

**ESTRATEGIAS Y RECURSOS DE COMICIDAD EN DOS
SERIES ANIMADAS PARA ADULTOS: *FAMILY GUY* Y *EL
SIGUIENTE PROGRAMA*.**

**EL VALOR TRANSGRESOR Y COGNOSCITIVO DE LO
CÓMICO**

Por Juan Manuel Eslava Gordillo

Director: Manuel Silva Rodríguez

Trabajo de Grado

Programa académico de Comunicación social

Escuela de Comunicación Social

Universidad del Valle

Agosto de 2011

Índice

Introducción	7
1. El origen de la risa	13
2. Lo cómico	16
3. El chiste: la elaboración cómica	22
4. Retórica de lo cómico	28
4.1 Ironía	28
4.2 Tropos y asociaciones	31
4.3 Estereotipos	33
4.4 Cliché y lugar común	37
4.5 Retórica audiovisual	38
5. Estrategias de comicidad	39
5.1 Procesos mentales	40
5.2 Procesos discursivos	45
5.3 Juegos de asociación y caracterización	48
6. El mundo que revela lo cómico	50
7. El cómico social: dos grandes categorías de lo cómico	57
8. Estilo de comicidad	64
8.1 Sátira: la pedagogía de lo cómico	64
8.2 Humor negro: la lógica perversa	72
8.3 Comicidad de ruptura	74
9. Origen y actualidad de las comedias animadas	80
10. Diseño metodológico	95
11. Family Guy	100
11.1 Características generales	100
11.2 Personajes	101
11.3 Análisis estrategias cómicas	106
11.4 Análisis de comicidad por ruptura	131
11.5 Episodios, temáticas y referentes	140
12. El Siguiendo Programa	146

12.1 Características generales	146
12.2 Personajes	147
12.3 Análisis estrategias de comicidad	149
12.4 Análisis comicidad por ruptura	179
12.5 Episodios, temáticas y referentes	183
13. Conclusiones	185
13.1 ¿Qué aprendimos de las estrategias cómicas?	185
13.2 El mundo a través de los ojos de la comedia animada	189
Anexo: Desglose de un episodio completo	
Family Guy	206
El Siguierte Programa	214
Bibliografía	222

AGRADECIMIENTOS:

César Eslava, por haber sembrado en mí la duda que conduciría a la concepción de este trabajo.

Griselda Gómez, por su apoyo en las primeras fases del proyecto.

Óscar Campo, por la facilitación de material bibliográfico de extrema importancia para la realización de este trabajo.

RESUMEN

Este trabajo presenta una mirada amplia, desde diferentes disciplinas, a uno de los fenómenos culturales más llamativos de las últimas décadas: la comedia animada para adultos. Toma como ejemplo a dos comedias especialmente conocidas por su humor políticamente incorrecto y desafiante de las reglas en diversos aspectos, y que al mismo tiempo establecen un importante entre contraste sí, ya que poseen contextos de producción y modelos narrativos ciertamente diferentes.

El trabajo responde a preguntas clave en torno a este género televisivo, como las que tienen que ver con su gestación y desarrollo, pero lo más importante es que se centra en descubrir los mecanismos mediante los cuales convierten las problemáticas de la realidad en situaciones de comedia capaces de llegar e impactar a grandes públicos.

Para establecer un fondo conceptual sobre el cual poder vislumbrar estos procesos, el trabajo hace un recorrido por una tradición cómica de siglos, haciendo referencia a un gran número de manifestaciones de la comedia, y recoge múltiples argumentos e interpretaciones que ilustran la complejidad e importancia social del fenómeno cómico.

A partir de estas aproximaciones a los fundamentos de lo cómico, se desarrolla el análisis de *Family Guy* y *El Siguiendo Programa*, cuyos ejemplos nos permiten ver en operación a las *estrategias cómicas*: mecanismos discursivos que, aparte de fórmulas confeccionadas para asegurar la risa en el televidente, activan el pensamiento crítico y revelan toda suerte incongruencias en el mundo.

PALABRAS CLAVE

Comedia, risa, televisión, animación, sátira, humor.

INTRODUCCIÓN

Tantos años, prácticamente toda la vida, como consumidor del género televisivo de las comedias animadas para adultos, en una forma que siempre fue más lejos de la mera observación de los episodios, consumiendo también los imaginarios y las filosofías incrustadas en ellos, y construyendo una particular visión del mundo, me ponen en una posición privilegiada y también muy comprometida al momento de tomar estas historias y personajes para un trabajo de esta clase.

De primera mano, viví el gran impacto social y cultural de estas producciones y fui abriendo mi mente al mundo globalizado y en camino de la digitalización, así como la evolución en forma y fondo del género mismo, que se renovó continuamente para no dejar de resultar fresco, actual e importante. Una importancia que sobrepasa la necesidad de entretenimiento y de la catarsis que ocurre a través de la risa, y que reside también en la capacidad de educar, ilustrar e informar, muchas veces en formas insospechadas, a los nuevos públicos que han empezado a contar con nuevas herramientas cognitivas a través de ellas. Es ya un hecho incontestable que producciones como *The Simpsons*, *Daria*, *South Park* y *Family Guy* han servido para hacer más conscientes política, social y filosóficamente a muchas personas.

Aparte de procurarme infinidad de risas, estas series representaron el camino más corto para aprender cómo funcionaban diversas cosas en el mundo, y me pusieron más en contacto con mi propio rol en el planeta, encarnando desde las dudas más trascendentales de la existencia hasta los protocolos de la vida social, que tanta incomodidad pudieran generarme en algún momento, pero que a través de estas comedias podían ser percibidos de una forma más relajada con el buen humor que en mí cultivaron. Por la forma como siempre hacían referencia a estos temas, se

convertían en un verdadero escape, en un remedio para el malestar que implicaba tener que adaptarse a las lógicas complejas y rígidas de este mundo.

Llegué a un punto en que me percaté de que esta modalidad de la comedia de situación seguía sorprendiéndome y me mantenía pegado a la pantalla pese haber pasado por varias etapas de mi vida en las cuales había ido dejando atrás muchos otros gustos en cuanto a televisión. Entonces comprendí que había algo especial que merecía ser explorado y mostrado, aunque no sabía bien qué era. Empecé planteándome varias inquietudes: ¿De dónde tanto ingenio? ¿Cómo era posible tanta libertad? ¿Cómo se podían quebrar tantas reglas? ¿De cuándo acá situaciones tan absurdas podían ser tan entretenidas? Preguntas como estas fueron guiando mi trabajo hasta decidir que lo que quería era desarmar a las comedias animadas para conocer cómo estaban hechas. ¿De qué se valían para hacerme reír? Y el hecho notable de que además de hacerme reír, me hicieran pensar, tener revelaciones, ya fuera el convencimiento de una idea política o la sensación de haber comprendido una verdad del universo.

Por ello mi esfuerzo apunta a descubrir las estrategias y los recursos a los que apelan dos producciones seleccionadas por poseer un estilo cómico particular y a la vez recoger una tradición cómica que ha existido prácticamente desde el principio de la civilización. En el fondo de esta investigación, hemos de descubrir a la comicidad asociada con todos los campos de acción del ser humano, cumpliendo una labor importante como equilibrador de las tensiones de su existencia y medio de expresión, aprendizaje y combate.

Históricamente, esta importancia de lo cómico ha sido subestimada en los distintos ámbitos intelectuales y académicos y en el mismo imaginario de la gente 'del común' que día a día es generadora y consumidora de comicidad, pero no hace la

reflexión acerca del peso que estas situaciones tienen en su vida. Lo cierto es que la comedia es parte fundamental del engranaje cultural moderno y el análisis de su impacto es siempre insuficiente, considerando el hecho de que las producciones recientes no dejan de innovar en todos los aspectos. La academia va relativamente atrasada en el seguimiento de estos procesos y no siempre cubre todas las interrogantes al respecto. Si se piensa en Colombia, la magnitud de este desinterés y/o incapacidad es exponencialmente mayor; son pocos los análisis juiciosos sobre el rol que están desempeñando estas producciones importadas con las que los jóvenes pasan largas horas ni se ha desarrollado fuertemente la reflexión sobre los productos nacionales en este campo, que pese a ser pocos, han explorado en los imaginarios locales y han influido considerablemente en la cultura de los nuevos públicos.

La valoración como tal del impacto que tienen las comedias animadas para adultos en una sociedad como la colombiana, aunque ha sido parte de mis interrogantes durante mucho tiempo, se sale de los alcances de mi trabajo. Sin embargo, mi propuesta pretende dar pautas muy importantes para entender estas producciones en toda su dimensión sociocultural.

Debo hacer énfasis en que este no es un trabajo de recepción. Por lo tanto, no existirá un acercamiento directo a las respuestas que los distintos tipos de espectadores pueden tener ante estas producciones. De todas formas, este espectador imaginario estará implícito en el análisis y estoy obligado a tomar su lugar, al que puedo hacer justicia por mis años como seguidor de estas producciones, para hacer una valoración de la comicidad presente en los ejemplos propuestos. Ésta me llevará a ponerme en los zapatos de los distintos públicos que pueden generar reacciones ante la comicidad expuesta, aunque el análisis privilegiará la intención cómica reconocible en las escenas, de acuerdo a las reglas de la comedia, más allá si me produjeron o no risa. Es decir que el trabajo

trata de definir un estatuto relativamente objetivo de lo que es cómico y sus modalidades, pero inevitablemente, y como estas producciones han sido diseñadas teniendo en mente a un receptor, debo desempeñar un rol activo y subjetivo en la evaluación de los ejemplos aquí recogidos.

Este trabajo busca responder a la siguiente pregunta:

¿A través de qué estrategias discursivas y con qué finalidad se desarrolla la comicidad maliciosa en las producciones *Family Guy* y *El Siguiente Programa*?

El objetivo general del mismo es: Reconocer los mecanismos mediante los cuales se construyen y representan los mensajes acerca de la sociedad en *Family Guy* y *El Siguiente Programa*. Y los objetivos específicos:

- Identificar en *El Siguiente Programa* y *Family Guy* la manera como la tradición de la comedia, en sus diversas manifestaciones, se ha adaptado a las condiciones del mundo actual, para continuar teniendo una incidencia en los asuntos de la sociedad
- Revelar el estatuto moral y cognoscitivo de la actitud transgresora exhibida por las series *Family Guy* y *El Siguiente Programa*.
- Establecer una comparación entre dos producciones —*Family Guy* y *El Siguiente Programa*— que pertenecen al mismo género televisivo, pero provienen de contextos socioculturales distintos.

En la primera parte de este trabajo el lector se encontrará con un vistazo al principio de aquello que habitualmente llamamos cómico, chistoso o humorístico, pero que normalmente no nos genera mayor inquietud ni nos esforzamos por definir o distinguir sus variaciones. Definiremos los conceptos fundamentales confrontando diversas disciplinas y autores, y entenderemos por qué algo puede hacernos reír.

Después nos meteremos de lleno en el universo de la creación cómica, examinando sus técnicas, variaciones y los recursos que la posibilitan. Esta parte dará importantes herramientas por si el lector desea convertirse en un avezado comediante, pero sobre todo le permitirá entender el concepto de estrategia cómica, determinante para este trabajo.

Cerraremos la parte teórica del trabajo con una profundización en el aspecto psicosocial de la producción cómica a través dos rasgos determinantes: su carácter transgresor y cognoscitivo. Aquí realizaremos un sesgo para centrarnos en la comicidad maliciosa y ampliaremos la definición de unas modalidades de comedia que están imbuidas por este espíritu perturbador y revelador.

Luego el lector podrá realizar un recorrido por la historia del género de la comedia animada para adultos en la que podrá acceder a los cimientos de las dos producciones que me propongo analizar.

La parte final del trabajo está dedicada al análisis propiamente dicho de las comedias, en donde a través de ejemplos concretos veremos el mecanismo cómico puesto en marcha en pos de la transgresión de ciertas convenciones y la ilustración y reflexión acerca de las problemáticas de nuestra sociedad. Las conclusiones otorgarán tanto una aproximación a la interpretación de la utilidad de las estrategias de comicidad, como un diagnóstico de los aciertos y desaciertos, fortalezas y carencias, de las producciones analizadas, una en relación a la otra, y a los presupuestos del fenómeno cómico.

Si el lector desea, puede echar un vistazo a un anexo en el cual se desmenuza un episodio especialmente seleccionado de cada serie como ejemplo para entender la lógica narrativa particular de cada una y su relación con las distintas estrategias de comicidad.

1. EL ORIGEN DE LA RISA

Este primer capítulo estará dedicado al análisis de la naturaleza de la respuesta orgánica del ser humano sin la cual nada de lo que se dice en este trabajo tendría sentido: la risa. Trataremos de entender los principios de ésta, sus variantes y su relación con distintas facetas de la vida social. También dejaremos establecida la diferenciación entre lo cómico y el humor.

La risa aparece en los primeros meses del niño al igual que el llanto, del cual se considera antagónica. Mientras el llanto es la expresión de la angustia y la tensión por un deseo que no se logra saciar, la risa emerge cuando éste es satisfecho, por lo cual desde el principio está relacionada con la relajación y el sosiego. A pesar del parentesco entre la risa y el llanto, es evidente que, en condiciones normales, la primera aparece con mucha más frecuencia en nuestras vidas; accedemos a ella con una mayor facilidad y el marco social es relativamente menos restrictivo con ella¹ que con el llanto, el cual genera verdadero malestar cuando se expresa en público, tanto para quien lo sufre como para quien lo observa. La risa está mayoritariamente asociada a las emociones positivas, mientras el llanto está mayoritariamente asociado a las emociones negativas. De cualquier manera, ambas son formas de perder el control y es común que emerjan en momentos inesperados, en los que por diversas razones sea necesario reprimirlos. Siempre será bueno tener en consideración la hermandad de estos dos fenómenos y las constantes alusiones que se hacen en el arte o en el lenguaje popular a cómo la risa se convirtió en llanto – o viceversa- o cómo reímos para no llorar.

