y sistemática. Se constituirá en una ideología. Véase *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce* de Antonio Gramsci (1971).

realidad amalgamada de humor, de sátira, de absurdidad¹⁴ concentrada en la cultura de sus pueblos.

Juan Acevedo (1989) sugiere esta idea en una entrevista concedida a la revista de la Federación de Asociaciones de Facultades de Comunicación Social. Reivindica, al igual que Bajtín, la fortaleza de la cultura popular como una especie de urdimbre o magma en donde se almacenan y configuran nuevas significaciones sociales.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijail (1971): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores.
- Baudelaire, Charles (1988): *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Editorial Visor.
- Bergson, Henri (1939): *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Losada S. A.
- Blanchot, Maurice (1971): *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus.
- Bourdieu, Pierre (1990): *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo.
- (2000): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- (2000): *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Desclée de Brouwer.
- (2003): *Cuestiones de Sociología*, Madrid, Istmo.

14. Utilizamos este concepto en el sentido que le asigna Stilman. Él dice que la esencia humorística de lo absurdo, para lograr su fin, emplea dos métodos: uno consiste en la representación metafórica del caos, del desorden. El otro método invoca al disparate. Su demostración le ha valido para explicar el misterio de la atracción estética y la utilidad práctica del humorismo absurdo. Estos elementos procuran una unidad dialéctica inseparable. Mirar lo absurdo en el gesto no hace sino evidenciar lo irrelevante que en términos de espacio temporal debe diluirse más pronto que tarde. En cambio, entender la estética y la intencionalidad mostrada por la conciencia en el humor absurdo ofrece un orden y propone un fin, «aunque sea absurdo», pues nos ubica en una situación. El humor se rebela, se burla ante la rigidez de la lógica, de las convenciones sociales, imponiéndole nuevas leyes de juego. Su actuación como corrosivo se convierte al mismo tiempo en protector de la razón contra las andanadas del sinsentido. He allí «la más humana de las armas, y también la más poderosa» (Stilman, 1967: 13-15).

- y Passeron, Jean (1981): *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Barcelona, Laia.
- Castoriadis, Cornelius (1983): *La institución imaginaria de la sociedad*, 1, Barcelona, Tusquets.
- (1989): *La institución imaginaria de la sociedad*, 2, Barcelona, Tusquets.
- (1998): *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Barcelona, Gedisa.
- De Queiroz, Eça (1918): *La decadencia de la risa*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Durkheim, Émile (1967): *De la división del trabajo social*, Buenos Aires, Shapire.
- (2002): *Las Reglas del método sociológico*, Barcelona, Folio.
- Escarpit, Robert (1962): *El Humor*, Buenos Aires, Eudeba.
- Fernández, Sergio (1955): «Triunfo y secreto de la caricatura», en M. González, ed., *La caricatura política*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. I-XXI.
- Freud, Sigmund (1981): *El Chiste y su relación con lo inconsciente*, tomo I, Viena, Editorial Freud.
- García Canclini, Néstor (2001): *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós.
- Geertz, Clifford (1992): *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- González, Manuel (1955): «La caricatura en la revolución», en M. González, ed., *La Caricatura política*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. XXIII-XLII.
- Jankelevitch, Wladimir (1986): *La ironía*, Madrid, Taurus.
- Kant, Immanuel (1981): *Crítica del juicio*, Barcelona, Ariel.
- (2004): *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Manrique, Nelson (2001): «Cultura y poder. En la transición de la sociedad industrial de masas a la sociedad de la información», en S. López Maguiña et al., eds. *Estudios culturales: discursos, poderes, pulsiones*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, pp. 411-431.
- Martín Barbero, Jesús (1998): *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili S. A.
- (2002): «Pistas para entre-ver medios y mediaciones», en M. Barbero et al., *¿De las mediaciones a los medios? Viejos itinerarios, nuevas discusiones*, vol. XXI, Bogotá, Universidad Javeriana, pp. 13-20.
- Matos Mar, José (2005): *Desborde popular y crisis del Estado. 20 años después*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Morín, Edgar (2005): «Cómico y ciudad. Un tributo a los Burrón», en A. Vergara Figueroa, ed., *Antropologías y estudios de la ciudad*, vol. 1, México, Conaculta, INAH, pp. 48-56.
- Morín, Violette (1974): «El Chiste», en E. Verón, ed., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 121-145.
- Negrín, Javier (2004): «El Pitirre. Humor revolucionario 2», en J. Negrín, *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, vol. 4, La Habana, Editorial Pablo de la Torre, pp. 1-36.
- Peirano, Luis y Sánchez, Alberto (1984): *Risa y cultura en la televisión peruana*, Lima, Desco.
- Stern, Alfred (1950): *Filosofía de la risa y del llanto*, Buenos Aires, Imán.
- Stilman, Eduardo (1967): *El humor absurdo*, Buenos Aires, Brújula.
- Thomson, Ross y Hill Hewison (1986): *El dibujo humorístico. Cómo hacerlo y cómo venderlo*, Madrid, Ediciones Cuarto.
- Van Dijk, Teun (1980): *Texto y Contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra.
- Vergara, Abilio (1997): *Apodos, la reconstrucción de identidades. Estética del cuerpo, deseo, poder y psicología popular*, México, INAH.
- (2001): *Imaginario: horizontes plurales*, México, ENAH.
- (2006): *El resplandor de la sombra*, México, Navarra.