Aunque siempre se consideró que la risa era un fenómeno exclusivamente humano, recientes estudios han llegado a concluir que ante estímulos del medio

¹ Más adelante veremos que viene con este 'relativamente'.

algunos mamíferos son capaces de experimentar reacciones análogas a la risa. Esto se explica porque, como dice Jaak Panksepp:

Los circuitos neurológicos de la risa existen en las regiones más antiguas del cerebro, y las formas ancestrales del juego y la risa existían en otros animales, eones antes de que los humanos llegaran con sus jajás y su conversación verbal (Panksepp, 2005: 12).

Este científico llevó a cabo un estudio en el cual se demostró que la respuesta de chimpancés, perros e incluso ratas al juego y las cosquillas es muy similar a la de los bebés que ríen y gritan de alegría. Ante la certeza de que en los humanos este proceso tiene lugar en la zona primitiva del cerebro, donde se encuentran los reflejos y las respuestas emocionales, resulta algo desconcertante que la risa pueda relacionarse, por ejemplo, con la conciencia política, patrimonio del otro hemisferio que se encarga de los procesos cognitivos: «¿Cómo se explica que el mismo proceso fisiológico que provocan las cosquillas pueda ser desencadenado también por un elaborado chiste político?» (Berger, 1999: 92).

El filósofo Helmuth Plessner, cuyo pensamiento es retomado por Berger (1999), distingue dos categorías en la risa humana: la primera, que es meramente una reacción fisiológica, de la cual la que producen las cosquillas es el ejemplo más común, y en caso de que los animales efectivamente rieran aquella que compartiríamos. La otra es la risa auténtica, en la cual intervienen procesos mentales más complejos y en la cual el que ríe puede explicar por qué lo hace: «La risa auténtica se refiere a algo; la risa reactiva no» (Berger, 1999: 92).

Para entender claramente la diferencia entre estos dos tipos de risa es necesario introducir dos conceptos de importancia capital: el humor y lo cómico. En una aproximación ligera, estas categorías parecerían lo mismo, pero son en realidad

dos partes distintas de un mismo proceso: aquel que convierte las situaciones normales o cotidianas en algo que merece o dispara la risa. Esta distinción la podemos ver en Freud (1905), para quien el humor aparece como una disposición psíquica, a veces presentada como un estado de ánimo, en una forma que podemos relacionar con el significado coloquial de *Sentido del humor*: «El humor es entonces un medio de conseguir placer a pesar de los afectos dolorosos que a ello se oponen y aparece en sustitución de los mismos» (Freud, 1905: 132). Freud relaciona esta facultad con «La grandeza de ánimo», algo así como la capacidad de ponerse por encima de la fatalidad de la existencia. Mientras que lo cómico sería un proceso de descubrimiento, en el que un individuo encuentra algo, externo a él, que tiene una característica particular que lo lleva a reír. El humor es, entonces, la disposición psíquica del individuo a dejarse sorprender por lo cómico.

En este orden de ideas, la risa reactiva no se involucra decididamente con el sentido del humor² y se encuentra escasamente, casi nualmente, relacionada con la risa cómica, a excepción del hecho claro de ocurrir a través del mismo proceso fisiológico. Por otro lado, es importante tener en cuenta que no toda risa auténtica es una risa cómica. La risa auténtica es una categoría superior, en la que la risa cómica está incluida. La risa cómica es auténtica, porque cumple la condición de referirse a algo, de que su referente sea plenamente identificable, pero tiene un elemento extra que veremos más adelante. Algunos ejemplos importantes de risa auténtica no cómica pueden ser la que experimenta un hombre al enterarse de que su madre sobrevivió a la operación o la del nerviosismo que le produce a alguien un primer encuentro romántico. A pesar de no corresponder a nuestros intereses, sirve tener estos casos en cuenta porque en ellos se percibe el componente liberador y sanador que permanecerá y será definitivo para entender la utilidad de lo cómico.

² Aunque cabe preguntarse si nuestra reacción cuando nos hacen cosquillas cambia si nos encontramos de mal genio. Por lo general, cuando alguien con quien estamos molestos nos hace cosquillas, le cuesta más hacernos carcajear que si nos encontráramos en disposición amistosa o de 'buen humor'.

2. LO CÓMICO

En este capítulo trataremos de resolver interrogantes sobre el origen de la risa cómica, ¿cuál es el fenómeno que conduce a los seres humanos a ella? ¿Corresponde a una regla de carácter universal o hasta qué punto existen variaciones en esta?

La definición de lo cómico entregada hasta ahora resulta muy escueta y con ella salimos al paso a la necesidad de entender en qué consistía la risa auténtica. Ahora es momento de adentrarse en el universo que se desprende de este término. Es importante aclarar que pese a que cómico es derivado de la palabra comedia, que designa uno de los dos grandes géneros del drama de la antigua Grecia, actualmente tiene una utilización independiente de ésta y se califican como *cómicos* a objetos no dramáticos, es decir, no narrativos. En cualquier caso, existe un relativo consenso en la vinculación de la comedia con el culto al dios Dionisos, al igual que ocurre con la tragedia, pero con sus «raíces dionisiacas más profundas» (Berger, 1999: 45). Es importante tener esto en cuenta para cuando se entre en las consideraciones transgresoras y morales de lo cómico.

Está claro que si los animales ríen, lo suyo no es una risa auténtica, ni mucho menos cómica. Henri Bergson (1899) llegó a la conclusión de que solo puede existir lo cómico en el ser humano:

Un paisaje podrá ser bello, sublime, insignificante o feo, pero nunca ridículo. Si reímos a la vista de un animal, será por haber sorprendido en él una actitud o una expresión humana. Nos reímos de un sombrero, no porque el fieltro o la paja de que se compone motiven por sí mismos nuestra risa, sino por la forma que los hombres le dieron, por el capricho humano en que se moldeó (Bergson, 1899: 12).

Plessner añade la noción de que la excentricidad del ser humano es la cualidad que le permite percibir lo cómico y a la vez ser objeto de una percepción cómica. Solo el ser humano pertenece a diversos niveles del ser y esta experiencia múltiple de la realidad constituye la base de la percepción cómica. Los animales son incapaces de tener esta percepción desde fuera y como no pueden verse riendo ni saber por qué lo hacen, no tienen acceso a la comicidad: «La posición excéntrica del ser humano le permite percibir el mundo como un lugar limitado y abierto a la vez, como algo familiar y extraño, significativo y sin sentido» (Berger, 1999: 93).

Para Berger: «Éste es un dato antropológico fundamental que no es posible reducir a una situación histórica determinada. Por consiguiente, lo cómico en sí mismo no es un fenómeno social, si bien los contenidos y ocasiones de la percepción cómica presentan, obviamente, un enorme grado de variación social» (Berger, 1999: 93).

Si lo cómico viene de un tipo de percepción que es común a todas las culturas y tiempos, deben existir unas reglas internas que se nos revelen como la esencia de la comicidad. El punto más importante en que múltiples autores coinciden es que el origen de lo cómico estriba en el descubrimiento de una incongruencia, a la cual todas las culturas de todas las épocas han sido capaces de acceder en términos particulares. Sin embargo, la forma como se ha planteado esta incongruencia para cada autor presenta ligeras variaciones.

En este sentido, encontramos que para Kierkegaard «En la raíz de lo cómico y también de lo trágico se encuentra [...] la discrepancia, la contradicción, entre la infinitud y lo finito, entre lo eterno y lo que deviene» (Berger, 1999: 67). También «Hegel menciona la contradicción entre el esfuerzo y el resultado, entre la

capacidad y la ambición, entre las decisiones y los accidentes externos. Todas ellas son percibidas como algo ridículo y pueden desembocar en una resolución cómica» (Berger, 1999: 62). Henri Bergson, cuya obra es destacada por Peter Berger como la más importante sobre el humor en el siglo XX, va por el mismo camino pero se restringe ya que «concretamente, su tesis central afirma que la incongruencia cómica es la que se da entre la mente y el cuerpo o entre la vida y la materia» (Berger, 1999: 70).

Sin embargo, es importante revisar con detenimiento las ideas que tenía Bergson acerca del origen de lo cómico, ya que fue el primero en trabajar esmeradamente una definición exhaustiva de las principales características de este fenómeno. Uno de estos principios dice que lo cómico es lo que sucede fuera del individuo, algo que se interpone al procedimiento que está cumpliendo y lo hace errar o caer. Uno de los ejemplos más simples de este principio es el de la cáscara de plátano que hace resbalar a alguien mientras camina incauto por un pasillo. Para Bergson, la distracción es una de las grandes escenificaciones de lo cómico en la vida cotidiana y uno de sus mecanismos más comunes.

Para apoyar esto el autor nos recuerda los chistes que giran en torno a las actividades que se repiten, como podría ser, en un ejemplo inspirado en la comedia física tradicional, lo que ocurre a un hombre que come mientras escribe y termina o mordiendo el lapicero o rayando con el sándwich. Podemos pensar en otras situaciones que ocurren con cierta regularidad, como que nos pidan la hora mientras bebemos en un vaso y el movimiento para ver el reloj nos haga regar el contenido, o que busquemos desesperadamente el control remoto con éste en la mano. Todas estas son situaciones que para Bergson recordarían el automatismo de la vida.

El origen de lo cómico es expresado por el autor a través de tres direcciones del fenómeno, que podríamos entender como reglas muy relacionadas entre sí. La

primera, la mecanización: lo mecánico insertado en lo vivo. La segunda, el desplazamiento de lo moral a lo físico, que también vale como del fondo a la forma, o de lo esencial a lo superficial. Y la tercera, la cosificación, la persona como cosa, la pérdida de la diferencia del ser humano con respecto al mundo de los objetos y su inmersión en él.

Efectivamente, estas tres son formas de posibles incongruencias entre la vida y la materia. Asumiendo que un planteamiento de este tipo podría no ser suficiente para explicar la naturaleza de todas las posibles construcciones de sentido con carácter cómico, sus mutaciones y variaciones, avanzaremos con la definición de Berger. Para este autor, es más claro expresar la incongruencia fundamental de lo cómico como la que tiene lugar entre orden y desorden. Con todo, seguiremos refiriéndonos a los ejes de la comicidad propuestos por Bergson en la medida en que nos ayuden a particularizar el mecanismo presente en los diferentes casos analizados.

Esta explicación del fenómeno cómico como una incongruencia impone la existencia de una normalidad, de un orden natural de las cosas, convenido por la civilización. De allí que se considere que lo cómico tiene un componente objetivo, cosas o situaciones pertenecientes al mundo tal como éste se encuentra organizado y planificado, combinado con uno subjetivo, el del acervo cultural del individuo, que le permite entender o ser más propenso a disfrutar ciertas manifestaciones de lo cómico. Como señala Peter Berger: «Un suceso concreto es percibido como cómico dentro del contexto general de una realidad, implícitamente, no cómica» (Berger, 1999: 77.)

Por lo tanto, el acceso a la risa cómica depende en buena parte de los insumos culturales de los que es portador cada individuo, pero no deja de obedecer a unas lógicas intrínsecas a la relación del ser humano con el mundo que le rodea, y de allí su carácter universal. Para entender esto, es bueno pensar en los

disparadores de risa cómica más básicos, aquellos que parezcan involucrar el menor número de referentes culturales específicos. Por ejemplo, lo que ocurre con los objetos que, de forma no intencionada, se parecen. Identificar figuras humanas en entidades no humanas (rocas, animales, alimentos) suele llevar un elemento cómico para casi cualquier tipo de público. Cualquier cultura es capaz de identificar formas y de encontrar similitudes; la capacidad de dejarse llevar a estados explosivos de risa por una revelación de este tipo ya suele involucrar otros factores. Pero la incongruencia existe y es clara: esas cosas no deberían verse como una cabeza, unos genitales o una silueta humana. Son ejemplos de la cosificación de la vida, señalada por Bergson.

Para terminar de ilustrar esta parte, pensemos en una situación cotidiana que me hizo reír hace algún tiempo y a la cual en principio no vi como una risa cómica: alguien empezó a jugar con un gato, a acariciarlo y a estrujarlo en el piso. Situaciones como éstas regularmente me producen una risa leve y yo las asociaba más a un tipo de risa auténtica-no cómica, en la que lo que me movía era la ternura que me inspiraban los animales o el sosiego que me producía esa situación lúdica, así yo solo fuera observador. Pero ahora veo que sí estaba frente a una incongruencia: la del ser humano rebajándose al nivel de animal, esforzándose por complacerlo lúdicamente a pesar de tratarse de una criatura aparentemente inferior, una mascota. Probablemente esto no haga reír a mucha más gente y no pueda contarse como una anécdota chistosa —‘hey, vi a un hombre acariciando a un gato’—, pero para mí funcionó como estímulo cómico.

Hemos visto entonces desde qué cosas tan pequeñas actúa el fenómeno cómico. La percepción de lo cómico como una incongruencia, en el sentido más general posible, nos será de mucha ayuda para no perdernos en la exploración de las múltiples manifestaciones del fenómeno. Aun el contraste entre ‘orden y

desorden', pese a su aparente universalidad, podría resultar limitado. Lo seguro es que lo cómico siempre será una forma de ruptura y esta tiene muchas variables.

3. EL CHISTE: LA ELABORACIÓN CÓMICA.

Lo cómico nos lleva a reír mientras podemos identificar la naturaleza del fenómeno, ya sea que éste esté ubicado en el mundo, en nuestro prójimo o en nosotros mismos. En este capítulo veremos cómo lo cómico puede convertirse en un producto de comunicación regido por ciertas normas y técnicas que aseguran su efectividad y en ese camino aprenderemos más características fundamentales del fenómeno cómico

Para John Vorhaus (1995), importante teórico y estratega del arte de hacer reír, la comedia lleva un principio universal de *Verdad y Dolor*, según el cual toda construcción cómica debe, sin excepción, expresar una gran verdad que es al mismo tiempo dolorosa. Ese dolor, tal como lo entiende Vorhaus, también puede ser interpretado como una carencia o un deseo insatisfecho, ya que no siempre en el análisis de los chistes identificaremos algo realmente doloroso. Lo importante es que Vorhaus sostiene que la razón de que cualquier situación pueda convertirse en cómica viene del hecho de que todas contienen estos dos elementos:

Una visita al dentista, unas vacaciones familiares, sacar dinero de un cajero automático, preparar la declaración de la renta, leer este libro, empollar para un examen, cualquier cosa. Cualquier cosa vale porque todas las situaciones tienen por lo menos algo de verdad y de dolor. Supongamos que estás estudiando para un examen difícil. La verdad es que es importante aprobar. El dolor es que no estás preparado. Un chiste que juega con esa verdad y con ese dolor (utilizando el recurso de la exageración) podría ser: *Soy un estudiante tan malo que no paso ni las pruebas médicas* (Vorhaus, 1995: 29).

Vorhaus se ocupa principalmente de los chistes, tal como en su momento lo hizo Sigmund Freud, quien ya había vislumbrado este flirteo entre esta forma concreta de comicidad y las circunstancias penosas de la vida de las personas. Freud

(1905) insiste en su trabajo en la peculiaridad del chiste y de las técnicas que lo configuran en relación con el resto de formas de comicidad. Mientras lo cómico en el sentido tradicional para Freud es aquello que el individuo percibe y le causa risa, el chiste es aquello que se construye con el fin de ser expresado y generar en la tercera persona toda la hilaridad que le es imposible causar en el creador del chiste y en quien es objeto de la burla. Lo cómico en general no es necesariamente comunitario, mientras el chiste siempre tiene esta característica:

A la elaboración del chiste se halla indisolublemente ligado el impulso a comunicarlo, y este impulso es tan poderoso, que se impone con frecuencia, a despecho de importantes consideraciones. (...) Cuando lo cómico surge ante nosotros, lo primero que hacemos es reír de ello, sin ocuparnos de hacer a nadie partícipe de nuestra risa (Freud, 1905: 81).

Las técnicas del chiste le permiten crear comicidad donde no la hay, ya que a través de un uso estratégico del lenguaje transforma situaciones que expresadas de forma convencional resultan poco o nada graciosas. Freud demuestra esto con ejemplos en los que se cambia la estructura del chiste, tratando de expresar la misma idea en formas alternativas. Muchos de los mejores chistes estetizan realidades, convirtiendo en hilarantes situaciones objetivas que por fuera del chiste son principalmente tristes o preocupantes. Un chiste presente en una obra de Heine, citado por Freud, nos sirve para entender esto. Hirsch-Hyacinth, agente de lotería y extractador de granos, presume de tener una relación muy cercana con un noble opulento: «Tan cierto como que de Dios proviene todo lo bueno, señor doctor, es que una vez me hallaba yo sentado junto a Salomón Rotschild y que me trató como a un igual suyo, muy «famillionariamente» (famillionär)» (Freud, 1905: 6). Para Freud:

Lo que Heine pone en labios de Hirsch-Hyacinth es una justa y penetrante observación, que entraña una innegable amargura y nos parece muy comprensible en un pobre diablo que se encuentre ante la enorme fortuna de

un plutócrata, pero que nunca nos atreveríamos a calificar de chistosa (Freud, 1905: 6).

En este caso comprobamos que el chiste parte de la transformación de una situación evidentemente dolorosa y verdadera, más aun tomando en cuenta que después Freud nos revelará algo del posible carácter autobiográfico de este pasaje. Heine tuvo una gran frustración al intentar casarse con la hija de su tío acomodado Salomón; «pero la muchacha le rechazó, y el padre le trató siempre hartamente, como a un pariente pobre. Sus opulentos primos de Hamburgo nunca le miraron tampoco con afecto» (Freud, 1905: 80).

Lo verdadero y lo doloroso en lo cómico tiene que ser identificable y asimilable para el espectador, para lo cual en la mayoría de los casos se requiere una consciencia elemental acerca de asuntos que afectan la vida del ser humano:

Como verás, no todos los temas son universales. Al fin y al cabo, no toda la gente está haciendo una dieta, ni a todos nos dominan, ni todos tenemos miedo a morir, aunque la mayoría de nosotros conocemos a alguien que está a dieta, a alguien dominado, a alguien que tiene miedo a la muerte, o a alguien que le pasa todo eso a la vez. El humor funciona sobre un amplio espectro de grandes verdades y grandes dolores, pero también al nivel más íntimo de las verdades pequeñas y los pequeños dolores. El truco está en estar seguro de que el público tenga los mismos puntos de referencia que uno mismo (Vorhaus, 1995: 28).

Relacionado al chiste que tomábamos de Freud, podríamos decir que a todos nos han despreciado y/o hemos oído historias de gente que es despreciada. Lo verdadero en la construcción de lo cómico puede ser entendido como la conexión con la imagen que se tiene del mundo real y las cosas que suceden en él, los

problemas a los que nos enfrentamos o sabemos que los demás se enfrentan, que se nos hacen explícitos a través de la comedia.

Mientras tanto, lo doloroso puede ser la misma incongruencia que los otros autores señalan, sobre todo aquella que ocurre entre lo que se quiere y lo que se tiene, entre la forma como las cosas deberían funcionar y como lo hacen realmente. Es complicado validar la teoría de que todo lo cómico se encuentra impulsado por la presencia de un dolor, ya que en algunos casos se requeriría de un esfuerzo de abstracción ridículo —prácticamente una incongruencia cómica— para encontrarlo, como en mi experiencia con el gato. Además, como la especialidad de Vorhaus es el chiste, entendido según Freud como la parte de la comicidad que surge deliberadamente y atravesada por unas técnicas de elaboración, sería mejor dejarlo en que es componente fundamental de esta manifestación especial de lo cómico. En sentido general, se trata básicamente de una percepción de desorden, un dolor en el sentido de que nuestras expectativas sobre el mundo se ven defraudadas continuamente. En el chiste existe siempre algo de dolor y muy probablemente si no es identificable en quien crea el chiste sí puede ser experimentado por la persona al cual éste va dirigido, cuando se trata de chistes que encubren insultos o discriminación.

Freud reconoce la dificultad para diferenciar con precisión el chiste de otras formas de comicidad elaboradas y de distinguir con seguridad las subdivisiones de éste³. Como cuando cita una frase de una comedia de Heine: «Esta sátira no hubiese sido tan mordiente si el autor hubiese tenido más que morder». Sobre ella apunta: «Este chiste es un ejemplo de doble sentido metafórico y común, más bien que un juego de palabras. Pero ¿quién puede fijar aquí los límites entre estos grupos?» (Freud, 1905: 19). Este autor define algunas características

³ Finalmente, queda resonando el argumento que da a través de Lipps de que es chiste lo que tenga la intención de serlo: «se denomina chiste todo aquello que hábil y conscientemente hace surgir la comicidad, sea de la idea o de la situación» (Freud, 1905: 1).

constituyentes del chiste, que aparecen en todas sus modalidades: condensaciones, empleos de un mismo material y dobles sentidos.

No explicaré detalladamente estas categorías, porque saldrán a flote sin dificultad en el análisis y además, después de elaborar esta taxonomía, Freud reconoce que tiene que ser posible iluminarlas a todas con el mismo haz y para él «de este modo permanece siendo la condensación la categoría superior» (Freud, 1905: 21). De aquí que el principio de economía sea el fundamento del chiste. Todas las técnicas empleadas —como la ocultación y la fusión, por mencionar solo dos— van en la dirección de expresar los pensamientos con el menor número de palabras posible. «A través de muchos de ellos nos ahorramos expresar una crítica y formar un juicio, cosas ambas que aparecen implícitas» (Freud, 1905: 22). Pero aclara que no toda condensación, no toda formulación en la que impere la brevedad es *per se* de carácter chistosa.

Para que una situación con potencial cómico, es decir casi todas en las que sea posible encontrar algo incongruente, sea reducida a una formulación chistosa requiere de una selección especial y efectiva de las palabras. Muchas formas de juegos de palabras dependen completamente de que se escoja el término indicado de un amplio grupo de posibilidades. Sin embargo, en algunos chistes más elaborados el proceso mental involucrado prevalece en el efecto cómico y la selección de las palabras pasa a un segundo plano.

Un concepto importante en el análisis de los chistes es la premisa cómica: aquello que convierte un trozo de realidad en una realidad cómica y a través de este proceso nos permite ponernos en contacto con alguna idea o concepto. Para Vorhaus, esta premisa constituye un 'abismo' entre las dos.

La premisa cómica no sólo crea comedia, sino que desvela la verdad sobre una situación determinada. La realidad cómica realmente revela la verdad dentro de la 'verdadera' realidad. Cuando Snoopy finge ser un as de la aviación de la primera guerra mundial, está revelándonos una verdad esencial: *las personas fingen* (Vorhaus, 1995: 57).

Aquí queda expuesto el carácter cognoscitivo de lo cómico, con el cual se puede llegar por un camino muy corto, por ejemplo el de la brevedad y la condensación del chiste, al descubrimiento de una verdad oculta por la realidad convencional. La premisa es algo así como la moraleja del chiste, la intelectualización del contenido de éste, que ha sido condensada para que funcione como disparador de la risa. A través de este mecanismo podemos percibir el mundo como un lugar problemático y doloroso, y al final sabemos que pese a que la forma del chiste sea absurda o ilógica, la esencia de lo que se nos cuenta es verdadera.

A manera de resumen, y para no confundirnos en adelante, diremos que un chiste es una construcción que intencionadamente combina distintas técnicas para transformar cierta situación referente al universo en una fórmula que despierte la hilaridad y de paso sirva para transmitir alguna verdad oculta. No debe ser necesariamente verbal, puede ser también visual o combinar sonido e imagen.

4. LA RETÓRICA DE LO CÓMICO

Aunque da la impresión de que en este capítulo dejaremos de lado el chiste, lo que en realidad haremos será fortalecer los conceptos en torno a su funcionamiento, a través del reconocimiento de los elementos retóricos de los que se vale para hacer una representación hilarante de la realidad.

4.1 La ironía

Muy cercana al principio de lo cómico está la ironía, una antiquísima forma retórica definida a grandes rasgos como la incongruencia entre lo que se piensa y lo que se dice. Sin embargo un acercamiento histórico a través del trabajo de Claire Colebrook (2004) a los primeros usos del término *eironeia*, en las obras de Aristófanes, nos muestra un significado más cercano al de mentira que al de una disimulación del lenguaje. No mucho tiempo después tomaría el sentido que mejor conocemos actualmente, de una sentencia que busca hacer entender lo contrario de lo que dice. En la filosofía clásica, la ironía consistió en un método de llegar al conocimiento y era el sello del Sócrates de Platón: «Sócrates a menudo hablaba como si fuera ignorante o respetuoso, precisamente cuando deseaba exponer la ignorancia de su interlocutor» (Colebrook, 2004: 2).

Esta forma de ironía, como la que uno podría utilizar cuando dice en medio de una discusión en términos no muy amables con el interlocutor, «dígame usted que es tan inteligente y se las sabe todas...», es un tropo o una figura retórica de la que se vale la persona que usa el lenguaje para producir algún efecto particular. La ironía se ha hecho habitual en el lenguaje corriente y generalmente —de hecho es condición obligada para su funcionamiento— el contexto debe permitir que esta ruptura sea entendida claramente. En los casos en que no ocurre genera una comprensión errada en el receptor y frustración e incomodidad en el emisor. No

todo el mundo domina con la misma facilidad el tono irónico y no en todos los contextos se considera apropiado. Ahora, la ironía no solo depende de algo tan simple como el reemplazo de una palabra por otra, en un contexto en que todos puedan entenderme: decir 'bueno' cuando se quiere decir 'malo', por ejemplo. La ironía también puede lograrse a través de la dramatización de la expresión. Claire Colebrook (2004) muestra otras formas en que puede actuar la ironía, por ejemplo tomando la forma de hablar de alguien más, abusando en el uso del cliché o a través de una retórica excesiva, sobreactuada, en la cual se podría sospechar la presencia de una ironía sin tener pistas previas.

Un aspecto muy interesante que señala esta autora es que la ironía, por su naturaleza ambigua, solo puede aparecer en contextos donde no exista un consenso absoluto con respecto a una idea: «Como condición para que la ironía funcione, deben haber posibles hablantes que creerían o querrían decir lo que está siendo dicho» (Colebrook, 2004:12).

Freud no dedica mucho espacio a la ironía, pero la reconoce como un subgrupo de la comicidad y una técnica aproximada al chiste, lo cual implica que a veces se involucre en él. Al igual que el chiste, es económica:

Su esencia consiste en expresar lo contrario de lo que deseamos comunicar a nuestro interlocutor; pero ahorrar a éste al mismo tiempo toda réplica, dándole a entender por medio del tono, de los gestos o, si se trata del lenguaje escrito, de pequeños signos del estilo, que uno mismo piensa lo contrario de lo que manifiesta (Freud, 1905: 98).

Es importante considerar que la ironía se manifiesta en otras formas además del lenguaje verbal. Una imagen, una actitud o un gesto también pueden contener una intención irónica: ponerse ropa pasada de moda para ir a un evento *fashion* o

tararear la canción que más se odia. Una expresión irónica en este sentido amplio es cualquiera que no parte de un deseo genuino o transparente, sino que tiene una segunda intención, generalmente ácida: señalar lo desagradable, evidenciar un pensamiento que no se comparte. La ironía, cualquiera que sea la forma en que ésta se manifieste, involucra un espíritu de rebeldía. Cuando el sentido de ironía se amplía de esta forma, nos damos cuenta de que estamos ante un arma muy poderosa: «La ironía destruye la inmediatez y la sinceridad de la vida; a través de la ironía no simplemente vivimos los significados de nuestro mundo, podemos preguntar qué están diciendo estos significados realmente» (Colebrook, 2004: 3). La ironía es un excelente mecanismo para cuestionar. Gonzáles Alcantud también reconoce el gran valor de esta forma retórica. No en vano tituló a su libro sobre la risa *Los Combates de la ironía*⁴.

Es necesario revisar una segunda definición de ironía que se ha establecido más recientemente y que consiste en un concepto aún más cercano a la comedia; Colebrook la llama ironía cósmica: «Esta es una ironía de situación, o una ironía de la existencia; es como si la vida humana y su entendimiento del mundo fuera rasgado por algún otro sentido o designio más allá de nuestros poderes» (Colebrook, 2004: 13). Esta es, de alguna forma, la comicidad intrínseca en el mundo con relación al pensamiento humano. No es la incongruencia en la que alguien se vale del lenguaje con un fin cognitivo o político, sino la que los humanos somos capaces de asignar al devenir de la existencia y que puede involucrar a nosotros mismos, a los demás seres vivos o al universo como unidad.

Algunas circunstancias irónicas de la vida pueden hacernos reír sin necesidad de que se haya montado un mecanismo cómico, por ejemplo cuando justo el día en que olvidamos salir con sombrilla se presenta un vendaval. La risa aquí evidentemente estará conectada con el dolor. Reímos de nuestro infortunio y para

⁴ Más adelante conoceremos un poco de su visión política de la ironía.

evitar llorar o rabiarse. Es una risa claramente irónica. La ironía cósmica presenta un gran potencial para lo cómico, pero requiere del acompañamiento de las técnicas propias del chiste, como la economía y la brevedad. Una ironía expresada con demasiados ornamentos se saldría de los presupuestos de lo cómico y entraría en el terreno de la disertación intelectual.

Estos dos tipos de ironía son muy importantes en la configuración de la comedia animada y en el análisis veremos exactamente cómo trabajan.

4.2 Tropos y asociaciones

Tenemos otras figuras que usadas hábilmente pueden ser recursos para alcanzar la hilaridad. Antes de proseguir, es bueno apuntar que todos los tropos son técnicas de ahorro en el lenguaje y que no tienen por qué ser graciosos por sí solos. Son antes que otra cosa estrategias para mejorar la comprensión, un camino más corto o más fácil para dar a entender un concepto y recursos para adornar y embellecer el lenguaje. No es necesario entrar a definir en profundidad todas, porque la mayoría son muy comunes y será más interesante verlas entrar en acción como parte de las estrategias de comicidad que desgastarnos en estudiar su naturaleza. En este apartado básicamente miraremos las condiciones que permiten su articulación al fenómeno cómico.

Miremos una de las más importantes: la metáfora. Freud, que pese a no ser una autoridad en las figuras retóricas hace algunos apuntes sobre su condición, desconfía bastante de ella y considera que una sola metáfora no puede ser igual que un chiste y que «las metáforas chistosas sólo rara vez provocan la explosión de risa que confirma a un buen chiste» (Freud, 1905: 45).

Sabemos que una metáfora es la asociación que se establece entre dos conceptos, no ligados previamente, a través de la cual se genera un nuevo sentido. Para que una metáfora funcione en sentido cómico debe existir un desplazamiento en el sentido que vaya en la dirección de la comicidad, atendiendo a los principios que de ésta ya hemos aclarado. Freud nos dice con respecto a la posición de la metáfora en la comicidad:

Existen numerosos casos que no hacen sino rozar la comicidad y a los que vacilamos en atribuir el carácter cómico. La comparación sólo resulta indudablemente cómica cuando el gasto de abstracción exigido por cada uno de los dos términos comparados presenta una gran diferencia de nivel; esto es, cuando algo importante y singular, especialmente de naturaleza intelectual o moral, es comparado con algo trivial y bajo (Freud, 1905: 120).

Dejando de lado la poca fe que tiene Freud en la metáfora como mecanismo productor de risa, hartamente injusta, es muy sensata su indicación de que el nivel de separación que debe existir entre los conceptos es lo que marca la posibilidad de que una metáfora sea verdaderamente chistosa. Aquí nos encontramos de nuevo con el principio de Bergson del desplazamiento de lo moral hacia lo físico. Que se ajusten a alguna de las condiciones fundamentales de Bergson es vital para que otras figuras retóricas como la sinécdoque o la metonimia puedan convertirse en parte del fenómeno cómico. Como una figura retórica no se da por sí misma, ni por casualidad, sino que es el resultado de un proceso intelectual con claras intenciones, es de recalcar que su aparición dentro de lo cómico vendrá siempre ligada por antonomasia al chiste.

4.3 Estereotipos

El estereotipo no es una categoría cómica, pero ha venido a constituirse en un componente esencial de la comicidad de las comedias animadas para adultos —y de lo cómico en general—, por lo cual debemos considerarlo un recurso de comicidad. El término tiene un origen en el ejercicio de la reproducción gráfica: un estereotipo era un molde a partir del cual se sacaban muchas copias sin cambio alguno. Después de un tiempo, su acepción metafórica, aplicada para referirse a los rasgos que se convierten en características socialmente aceptadas para definir a ciertos grupos sociales, se convertiría en la más importante. El estereotipo, como reducción de la complejidad de cada individuo a una serie de rasgos que lo igualan con todo el conjunto de sus semejantes, compatriotas o colegas proporciona elementos tanto negativos como positivos para la vida social, como nos muestran Amossy y Herschberg (1997: 35-55). Por un lado, devienen en el prejuicio y son partícipes de la tensión entre los grupos sociales y, por el otro, ayudan en el proceso de construcción de identidad y en la organización mental que cada persona hace del mundo, lo cual facilita los procesos de comunicación y socialización.

La revisión de los distintos estudios hechos para descubrir el origen y funcionamiento de los estereotipos⁵ demuestra que éstos se encuentran sujetos a cambios producidos por las fluctuaciones sociales y económicas. Por tanto, un mismo grupo social podía ser percibido y descrito de forma bastante diferente si se comparaban, por ejemplo, los resultados en una misma población en tiempos distintos, o en poblaciones distintas en un mismo momento, lo cual por supuesto genera dudas acerca de la cercanía con la realidad de cada estereotipo. Amossy y Herschberg comentan acerca de la teoría del ‘nucleo o trasfondo de verdad’, según la cual se considera imposible que una idea acerca de un grupo social logre imponerse sin tener al menos una parte de validez sustentada en un ejercicio de observación o experiencia compartida, pero

⁵ Como los de S.A Rice en 1926-27, citados por Amossy y Herschberg (1997).

Los resultados de diversas investigaciones muestran (...) que los estereotipos pueden propagarse por fuera de toda base objetiva. Así, en una localidad californiana, los armenios eran considerados como deshonestos, mentirosos y estafadores, cuando los registros de la asociación de comerciantes no proporcionaba ningún dato que justificara esas apreciaciones (Amossy y Herschberg, 1997: 40).

Estos autores también citan el sugerente caso de una población de Guatemala en donde tenían una mala imagen de los judíos pese a que ninguno de ellos había conocido nunca a uno. Esto habla de una realidad y es que una gran parte de los estereotipos se aprenden sin recurrir a la observación directa de los comportamientos de esos grupos sociales que son estigmatizados: «Con frecuencia, el público se forja a través de la televisión y la publicidad una idea de un grupo nacional con el que no hay ningún contacto» (Amossy y Herschberg, 1997: 41). Los medios de comunicación se encargan en muchos casos de potenciar y difundir estereotipos basados en rasgos muy particulares que se consideran sobresalientes o más pertinentes, sin que muchas veces se someta a discusión su origen y su validez en la actualidad.

La peligrosidad del estereotipo en el marco de las relaciones sociales no viene por el estereotipo mismo, sino por la posibilidad de que éste se desplace, en un primer movimiento, hacia el prejuicio y finalmente hacia la discriminación. Cada uno de estos tres escenarios es definido como un componente: el estereotipo sería el cognitivo, el prejuicio el afectivo y la discriminación el comportamental. Entre estos tres no existe una relación definitiva: «Podemos pensar que los escoceses son avaros sin sentir hacia ellos ninguna hostilidad particular, o tener algunas reticencias contra los árabes o los judíos, sin por ellos excluirllos del ámbito de trabajo o vivienda» (Amossy y Herschberg, 1997: 40). Sin embargo, estos autores aclaran que esta relación existe, pero es muy compleja. Se ha demostrado que son las actitudes de desdén hacia algunos grupos las que preceden a los

estereotipos, ya que los resultados de algunos estudios concluyeron que muchos de estos estereotipos eran contradictorios o inconsistentes: «Es decir que no son los atributos del grupo los que llevan a una actitud desfavorable respecto a éste, sino el rechazo *a priori* el que lleva a buscar justificaciones movilizando todos los estereotipos disponibles» (Amossy y Herschberg, 1997: 40).

A raíz de circunstancias tan complejas:

Ya no se trata de realizar comprobaciones, siempre, problemáticas, sobre la exactitud de los esquemas colectivos cristalizados, sino de ver cómo el proceso de estereotipación afecta a la vida social y a la interacción entre los grupos. En otras palabras, ya no se trata de considerar a los estereotipos como correctos o incorrectos, sino como útiles o nocivos (Leyens en Amossy y Herschberg 1999: 43).

Al menos para crear comicidad los estereotipos son especialmente útiles, ya que tienen la gran ventaja de estar aliados con el saber popular, con las imágenes que el gran público tiene sobre determinadas etnias, profesiones, culturas urbanas, grupos de edad, etc. Los estereotipos van de la mano de las representaciones sociales, que es la serie de rasgos que definen a un grupo social ante el imaginario compartido por el cúmulo de la sociedad. Alrededor de todo el mundo se cuentan chistes que empiezan con la fórmula ‘dos judíos’ o ‘dos negros’ o ‘dos ingleses’; en nuestro país, gracias a una marcada diferenciación entre las regiones, podemos sumar ‘dos paisas’, ‘dos costeños’, ‘dos pastusos’, etc. Es decir, se trata de chistes que funcionan con presupuestos específicos. Al advertirnos cuál es la representación social protagonista del chiste, podemos esperar ciertas cosas y nos harán reír al recordarnos lo que ya sabemos que dicen —o incluso lo que creemos— de cierto grupo social. Para efectos de lo cómico, los estereotipos tienen mucha ‘verdad’ porque pertenecen a un imaginario ampliamente compartido.

El estereotipo se pone al servicio de la comedia ya que se ajusta a la lectura generalizadora que ésta hace de la realidad. Para Bergson, la distinción principal entre el drama y la comedia es que el primero existe en base a la acción y la segunda al gesto. En el drama se enfatiza lo particular, lo que hay de único en un individuo, mientras la comedia se dedica a mostrar lo que se repite. En este sentido, la comedia se opone también al sentido del arte como tal, al que Bergson caracteriza como la visión individualista por excelencia:

Así, pues, el arte, pintura, escultura, poesía o música, no tienen otra misión que apartar los símbolos corrientes, las generalidades convencionales aceptadas por la sociedad, todo, en fin, cuanto pone una máscara sobre la realidad y después de apartada ponerla frente a la realidad misma (Bergson, 1899: 108).

Al pensar en el estereotipo como estrategia de comicidad, hay que notar que en sí mismo no es un elemento que se nos muestre como incongruencia, ya que, al contrario, es una de las muestras más claras de la ordenación social del mundo establecido. Ver a alguien aparecer caracterizado como se supone que lo haga por la imagen que tenemos de él, en sí mismo no pasaría de ser un rasgo coqueto que pueda sacarnos una sonrisa. Pero el estereotipo puede combinarse muy fácil con las distintas figuras retóricas, sumando a la metáfora que ya miramos, la metonimia (con las relaciones de causa-efecto entre el individuo y algún objeto) o la hipérbole (exageración morbosa de los rasgos ya identificados). Por ejemplo, si el político es simplemente corrupto, no habrá gracia en ello, ya que es lo que se espera. Pero si es exageradamente corrupto, hasta un punto de verdad ridículo, se conseguirá el efecto cómico necesario.

4.4 El Cliché y el Lugar común

Los clichés o lugares comunes del lenguaje, aplicaciones de las figuras retóricas que se popularizan y se convierten en fórmulas usadas indiscriminadamente por la gente promedio, también pueden entrar en estos juegos cómicos. Para este apartado revisaremos un ejemplo en el cual se aprovecha el potencial cómico de una frase cliché, que en sí misma constituye una metáfora, y veremos cómo con ayuda del montaje se traza una ironía. Se logra porque se actúa en dos tiempos, proponer una expectativa y defraudarla completamente al momento siguiente: en un episodio de *Family Guy*, en que Peter —quien se ha convertido en director de la compañía de teatro— ha tenido una discusión reciente con Lois, en una escena siguiente en la que va a estrenar su obra se asoma a través del telón rojo y ve a Lois entre el público. En ese momento se gira un poco y dice «¡Mira quién vino arrastrándose aquí!». Después de unos segundos, en el plano siguiente se revela a su amigo paralítico Jon acercándose dificultosamente ya que ha perdido su silla de ruedas.

La ironía en este ejemplo funciona como productora de risa, porque se hace creer al espectador que el personaje habla en sentido figurado, cuando lo hace literalmente. Este es uno de los recursos más habituales en las comedias animadas para adultos, y aun así continúa sorprendiendo porque se pone en los momentos en que menos se espera. Es importante ver cómo este tipo de bromas denuncian la automatización del lenguaje a través de fórmulas y cómo se valen de los elementos puramente visuales para crear un tipo de comicidad que sería muy difícil de expresar a través del chiste contado de una persona a otra.

Las figuras retóricas y recursos empleados en la elaboración de los chistes que hemos revisado en este bloque nos demuestran por qué éstos pueden llegar a ser

tan variados y efectivos en su misión de convertir situaciones cotidianas en disparadores de la risa. También hemos visto las condiciones que estas figuras y recursos necesitan para generar comicidad, y volveremos a ellos más adelante para mostrar cómo se articulan en lo que he llamado estrategias de comicidad.

4.5 Retórica audiovisual

Como un complemento a lo dicho hasta ahora en este capítulo, es importante señalar que varios de los tropos que hemos mencionado también actúan por fuera del lenguaje verbal. Al ser producciones no solo audiovisuales, sino también animadas, lo que permite ejercer un control total sobre las imágenes que se muestran, pueden explotar la comicidad a través de aspectos puramente visuales o sonoros. La hipérbole por ejemplo puede aparecer magnificando los defectos físicos de una persona (como puede ser una nariz larga) y la metáfora mostrar una figura híbrida de un personaje con partes o rasgos de aquello con lo que se le compara.

Aparte de estas traducciones visuales de las figuras retóricas tradicionales, hay que considerar al montaje —tanto en audio como en imagen— como un componente extra que permite nuevos juegos retóricos y cómicos. Esto lo vimos en el ejemplo del apartado anterior, en donde una burla a una forma cliché del lenguaje se lograba a través de una ironía construida con el montaje. La estratégica acomodación de un plano sobre otro puede reemplazar a la retórica verbal como mecanismo para generar comicidad. Esto de hecho lo veíamos en el ejemplo del apartado anterior. De igual forma la superposición o condensación de imágenes, y los contrapuntos que pueden darse entre ésta y el audio.

5. ESTRATEGIAS DE COMICIDAD

El episodio anterior sirvió para repasar los tropos y otros recursos fundamentales para la construcción de comicidad, pero no entramos a problematizarlos concretamente como mecanismos productores de risa. No obstante, dimos una de las claves: la figura retórica es útil para la comicidad en la medida en que el giro semántico que genera sea incongruente. Probablemente cuanto más incongruente, más cómica. Algunas elaboraciones cómicas muy breves, como algunos aforismos o simples comentarios ingeniosos, se bastan con la presentación de una ironía, una metáfora, una hipérbole o una metonimia en estos términos de incongruencia. Pero el asunto se complica cuando nos encontramos con que muchos chistes además de combinar varias de estas figuras y otros recursos como el estereotipo implementan mecanismos específicos para condensar conceptos y ahorrar en el lenguaje. El reconocimiento de algunas de éstas técnicas nos conducirá al concepto de estrategia cómica que he decidido usar para este trabajo.

Sabemos que ninguna situación cotidiana es precisamente cómica en sí misma, aunque sí contiene un gran potencial cómico para ser explotado. La estrategia es aquella forma de representar esa realidad que la hace risible y cognoscitiva. Esta requiere que se efectúen omisiones, adiciones, ocultaciones, y/o deformaciones de la materia prima realista sobre la que se trabaja. El resultado de las variaciones en estas operaciones es una importante cantidad de estrategias de comicidad diferenciables, aunque no mencionaré todas y en el análisis de las producciones solo tendrán lugar las que aplican para éstas. Lo pertinente en este sentido es señalar la existencia de tres categorías esenciales en las que se ubican las estrategias cómicas, dependiendo de dónde reside la incongruencia: las que aparecen en un proceso mental, las que aparecen en un proceso discursivo y las

que lo hacen a través de juegos de asociación o caracterización. Aunque por momento es difícil ubicar a todas las estrategias en grupos específicos por su tendencia a combinar distintos elementos provenientes de una y otra categoría, el ejercicio se hará basado en el punto más fuerte donde reside la incongruencia, y sin el cual el chiste o gag perdería su carácter de comicidad transgresora y/o reveladora.

Cada una de las estrategias de comicidad responderá a dos preguntas básicas: ¿Cómo se pone en marcha? Y ¿Qué descubre? La idea no es realizar un catálogo exhaustivo que cubra todas las variaciones de las técnicas cómicas, sino encontrar aquellas que sobresalen y van en dirección del tipo de comedia que me he propuesto a analizar.

5.1. Procesos mentales

Revisemos un ejemplo moderno de chiste audiovisual proveniente del subgénero de la comedia que más nos compete. En un episodio de *The Simpsons*, Homero, después de que ha sido echado de la casa por Marge, se instala en la casa del árbol, lugar de juegos de su hijo Bart. Mientras Homero lava la ropa, aquél irrumpe en compañía de su amigo Milhouse con cascos espaciales. Después de que Milhouse renuncia al juego ante el desagrado que le produce el aspecto descuidado del hombre, Homero dice «sigue jugando a la guerra, hijo. Sin la presencia de un hombre en la casa, puedes volverte afeminado en un segundo». Un momento después, volviendo a la ropa, exclama con un tono caracterizado como afeminado: «Ay, esta grasa no se quita». Unas pocas frases nos ahorran una explicación acerca de los prejuicios de Homero sobre la homosexualidad, y la frase final ahorra decir que justamente ese proceso ha estado ocurriendo en Homero por la ausencia de la figura varonil de su hijo. Cumple con la condición de

hacer un desplazamiento de la realidad, transformando un posible problema psicológico o familiar —¿Necesitan los niños realmente de una figura paterna?— hacia una construcción hilarante, que de las pautas generadoras de comicidad de Bergson corresponde tanto a la ‘mecanización de la vida’, por la forma como el discurso de Homero no puede hacer consciencia de que cae justo en lo que señala en su hijo, y del desplazamiento de lo moral a lo físico, por la manera en que una reflexión ‘seria’ de Homero sobre la formación de su hijo queda empañada por su propia gestualización amanerada.

Existencia una incongruencia entre lo que se dice y lo que se es: una contradicción. Es una ironía que no está presente directamente en el lenguaje sino que se nos hace evidente después de un proceso de intelección del sentido de los acontecimientos de la escena. Por tanto, es una ironía cósmica y tiene la forma de una inversión: el que acusa al otro de afeminado por causa de su ausencia, termina siendo quien verdaderamente se ha convertido en afeminado por la ausencia del otro. Y hay que añadir otro elemento importante: la inversión se da entre dos personajes que tienen una gran diferencia de estatus, un padre y su hijo. Esto lo hace aún más incongruente. Existe una inconsecuencia entre lo que Homero rechaza y lo que es, porque termina siendo lo mismo que rechaza. Pero es al mismo tiempo la manifestación de una de las grandes ironías de nuestra sociedad. Uno de los grandes lugares comunes de la comedia:

Las frases profundamente cómicas son esas frases ingenuas en que un vicio se muestra al descubierto. ¿Cómo se descubriría si pudiera verse y juzgarse a sí mismo? No es extraño que un personaje cómico censure una cosa en términos generales y a renglón seguido incurra en ella (Bergson, 1899: 101).

La reiteración y efectividad de esta mecánica la convierte en una estrategia cómica, la contradicción, con una clara finalidad cognitiva: poner en evidencia un vicio. Decimos que esta estrategia está enfocada sobre un proceso mental, ya que

el giro cómico no está dado en sí por las palabras de Homero, sino por lo incongruente que resulta su prejuicio, y éste parte de un proceso mental.

Como lo cómico es incongruencia, la esencia de estas estrategias de comicidad es revelar procesos mentales incompletos, incorrectos e ilógicos. Los sofismas, que son construcciones silogísticas que crean atajos o realizan asociaciones inconcebibles en un razonamiento que en un sentido puramente formal parece acertado, pueden funcionar como chistes y pertenecen a este grupo. Vamos con un ejemplo recogido por Freud:

Un señor entra en una pastelería y pide en el mostrador una tarta, pero la devuelve en seguida, pidiendo, en cambio, una copa de licor. Después de beberla se aleja sin pagar. El dueño de la tienda le llama la atención. «¿Qué desea usted?», pregunta el parroquiano. «Se olvida usted de pagar la copa de licor que ha tomado». «Ha sido a cambio del pastel». «Sí, pero es que el pastel tampoco lo había usted pagado». «¡Claro, como que no me lo he comido!». (Freud, 1905: 32).

El hombre hace una interpretación intencionadamente errónea de los acontecimientos, para proponer que no le debe nada al vendedor. Aparte de los sofismas, tenemos también errores simples de intelección, carentes de maliciosidad:

Un chalán pondera las excelencias de un caballo a su presunto comprador: «Se monta usted en este caballo a las cuatro de la mañana, y a las seis y media está usted en Presburgo». «¿Y qué hago yo en Presburgo a las seis y media de la mañana?» (Freud, 1905: 28).

En este chiste, el comprador se convierte en objeto de risa ya que es incapaz de leer el subtexto en el comentario del vendedor. No entiende la intención persuasiva de su interlocutor, sino solo el sentido denotativo de la frase, cuyo contenido no es útil para él.

Hay una estrategia cómica similar a las dos que acabamos de ver, pero que no podría considerarse a la ligera como un error de raciocinio, ya que lo que hace es evidenciar una lectura diferente de la realidad que más que de estupidez nos puede estar hablando de una postura cínica ante la vida:

«Un individuo arruinado había conseguido que un amigo suyo, persona acomodada, le prestara 25 florines, compadecido por la pintura que de su situación le había hecho, recargándola con los más negros tonos. En el mismo día le encuentra su favorecedor sentado en un restaurante ante un apetitoso plato de salmón con mayonesa, y le reprocha, sorprendido, su prodigalidad: «¿Cómo? ¿Me pide usted un préstamo para aliviar su angustiosa situación, y le veo ahora comiendo salmón con mayonesa? ¿Para eso necesitaba usted mi dinero?» «No acierto a comprenderle —responde el inculpado—. Cuando no tengo dinero no puedo comer salmón con mayonesa; ahora que tengo dinero, resulta que no debo comer salmón con mayonesa. Entonces, ¿cuándo diablos voy a comer salmón con mayonesa?». (Freud, 1905: 25).

El hombre pobre no incurre necesariamente en un falló lógico, ya que lo que dice es razonable, pero desde una visión irresponsable de la vida. Existe un desplazamiento de lo trascendental a lo superficial y por ello es cómico. La del hombre es una lógica extraña⁶, socialmente inaceptable, y esa es otra de las estrategias cómicas que nos encontramos en el análisis de las comedias

⁶ En el próximo capítulo profundizaremos en el concepto de lógica extraña, ya que además de ser una estrategia cómica tiene mucho que ver con el poder liberador y transgresor de lo cómico.

animadas. ¿Cuál es la diferencia fundamental entre un sofisma o error de raciocinio y una lógica extraña? Que el sofisma no debe ser necesariamente inmoral, pero no es razonable, mientras la lógica extraña puede ser razonable, pero es inmoral. Es decir que ambos son inaceptables: la una por el marco intelectual y la otra por el marco social. Una lógica extraña puede estar al servicio de una importante sátira política o solo manifestar una pulsión inconsciente, un deseo o pensamiento al margen.

Existen más estrategias que trabajan sobre procesos mentales. La ingenuidad irónica es una de ella. Esta se conecta con el ejercicio irónico que llevaba a cabo Sócrates para poner en evidencia la estupidez de sus adversarios, fingiendo ser ignorante o tonto. Cuando un personaje de comedia toma esta postura confiada o desinformada, el contraste con una realidad mucho más cruda, hará que esta se revele en forma magnificada y con un gran golpe cómico. Como dice Freud: «El desatino del chiste sirve (...) para descubrir y presentar otro desatino» (Freud, 1905: 30). Se trata entonces de razonamientos débiles que, sin embargo, son capaces de llevarnos al descubrimiento de importantes verdades.

La última estrategia que revisaremos la he llamada desenmascaramiento. Nuevamente tiene que ver con procesos mentales incompletos o inexactos, pero la ruta de acceso es distinta. Aquí no se propone un razonamiento errado para ilustrar una verdad del mundo, sino que se toma uno del mundo de dudoso sustento lógico y se enfrenta a una revisión realista o una interpretación científica para revelar sus fallas. Se aplica principalmente para satirizar sobre asuntos espirituales y teológicos, pero en general puede funcionar para atacar cualquier tipo de ideología sustentada en argumentos perceptivos o místicos.

5.2. Procesos discursivos.

Para denunciar los vicios, la sátira puede presentar elaboraciones cómicas donde el énfasis esté puesto en el acto discursivo. Aunque, por supuesto, lo que dice es el resultado de un proceso mental, la diferencia es que aquí hace reír más lo que se dice que lo que se piensa y no existen niveles más profundos de interpretación. En estas estrategias la dirección de lo cómico más recurrente es el automatismo, que permite hacer emerger comentarios fuera de lugar e incongruentes con los protocolos sociales.

Una estrategia que encontramos aquí es la pobre disimulación. En esta fórmula, aquél que oculta algo queda al descubierto, y esto es gracioso, pero lo hace cuando se encuentra tratando de engañar al otro y no simplemente porque ignora algo de sí mismo que emerge de repente sin que lo note, como en el caso de Homero. Un ejemplo de esta pobre disimulación lo encontramos en varios sobre casamenteros judíos citados por Freud. Revisemos uno de los más dicientes:

«El intermediario presenta a su cliente la muchacha que le ha escogido para novia.

Desagradablemente impresionado, llama el joven aparte a su acompañante y le llena de reproches: «¿Para qué me ha traído usted aquí? Es fea, vieja, bizca, desdentada y...»

«Puede usted hablar alto -interrumpe el agente-; también es sorda.» (Freud, 1905: 35).

Freud cita varios chistes que funcionan con este mismo modelo, «en el que triunfa el automatismo sobre la adecuada variación del pensamiento y de la expresión»

(Freud, 1905:35). En muchos casos, como en el anterior⁷, el estereotipo o la representación social no corresponden exactamente al mecanismo productor de risa en un chiste que podría funcionar sin ellos, pero son un complemento importante. Varios de los chistes que recoge Freud sobre casamenteros judíos poseen una técnica, similar a la de otros chistes donde no existe una identificación étnica y que ésta en sí misma funciona como productora de risa, pero ganan un valor adicional al «ilustrar con un ejemplo aquella mezcla de mentirosa habilidad y pronto ingenio que caracteriza a tales judíos casamenteros» (Freud, 1905: 29). Los casos en que la caracterización se impone a la técnica o, incluso prescinde de ella, los veremos más adelante porque se escapan de esta categoría. En cualquier caso, la caracterización es importante para la estrategia de la pobre disimulación, ya que ésta actúa principalmente sobre personajes de los que debemos esperar que estén tan obsesionados con mentir que caigan en un automatismo o distracción que los ponga en evidencia. Sin embargo, tenemos una variación de esta estrategia aún más elaborada ya que la combina con otra: el exceso de credulidad. En este caso el fin de engañar al auditorio sí se cumple y la incongruencia ya no dirige sus risas sobre quien intenta engañar sino sobre los crédulos que no pueden ver que éste miente, aunque para nosotros sea evidente.

Otra estrategia similar es la excesiva franqueza. Aunque podría parecer que las lógicas extrañas tienen algo de esto —son francas con el inconsciente—, realmente aquí me refiero a esas ocasiones en que el sujeto satirizado revela aquello que lo hace digno de reproche, tal cual, de forma automática y sin pretensión de engañar. No se trata de lecturas alternativas de los problemas, sino de prejuicios o ideologías conocidas o sospechadas que van contra lo correcto. Esta modalidad ha sido de alguna manera incorporada por la comedia animada y no se encuentra en los ejemplos de chistes clásicos recopilados por Freud, en los que abundan las estrategias anteriormente mencionadas.

⁷ Y el de Homero y Bart con la caracterización que reconocemos como afeminada y hace la situación más hilarante.

Sin embargo, la explicación que este autor da a un chiste que se enmarca en la categoría de lógica extraña puede aplicar para entender cómo actúa una escena cómica de excesiva franqueza; Freud dice: «[una] respuesta, aparentemente desatinada, nos produce un efecto de sorpresa o, como dicen los investigadores que anteriormente han tratado estas materias, de desconcierto (...) dichos autores derivan todo el efecto de estos chistes de la transición de “desconcierto y esclarecimiento”». Esta ley es de hecho muy general y aplica para todas estas estrategias en las que intervienen desplazamientos o perturbaciones en los procesos mentales y los discursos. Freud apunta que la manifestación máxima de este mecanismo cómico se da en los chistes en los que se muestra un gran asombro ante lo simple: «Se maravilla este escritor [Lichtenberg] de que los gatos presenten dos agujeros en la piel, precisamente en el sitio en que tienen los ojos» (Freud, 1905: 32).

En el caso de la excesiva franqueza, el esclarecimiento equivale a legitimar, desde los autores de la comedia, la idea negativa que se tiene sobre alguien, haciendo que sea este mismo —sabemos que es simplemente su caricatura— quien la revele. Los chistes que van en esta dirección pueden implicar también una carencia de interés o consideración por los sentimientos de los demás. Si esta variante se torna determinante en el golpe cómico, podemos hablar de otra estrategia: la insensibilidad cómica, que presenta desplazamientos de lo moral hacia lo físico, o de lo trascendental a lo superficial.

Cierro esta categoría con el falso elogio. Esta es una de las formas más tradicionales de la ironía y es usada con regularidad en la cotidianeidad sin que tenga siempre un efecto realmente cómico. Dentro de la comedia la tenemos en una manera muy directa y simple, en la que simplemente se le asigna a alguien una cualidad o un mérito que evidentemente no le corresponde, y una más compleja en la que se lanza un insulto disfrazado de cumplido. En esta segunda hay varias posibilidades. Se puede emitir el insulto con un tono de cumplido,

dentro de un contexto que indique se va realizar un cumplido o rompiendo una seriación de cumplidos genuinos. Recordando la condición fundante para la aparición de la ironía de que debe existir un ambiente de disenso, esta estrategia tiene como propósito poner en duda la posible percepción positiva que existe sobre algo.

5.3. Juegos de Asociación y caracterización.

En esta categoría tenemos construcciones cómicas que no están basadas ni en descubrimientos a través del lenguaje ni a través de procesos mentales. Aquí el elemento caracterizante es fundamental y la técnica consiste en hacer nuevas asociaciones a partir de imágenes y personajes conocidos por el público, o en exagerar sus dimensiones con un fin político.

La metáfora, como estrategia cómica, establece un vínculo sorpresivo o radical entre personajes y situaciones. Insinúa que un personaje es como determinada cosa y esta asociación resulta nueva y reveladora; aporta a la caracterización negativa de éste.

La hipérbole que, como hemos visto, es un componente del giro cómico en un gran número de estrategias también llega a constituir una en sí misma exagerando los rasgos de alguna personaje o proceso bien identificable. De esta forma revela o recuerda malfuncionamientos en el sistema.

Terminamos con la parodia, que se alimenta de las figuras retóricas recientemente mencionadas y otras más. Es una modalidad de sátira en que se busca poner en

evidencia los defectos de una figura pública reprobable mediante una representación, en términos cómicos, de su discurso, su imagen o algún acontecimiento relacionado con ella.

6. EL MUNDO QUE REVELA LO CÓMICO.

En este capítulo conoceremos más sobre el chiste y daremos forma a uno de los aspectos más importantes de lo cómico: su tendencia a proporcionar un escape al ser humano al permitirle tener una perspectiva diferente de la realidad. Este capítulo y el siguiente nos ayudarán a tener una visión más completa del valor psicosocial de lo cómico para así encaminarnos al análisis de las comedias animadas.

Hay que volver al principio de lo cómico como distracción, señalado por Bergson, porque es importante para lo que viene. Él nos planteó el nacimiento de lo cómico allí donde se da cuenta de la *rigidez mecánica* del mundo, cuando se espera que se imponga la flexibilidad de la vida humana. Apunta que los humanos somos por naturaleza cómicos al ser flexibles en un marco rígido. En estas condiciones, la comicidad es necesariamente un abandono de la conciencia del mundo establecido. Cuando se piensa en el orden de la sociedad, la incongruencia que da vida a lo cómico puede fácilmente convertirse en una perturbación, ya que está poniendo en duda, así sea por un instante, la estabilidad del sistema. Como veremos, lo cómico ofrece otra percepción del mundo.

Para entender esta tendencia de lo cómico a transformar la forma de percibir el mundo, nos apoyamos en la teoría de las *Parcelas finitas de Significado* de Alfred Schultz: las parcelas son unos espacios con unas características especiales, en las cuales los individuos son capaces de escapar, por un periodo limitado, del orden habitual del mundo. Son lugares que, de distintas maneras, se encuentran exentos de los condicionamientos que marca el mundo ordinario. Lo cómico es una de estas esferas, como también lo son el juego, la estética, el erotismo y el mundo de los sueños. Se considera que dentro de un partido de fútbol, una relación de pareja o un sueño se llega a actuar de forma excesivamente liberada,

sin que esta conducta se repita o tenga repercusión en la vida cotidiana, bajo ciertas salvedades. Todas estas esferas tienen elementos similares entre sí. Berger nos habla del sueño como la parcela finita de significado por excelencia: «Podemos estar en dos lugares a la vez, podemos penetrar en los pensamientos de otras personas, podemos avanzar y retroceder en el tiempo, podemos comunicarnos con los muertos (...) todas estas cosas, que rechazaríamos como ilusiones en la realidad predominante, se experimentan como algo obvio e incuestionable en el mundo de un sueño» (Berger, 1991: 33).

Berger compara el abrupto despertar del sueño, por culpa de un despertador, con el instante que sucede al chiste, en el que la realidad vuelve a tomar el control. Por su parte, Freud identifica en el sueño mecanismos psíquicos afines a los del chiste: «Igual orientación nos marcan también las técnicas del chiste intelectual: desplazamiento, errores intelectuales, contrasentido, representación indirecta y representación antinómica, que, juntas o separadas, retornan en la técnica de la elaboración de los sueños» (Freud, 1905: 48). Los sueños, como las elaboraciones cómicas, son capaces de aislar nuestros vínculos emocionales y faltar al sentido común:

Al desplazamiento deben los sueños su extraña apariencia que nos impide ver en ellos la continuación de nuestros pensamientos diurnos. El empleo que en el sueño encuentran el contrasentido y el absurdo ha hecho perder a aquél la dignidad del producto psíquico e inducido a los investigadores a aceptar, como condiciones del mismo, el relajamiento de las actividades anímicas y la suspensión de la crítica, la moral y la lógica. (Freud, 1905: 48).

Lo cómico y las demás esferas son espacios de licencia, donde se admiten manifestaciones que podrían ser sancionadas en los ámbitos serios y de los que es mejor no hablar por fuera de la 'parcela'. Cuando ocurre su intrusión, se genera un ambiente de malestar:

La realidad predominante de la vida cotidiana se defiende siempre contra la permanente amenaza de quedar borrada por esas otras realidades que permanecen al acecho detrás de su fachada. En este sentido, las realidades cómica, estética y sexual son subversivas, potencialmente al menos. Si se permite que emerjan con toda su fuerza, pueden llegar a contaminar con su lógica «extraña» las preocupaciones serias de la vida cotidiana (Berger, 1999: 39).

Esta lógica extraña, de la aquella habíamos hablado en el apartado de las estrategias, aparece en su faceta más perturbadora de la mano de Freud, quien nos cuenta una historia cómica en la que una vez un herrero de un pueblo húngaro cometió un horrible crimen y fue condenado a la pena de muerte. Pero como éste era el único herrero del pueblo, donde en cambio había dos sastres, el alcalde decidió mandar a la horca a uno de los sastres para evitar que el crimen quedara impune. Esta historia es muy hilarante y funciona como un ejemplo inmejorable de la dirección cómica en la que se reemplaza lo moral por la forma. En especial, los chistes o historias cómicas que trabajan en esta dirección resultan controversiales precisamente por poner el componente moral por debajo del goce estético de la risa y revelar otras lógicas que supuestamente deben estar ocultas, porque no son aquellas bajo las que se rige la sociedad. Al respecto, dice Freud: «Tal desplazamiento de la pena contradice todas las leyes de la lógica consciente, pero se halla de completo acuerdo con la disciplina intelectual de lo inconsciente» (Freud, 1905: 117). El peso de lo que resulta lógico o sensato para lo inconsciente es de esta manera determinante en algunas de las manifestaciones más crueles del humor, y a través de estos deseos ocultos existe una importante conexión entre lo que sucede en algunos chistes con lo que sucede en algunos sueños.

De todo esto que podamos reír aunque consideremos que aquello que se nos muestra o se nos cuenta es preocupante y/o lamentable, ya que la risa tiene un mecanismo que desplaza a las demás emociones. Bergson cree que uno de los

rasgos más notables de la risa es su *insensibilidad* y que «no hay mayor enemigo de la risa que la emoción» (Bergson, 1899: 13). Esto implica que si una persona es capaz de aferrarse a la emoción 'principal' en una situación, sea piedad, preocupación, pesar, como en el clásico ejemplo de la caída de alguien, la risa no actuará en ella. Aquí entra en juego el particular sentido del humor de cada persona, que además puede variar dependiendo de la ocasión. Esto es importante para entender por qué algo puede hacer reír a una persona y a otra no o por qué lo que la hizo reír ayer, no la hace reír hoy.

No siempre las condiciones son las mismas para permitir el desplazamiento emocional hacia lo cómico. Lo comprobé con una anécdota que ocurrió en los días en que escribía este trabajo. Iba en el transporte público masivo de mi ciudad — que a diferencia de los buses tradicionales, se caracteriza por ser muy organizado y por moverse con el menor número de contratiempos posibles— cuando de pronto el conductor detuvo el vehículo en un área distinta a los paraderos asignados, hizo algunas señas y salió. Todos entendimos que fue a la estación de servicio en busca de un baño. Entonces noté que estaba frente a una situación cómica por excelencia: el triunfo de las necesidades fisiológicas sobre el espíritu de eficiencia y cumplimiento. Pero no me reí. No podía desprenderme de mi molestia por tener hambre y tener que esperar más tiempo para llegar a casa, y de mi conmiseración, como alguien que sufre de trastornos digestivos, con el pobre conductor. Pero más tarde cuando conté la historia en mis redes sociales muchos de mis contactos parecieron haber estallado de risa con solo leer lo que había pasado. Yo no pude reír porque parte del dolor que comprendí el chiste me tocaba directamente.

Para Bergson el proceso mediante el cual se despoja a la realidad del componente sentimental y se convierte en una realidad cómica se asemeja al ejercicio de taparse los oídos mientras se contempla un baile de salón. Todos los movimientos se vuelven ridículos: «Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una

anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura» (Bergson, 1899: 10).

Es de resaltar el lugar que tiene dentro de lo cómico el concepto de ingenio. Para Bergson, el ingenio es algo así como la semilla de lo cómico: «Una frase ingeniosa nos hace sonreír cuando menos, y, por lo tanto, para completar el estudio de la risa, es preciso internarnos en la naturaleza de lo ingenioso» (Bergson, 1899: 75). Bergson caracteriza al ingenioso como un individuo que tiene una forma *dramática* de pensar, lo cual significa que es capaz de hacer asociaciones entre las ideas que se encuentran flotando en el mundo y construir nuevas entidades con ellas: «En este sentido llamaremos *ingenio* a cierta disposición que tiende a esforzar como de pasada unas escenas de comedia, pero tan discreta, tan ligera y tan rápidamente que todo haya concluido cuando lo empecemos a advertir» (Bergson, 1899: 76). El ingenio al servicio de la comicidad tiene posibilidades infinitas.

¿A quién se dirige el hombre de ingenio? En primer lugar a sus mismos interlocutores, cuando la frase es una réplica a uno de ellos. Con frecuencia a una persona ausente, que se supone está hablando con él. Y más a menudo todavía a todo el mundo, quiero decir, al sentido común, al cual toma partido, convirtiendo en paradoja una idea corriente, utilizando una frase, parodiando una cita o proverbio. (Berger, 1899: 76).

Un aspecto muy interesante del chiste es que necesita de importantes dosis de ingenio precisamente para romper las barreras de la intelectualización de las ideas. Freud cree que:

El chiste pierde (...) en la tercera persona su efecto hilarante en el momento en que necesita un gasto de trabajo intelectual. Las alusiones del chiste tienen que ser evidentes, y el vacío dejado por las omisiones debe poderse colmar con facilidad. El efecto del chiste es regularmente destruido con la aparición

del interés intelectual, circunstancia que constituye una importante diferencia entre el chiste y las adivinanzas (Freud, 1905: 85).

Esto explica porque con respecto a los estereotipos es poco importante si están basados en verdades comprobables o no. La verdad de la que nos habla Vorhaus es matizable y relativa. Dentro del fenómeno cómico la exactitud de la información no es tan importante como el impacto de ésta.

Una de las grandes revelaciones de lo cómico es el regreso a la esencia corpórea del ser humano, como nos recuerda José A. Gonzales Alcantud retomando a Jankélévitch:

El filósofo sostiene que la fisiología, la biología y la sociología se han coaligado para humillarnos, recordándonos a cada paso nuestras dependencias, carencias y defectos. Así por ejemplo sabemos que detrás de cada gran genio puede haber un dolor de dientes, o que a veces el estómago nos antecede en el pensamiento. Para Jankélévitch la ironía es la conciencia extrema (Gonzales Alcantud, 2006: 9).

Lo cómico como este tipo de consciencia fortalecida a través de la ironía atenta directamente contra las ilusiones utópicas. Una definición que podemos dar a estas alturas del fenómeno cómico es la de una forma particular de representación de la realidad que se convierte en una segunda realidad y libera al individuo de un gran número de ataduras:

Cada parcela finita de significado presenta una serie de características: un «estilo cognoscitivo» específico, diferente del de la vida cotidiana; una coherencia dentro de sus confines específicos; un sentido de la realidad exclusivo, que no se puede traducir fácilmente a los términos del de otra

parcela finita de significado o de la realidad predominante, de manera que sólo es posible incorporarlo mediante un 'salto' (Berger, 1999: 32).

A pesar de proporcionar una visión alterada del mundo, lo cómico siempre está refiriéndose al mundo real y recordando todo cuanto hay de incongruente en éste. Hemos visto entonces que la comicidad, particularmente a través del chiste, tiene la facultad de presentarnos una realidad alterada, pero no alterada de cualquier manera o simplemente por el hecho de alterarla. Estas nuevas realidades se encuentran conectadas con las lógicas del inconsciente y tienen la capacidad de revelarle al hombre algo que no sabía o que no se atrevía a reconocer.

7. EL CÓMICO SOCIAL: DOS GRANDES CATEGORÍAS DE LO CÓMICO.

En este capítulo trataremos de comprender el impacto social e histórico de lo cómico a partir del reconocimiento de su característica transgresora, la cual está relacionada con lo que concluimos en el capítulo anterior: lo cómico libera y revela.

Hemos quedado en que lo cómico si no siempre parte del dolor humano, en sus formas más elaboradas como el chiste encuentra en él un gran potenciador. Se puede decir que al encarnar el dolor, el humor trata de domesticarlo, de pretender ser más fuerte que él. En sus inicios, la comedia era una importante forma de catarsis, de limpieza y desahogo, como cuando antes de su consolidación como género aparecía incrustada en la tragedia:

¿Desahogo de qué? Pues, precisamente de la total seriedad de la tragedia. La risa seguía a las lágrimas. La risa no anulaba ni negaba las emociones que había suscitado el espectáculo trágico, pero seguramente las hacía más soportables y permitía que los espectadores abandonasen el teatro y regresasen a sus ocupaciones ordinarias con una dosis moderada de ecuanimidad. La domesticación del éxtasis cómico tuvo, por lo tanto, una utilidad psicológica además de política (Berger, 1999: 48).

Es decir, que desde siempre se tomó a la comicidad muy en serio, como una dimensión fundamental de la vida humana, a la que había que permitir un lugar, cuidando que no escapara de éste y contaminara los asuntos 'importantes':

Podría decirse que la comedia como arte escénica ya es uno de estos reductos de contención de la experiencia de lo cómico, ritualizada bajo formas socialmente aceptables y confinada de los límites del escenario teatral. Los espectadores se ríen en el teatro y esto puede servir para evitar que se ríen en y de las representaciones solemnes de la religión y del estado (Berger, 1999: 46).

Varios referentes históricos nos ayudan a entender este acuerdo entre el conjunto de la sociedad y las manifestaciones cómicas. En el trabajo de Bajtin (1941) sobre la literatura de Rabelais, aparece este reducto de libertad para la experiencia cómica en la forma del carnaval. Un espacio donde se rompían las barreras sociales y se pervertía el orden moral de la sociedad, permitiendo expresar un comportamiento profano y excesivo. Una parcela en el mejor sentido de Schultz. Una que subsistía en perfecta armonía al margen de las actividades serias, subvirtiendo el orden de las cosas, como un espacio de existencia paralela donde se hacían, por ejemplo, versiones cómicas de las liturgias y los demás actos públicos. El carnaval exhibe un mundo al revés, visión que llegará hasta las comedias de hoy en día con especial fuerza.

La comicidad que aparece en la literatura de Rabelais va en la dirección del desplazamiento de lo moral hacia lo físico. Propone un reencuentro con el cuerpo humano, con las partes bajas y los fluidos:

En el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor (Bajtin, 1941: 22).

Bajtin (1941) opone este tipo de humor primitivo a la forma que tomaría después en «la parodia literaria puramente formal», ya que considera que la primera contiene un poder regenerador que progresivamente se fue perdiendo y se fue conduciendo hacia una comicidad fría y calculada. Lo grotesco se encuentra fuertemente anclado a la cultura popular renacentista y especialmente al carnaval. Un espacio lleno de imágenes alusivas a las condiciones fundamentales del ser humano: vida y muerte. A través de la estética del carnaval se atentaba contra los roles normativos de la sociedad y en ello contra el poder. El mundo al revés no

permitía ya saber quién era realmente el pobre y el rico, el poderoso y el oprimido. La risa es liberadora y la obra del francés Francis Jeanson citada por Bergson enfatiza mucho en eso:

Jeanson coincide con Hobbes en señalar que nos reímos movidos por un sentimiento de superioridad, si bien éste no nace necesariamente del desdén, como pensaba Hobbes. No siempre nos reímos a expensas de alguien, con la finalidad de rebajar a otra persona. La risa puede surgir de una conciencia soberana de libertad (Berger, 1999: 73).

Sin embargo, la caída en desgracia siempre ha sido uno de los puntos fuertes de la risa cómica y ha sido explotada como mecanismo de liberación. Especialmente el chiste es muy liberador, porque quien lo formula se pone por un momento en un pedestal. Esa excesiva libertad que se otorga al que ríe siempre ha generado sospecha y recelo en aquellos de quienes depende el mantenimiento del orden. Recordemos el miedo religioso a la comicidad que se ha hecho patológico en muchos momentos de la historia, y que ha dado lugar a discusiones tan significativas como las que aparecen en la famosa novela de Umberto Eco: *El Nombre de la Rosa*. En ella, cuando Guillermo trata de persuadir al viejo y testarudo monje Jorge de Burgos de que la risa no es algo tan diabólico como él sostiene, dice:

Y ahora fijaos en que, a veces, para minar la falsa autoridad de una proposición absurda, que repugna a la razón, también la risa puede ser un instrumento idóneo. A menudo la risa sirve para confundir a los malvados y poner en evidencia su necedad (Eco, 1980: 138).

Guillermo prosigue su argumentación citando la historia de San Mauro, quien fue sumergido en agua hirviente por los paganos y se quejó irónicamente de que el agua estuviera muy fría. Con lo cual logró que el gobernador metiera sus manos en el agua y se quemara. Un «Bello acto de aquel santo mártir, que ridiculizó así a

los enemigos de la fe». Pero Jorge no ablanda su posición y asevera: «sabéis bien que Cristo no reía». El debate acerca de la incorporación de la dimensión cómica a la experiencia religiosa es interminable, aunque a pesar de la reticencia que existe por parte de las facciones conservadoras de los movimientos religiosos a incorporarla en su mundo, existen perspectivas que ligan lo sacro con lo cómico. Empezando porque la experiencia religiosa, de acuerdo con Schultz, también entra en la categoría de Parcela finita de significado: «ambos tienen mucho en común, lo cual explica el incómodo parecido que ha existido a menudo entre los santos y los necios» (Berger, 1999: 119).

La discusión sobre la licitud de la risa generalmente ha orbitado en torno a su condición de beneficio o perjuicio para la condición humana. Y lo cierto es que como existen distintos tipos de comicidad, no se puede dar un juicio unificador sobre el efecto que tiene lo cómico en la vida del hombre.

En la visión de Hegel, la comicidad muestra un mundo sin substancia y niega que exista en éste alguna finalidad. Bajo estos términos, el humor aplacaría el dolor ya que en su ligereza es imposible que las situaciones se hagan realmente penosas (Berger, 1999: 62). Sin embargo, la diversidad de la producción cómica dejaría sin sustento esta caracterización como definitoria de todo esfuerzo cómico. Cuando Berger define el humor benigno, nos dice que es éste especialmente el que funciona como un distractor y un atenuador de los malestares de la vida cotidiana. De otra parte, las formas incisivas como la sátira no cumplirían, en teoría, esta misión, ya que su efecto sería justamente el contrario. Berger también recoge el planteamiento del psicólogo Lempp que diferencia la risa 'socionegativa' de la 'sociopositiva': «Existe una risa inofensiva o inocente, que refuerza la solidaridad de un grupo, y una risa maliciosa, a expensas de una persona que se ve excluida, al menos momentáneamente del grupo, por defecto de la misma» (Berger, 1999: 98).

Los chistes que involucran estereotipos generalmente se asocian con el humor malicioso y en muchos casos pueden funcionar a la manera de una 'risa socionegativa'. Ante la evidencia de que los chistes sobre colectividades se dan por doquier, Berger nos dice:

La capacidad de malicia etnocéntrica es a todas luces universal. Otros tipos de chistes denigran a un grupo por otras supuestas características aparte de la estupidez: avaricia, pereza, promiscuidad sexual, frigidez sexual. Conviene señalar que, por deplorables que puedan ser desde un punto de vista moral los sentimientos que se expresan en dichos chistes, éstos aun así pueden resultar divertidos; en realidad, el hecho mismo de que estos chistes sean moralmente reprobables puede reforzar su atractivo en tanto que placer prohibido (Bergson, 1999: 100).

Para apoyar la idea de que este humor malicioso no necesariamente nos está hablando de personas maliciosas, recordemos algunos hechos fundamentales: la risa cómica es excéntrica y actúa sobre verdades y dolores que no son necesariamente los propios pero de los que estamos bien informados. Como nos dice Catherin Yu en su ensayo sobre South Park:

Hay, en definitiva, un término medio entre aprobar actitudes perniciosas y meramente tener conocimiento de ellas. En el caso más simple, podemos simplemente imaginar cómo es ser un racista (...) De este modo, adoptamos por un momento actitudes moralmente objetables (...) pero esta adopción imaginaria difícilmente 'marca' a alguien como racista. Que esto sea imaginado lo descalifica de ser un atributo genuino: no es más una persona que imagina ser un superhéroe un verdadero superhéroe, que una persona que imagina ser un racista un verdadero racista. (Yu, 2007: 27).

La risa cómica siempre se ha movido en una dualidad, ¿cura el dolor o en realidad lo potencia? Algunos chistes filosóficos trabajan la iluminación a partir de la comicidad. La mayor parte de la sabiduría oriental, como la de los taoístas, se

expresa a través de fórmulas humorísticas, como en el célebre minirelato del maestro Chuang de un hombre que después de despertar del sueño en que era una mariposa, no sabía si era realmente un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que en ese momento soñaba con ser un hombre. Los *Koan*, aplicados en los monasterios zen, son enunciados paradójicos, cargados de cierta jocosidad, que logran despejar y permitir grados más elevados de entendimiento. Son chistes con una finalidad liberadora.

Volviendo a Bajtin, hallamos esta disputa entre las dos caras de lo cómico, la que le procura al hombre un placer y una liberación, y la que llena su vida de sospecha e incertidumbre, cuando recuerda 'una de las obras maestras del grotesco', *Rondas Nocturnas*, en la cual a través del personaje principal se emitía la siguiente opinión:

«La risa ha sido enviada a la tierra por el diablo y se aparece a los hombres con la máscara de la *alegría*, éstos la reciben con agrado. Pero, más tarde, la risa se quita la alegre máscara y comienza a reflexionar sobre el mundo y los hombres con la crueldad de la sátira» (Bajtin, 1941: 35).

Volviendo a Peter Berger podemos convenir con él en que efectivamente toda la comedia que ha existido, en sus diferentes manifestaciones, puede dividirse en dos grandes categorías: la benigna y la maliciosa o tendenciosa. En sintonía con lo que dice Berger, hay que entender el humor benigno como aquel que se da principalmente en la cotidianeidad, sin gran premeditación y que contiene escaso o nulo fondo político. Pueden caber aquí juegos de palabras, dobles sentidos, parodias amistosas y demás acciones espontáneas o puestas en escena, siempre expresadas en tono amable y sin segundas intenciones más que el hecho de divertir:

El humor benigno sólo puede crear una parcela finita de significado, aunque de un tipo muy particular, cuando su producción es deliberada. Dicha parcela

de significado está muy próxima a la vida cotidiana, pero suprime todos sus aspectos dolorosos o amenazadores (Berger, 1999: 172).

El humor benigno sería aquel que tiene menos posibilidades de poner en peligro al sistema. Es por naturaleza más cercano a la conservación del statu quo y de allí que goce de un apoyo mucho mayor desde los sectores que detentan el poder.

Hemos visto entonces en este capítulo que la preocupación por los efectos de ciertos tipos de comedia ha sido constante y esto no se queda sólo en el hecho de que algunas manifestaciones cómicas puedan resultar de mal gusto para las élites, sino que verdaderamente tienen la capacidad de poner en entredicho a las fuerzas que rigen la sociedad. La risa tiene una facultad transgresora y transformadora, y ésta es especialmente poderosa cuando aquello que la dispara se escapa lo suficiente de los convencionalismos del mundo.

8 ESTILOS DE COMICIDAD.

Hemos efectuado un sesgo porque este trabajo se concentrará en las modalidades de la comicidad impregnadas por un espíritu transgresor y que además proporcionan un aporte cognoscitivo: la comicidad tendenciosa. No se trata ahora de presentar géneros de comedia ya que, como veremos, es muy difícil catalogarlos como tal. Especialmente cuando la comedia animada se encuentra surcada por estilos cómicos tan diversos que no subsisten unos al margen de los otros. Precisamente hablamos de estilos, que no son otra cosa que formas de abordar la comicidad con especiales aptitudes transgresoras y cognoscitivas.

Hemos reconocido dentro de este tipo de comedias dos modalidades no separadas de manera estricta que se podrían catalogar como tendenciosas y/o socionegativas, la sátira y el humor negro y dejamos abierta una tercera categoría en la cual englobamos distintos conceptos cuya relación con la técnica del chiste es dudosa, pero que innegablemente aportan valor cómico: formas de comicidad por ruptura.

8.1 Sátira: La pedagogía de lo cómico

Hay indicios para creer que el humor nació siendo malicioso, en términos como los siguientes, paráfrasis de Berger de la argumentación de Sócrates en el Teeteto de Platón:

El placer que proporciona la comedia es particular: está basado en la malicia, en el regocijo ante la desgracia de los demás. La comedia ridiculiza a los que se creen más ricos, más fuertes, más apuestos o más inteligentes de lo que son en realidad y estas discrepancias divierten al público (Berger, 1999: 48).

Es decir que desde las experiencias más remotas de las que hay registro oficial la comedia tuvo la gallardía de enfrentarse a los poderosos y de intentar bajarlos de su pedestal. Y para hacerlo debe mostrarse agresiva. Pero todo esto tiene una finalidad:

La risa es, ante todo, una corrección. Hecha para humillar, ha de producir una impresión penosa en la persona sobre quien actúa. La sociedad se venga por su medio de las libertades que con ella se han tomado. No llenaría sus fines la risa si llevase el sello de la simpatía y de la bondad (Berger, 1899: 130).

Esta visión de la risa está muy de acuerdo con la definición de sátira que nos da Dustin Griffin:

Un trabajo de sátira está diseñado para atacar el vicio y la estupidez. Para esto, usa el humor o la ridiculización. Como la retórica polémica, busca persuadir a una audiencia de que algo o alguien, es reprehensible o ridículo. A diferencia de la retórica pura, se apoya en la exageración y en una suerte de ficción. Pero la sátira no renuncia enteramente al mundo real. Sus víctimas vienen de ese mundo y es este hecho (junto con un tono más oscuro o agudo) lo que separa la sátira de la pura comedia (Griffin, 1994:1).

La sátira es, entonces, mucho más que una mera disertación en contra de algo. Necesariamente se ayuda de las distintas figuras retóricas y no obedece tanto a una fórmula discursiva como a una finalidad: hacer reír con la ridiculización de un individuo o institución que por una u otra razón merece el escarnio. Con esta premisa, puede adoptar prácticamente cualquier forma, y esto es:

Sólo el comienzo de la dificultad para comprender la sátira dentro de un único marco teórico, ya que puede a través de la parodia invadir cualquier forma literaria: épica, pastoral, libro de viajes, canción, elegía, y así. Cuando la sátira se adueña de otra forma literaria, no tiende solo a tomarla prestada, como cuando un cucú encuentra el nido de otra ave para sus huevos, sino también a

subvertir y alterar su potencial (más como un ladrón de cuerpos) a dirigir sus energías hacia fines extraños (Griffin, 1994: 3).

La capacidad de adaptación de este espíritu le ha permitido existir desde la magnificencia del teatro hasta la brevedad de los aforismos y más:

Quizá el uso más breve de la sátira es el que emplean a menudo los ingleses para bajarle los humos a un interlocutor pomposo: una vez que éste ha manifestado un sentimiento particularmente objetable, expresado con gran prolijidad, se deja pasar una pausa más bien prolongada y luego se pronuncia sólo una palabra: «Exactamente» (Berger, 1999: 261).

Este ejemplo nos muestra que la sátira en ocasiones tiene la misma forma de una ironía. Pero una ironía no es siempre maliciosa. Cuando lo es se llama sarcasmo. La ironía propuesta por San Mauro en el ejemplo anteriormente dado *de El Nombre de la Rosa* podría incluirse en esa categoría. El sarcasmo no es necesariamente hilarante, pero eventualmente ver a alguien usarlo de forma despiadada podría hacernos reír, aunque probablemente si no somos capaces de despojarnos de nuestra simpatía por la persona aludida podríamos en cambio sentir lástima. La sátira nace cuando una ironía al mismo tiempo es divertida y maliciosa, además de que viene claramente cargada de una intención política que se expresa con agresividad, una 'Ironía militante' en términos de Northrop Frye:

Su tono emocional es típicamente malicioso, aunque el motivo del ataque sea algún principio elevado. En esto se diferencia claramente del ingenio. Es posible ser a la vez ingenioso y benévolo, y tal vez incluso inocente. Una sátira benévola es un oxímoron (Berger, 1999: 256).

La sátira no es entonces propiamente un género, aunque pudo haberlo sido en la antigüedad:

La crítica actual tiende a ver la sátira como un lugar de encuentro de rasgos satíricos: ironía, sarcasmo, crítica, pastiche o simple humorismo.

Parece efecto natural, por la simple razón de que, hoy día, la sátira, género histórico concreto, casi ha desaparecido junto con la identificación con la moral superior a la que el satírico apelaba, que se compagina muy mal con las sociedades modernas (Gonzales, 2008: 440).

Se considera a Aristófanes como el primer gran exponente de la sátira y volver a uno de sus ejemplos no nos distrae de la concepción que tenemos de lo satírico con respecto a lo que se hace en la actualidad: «¡Oh! No levantéis esa piedra, no sea que salga de debajo de ella un orador» (Rubio y Ors, 1868: 26). Este ejemplo no da la apariencia de chiste, aunque sea una sentencia evidentemente económica: a través de una hipérbole (¡los oradores están por todos lados!) en la que el alcance de la figura retórica es verdaderamente incongruente (¡Incluso debajo de las piedras!) se sintetiza el repudio del dramaturgo por estos individuos. Los principales ingredientes de la sátira aparecen, uso de lenguaje retórico, una cierta ficcionalización y una intención política y pedagógica: ¡No escuches a los oradores!

La imperturbable naturaleza de ciertos cauces naturales de la comunicación humana hace imposible la pérdida de las virtudes específicas que adornaban a estas composiciones; por eso hoy tendemos a pensar más en lo satírico, que se corresponde con la capacidad de la sátira para impregnar todos los discursos saliendo airoso, que en la sátira (Gonzales, 2008: 442).

Es decir que hablar en términos de la sátira podría hacernos creer que estamos ocupándonos de un género, cuando lo realmente importante ahora es pensar en lo satírico como una serie de condiciones que se imbrican en las distintas manifestaciones de la comedia; principalmente chistes verbales, pero también comentarios ingeniosos, parodias y gags de comedia física.

Otra característica de la sátira mencionada por Frye es que ésta depende de una conexión entre el comediante y su público: «tienen que estar de acuerdo en la indeseabilidad del objeto del ataque» (Berger, 1999: 256). Sin embargo Berger matiza esta visión: no es necesario que el público esté de acuerdo de antemano con el satírico, «La sátira también puede ser educativa: los esfuerzos del satírico pueden tener como *resultado* que el público acabe comprendiendo la indeseabilidad de lo atacado» (Berger, 1999: 256).

Y es en pos de esta función didáctica que se ha intentado justificar la existencia de la sátira. Hay que recordar el *Castigat ridendo mores* (Corrige las costumbres riendo) un concepto clásico que define la función educativa del humor, de la cual se alimenta ejemplarmente la sátira:

Una tradición antigua (...) atribuye a lo cómico una función de orden moral. La denuncia de vicios, de comportamientos reprobables, de descarríos del orden que el sistema social establece como valor generalmente aceptado, y, por ende, la posibilidad, explícita o implícita, de su represión o corrección (D'Angeli, C. & Paduano, G., 1991: 1).

Molière, otro importante satírico, sostenía que la utilidad de la comedia residía en su capacidad de corregir los vicios de los hombres. La sátira ha sido una de las formas artísticas más controversiales y entra de pleno en la contradicción que Bergson señala sobre el valor corrector de la risa: «A estas impertinencias replica la sociedad con la risa, que es una impertinencia todavía mayor. La risa, entonces, no será muy benévola, pues pagará el mal con el mal» (Bergson, 1899: 129).

Desde el principio de su historia a la sátira se le han asociado consecuencias terribles, por lo cual se ha convertido en ocasiones en una verdadera pesadilla para los más férreos defensores de la moral y las buenas costumbres. Incluso un relato sobre el origen de la misma la sitúa en un contexto mágico. Trata de Arquíloco, que aparentemente habría sido el primer satírico en el siglo VII antes de

Cristo, en la isla de Paros. Se cuenta que estaba comprometido con la hija de un noble y que cuando éste descubrió su origen esclavo impidió que el matrimonio se efectuara. Entonces, Arquíloco se dedicó a componer poemas satíricos contra el noble y recitarlos en público. El hombre y la hija se suicidaron por causa de la humillación:

Robert Elliot presentó esta historia como paradigmática en su interpretación de la sátira. En sus orígenes, la sátira fue una invectiva reforzada con un carácter de maldición; o sea, una invectiva con un poder mágico. El objeto de la invectiva es ridiculizar, pero sus efectos van mucho más allá del bochorno social, para alcanzar el poder destructivo de la magia negra» (Berger, 1999: 258).

Elliot, quien también cuenta la historia de un grupo de satíricos bardos irlandeses, los *Filid*, quienes llevaban a otros el infortunio a través de sus versos humillantes, sostiene que progresivamente la tradición satírica rompió esos vínculos con lo mágico y lo ritual y se secularizó. También ganó fuerza como forma artística, aunque «En cierto sentido, la sátira sigue siendo una maldición y sus efectos sobre los individuos contra los cuales se dirige pueden ser en verdad muy destructivos. Los dictadores tenían muy buenos motivos para reprimir la sátira contra ellos» (Bergson, 1899: 259). Es decir, que de las formas cómicas, la que más ha parecido siempre representar un riesgo para el poder ha sido la sátira.

De otra parte, en todas las épocas la función didáctica de la sátira ha sido subestimada por causa de su apariencia brusca. El autor Joaquín Rubio y Ors, a finales del siglo XIX consignó en sus *Apuntes Para una Historia de la Sátira* una furiosa diatriba contra lo satírico, que se expresa en términos como estos:

Al recorrer las obras satíricas, se encuentra apenas una que otra con carácter didáctico; y cuando esto sucede, hállase siempre o que la sátira anda como ocultándose avergonzada ante la seriedad del precepto, o que pasa éste

desapercibido, cuando no desautorizado, ante las risas que éste provoca.
(Rubio y Ors, 1868: 4)

Aparte del desagrado que le producen al autor los métodos ofensivos que la sátira emplea, su desdén por esta forma de expresión tiene mucho que ver con los pocos resultados que dice ésta ha mostrado como elemento pedagógico: «Pocos vicios han sido tan castigados por la sátira como la avaricia. Y sin embargo ¿sabéis de alguno que, dominado por él, lo haya dejado por el escarnio del que ha sido objeto?» (Rubio y Ors, 1868: 6). También sustenta esa invalidez de la sátira por la imposibilidad de construir un concepto objetivo del 'ridículo' y quién merece ser expuesto a él:

El ridículo puede encontrarse en todas partes ya que, existiendo dos maneras distintas de ver o de apreciar las cosas, a saber, la del error y la de la verdad, lo que será bueno para unos será malo para otros; lo que aceptable para aquellos, repugnante para estos. Hace siglos que se está diciendo y repitiendo que todas las cosas tienen su lado hermoso y feo, serio y ridículo. Error vulgar. La dualidad está en el modo de mirar, no en el objeto que se mira (Rubio y Ors, 1868: 7).

Finalmente, no es posible pedirle a la sátira que sea justa e infalible en sus intentos por corregir:

En general, es indudable que la risa cumple una función útil. Todos nuestros estudios han tendido a demostrarlo. Pero de ahí no se sigue que la risa acierte siempre, ni tampoco que se inspire en un pensamiento de benevolencia ni de equidad. (...) La risa castiga ciertas faltas, casi del mismo modo que la enfermedad castiga ciertos excesos, hiriendo a inocentes y respetando a culpables, mirando siempre a un resultado general en la imposibilidad de hacer a cada caso el honor de examinarlo separadamente (Bergson, 1899: 131).

Para Berger, la sátira parte de una condición de deterioro moral que en mayor o menor medida se ha dado a través de toda la historia:

Toda sociedad humana tiene su porción de horrores, incluso las más decentes en tiempos de paz. Siempre existe una línea divisoria que separa, en palabras de Bertholt Brecht en *La Ópera de tres centavos*, a los que caminan en la sombra de los que lo hacen bajo la luz. La sátira de inspiración moral tiene que concentrarse necesariamente en esas regiones de sombra. (Berger, 1999: 279).

Y agrega que «Sin embargo, la sátira, para ser moralmente precisa, tiene que contrastar esos puntos oscuros con el estatuto moral de la sociedad en su conjunto. Desde luego, no es una tarea sencilla, pero tampoco imposible» (Berger, 1999: 279).

Es decir, que aun en estos días la sátira aspiraría a la ilustración de un tipo de moral superior, con la que sin embargo no existe una conexión absoluta y perfecta. Berger coincide con la visión de Bergson:

La sátira también es epistemológicamente neutra, por decirlo así. Su potencia retórica no significa forzosamente que su retrato de la realidad sea exacto. La sátira, como el ingenio puede distorsionar la realidad: puede mentir incluso (Berger, 1999: 280).

De esta manera, depende de cada caso concreto la evaluación de la pertinencia y la aceptabilidad de la sátira.

En este apartado hemos podido comprobar que la sátira, lejos de ser un género, es un espíritu que ha impregnado una gran cantidad de formatos. Reconocemos una sátira en cuanto construcción cómica que nos muestra una problemática seria, pero con un aspecto ridículo y expresándose en tono de insulto. Esto la convierte en una modalidad de comicidad que se presta para la argumentación y la

revelación de fallos en el orden social, y también uno que pone en peligro la estabilidad del mismo.

8.2 Humor negro: la lógica perversa

El yo que practica el humor negro «rehúsa dejarse atacar, dejarse imponer el sufrimiento por realidades externas, rehúsa admitir que los traumatismos del mundo exterior puedan afectarle; y aún más, finge, incluso, que pueden convertirse para él en fuente de placer» (Breton, 1991, p. 12).

Esta referencia a Freud sintetiza muy bien la principal aspiración ontológica de un tipo de comicidad a la que solemos llamar humor negro y sobre la cual no ha existido tanta preocupación académica en cuanto a trabajarla como una categoría independiente, como hubiera querido. Para empezar, hay que decir que el humor negro tampoco constituye un género ni mucho menos. Tal como la sátira, se puede entender como un espíritu que impregna las distintas formas de comicidad.

La etiqueta 'humor negro' es relativamente reciente⁸. Se considera que el autor irlandés Jonathan Swift fue uno de sus primeros exponentes, desde su célebre ensayo *A Modest Proposal*, donde proponía que los padres que por la difícil situación económica no pudiesen sostener a sus hijos, los vendieran como alimento a los ingleses ricos. En principio, este podría considerarse un ejemplo de sátira que excede, y por mucho, el refinamiento que exigen las convenciones sociales. Tiene un cariz ficcional, pese a que se refiere al mundo tal como lo conocemos. Sin embargo, tal como en la historia cómica que analizábamos anteriormente del alcalde que mandó a matar al sastre aunque él no había cometido el crimen, porque alguien debía pagar, se vale de lógicas extrañas

⁸ Si bien el espíritu que lo alimenta probablemente sea tan antiguo como la comicidad misma.

asociadas al inconsciente, por fuera de la moralidad tradicional. Mientras una sátira convencional surgiría como el llamado de una 'moral superior' a denunciar a través del ridículo un comportamiento incorrecto, el humor negro emerge sin que nadie parezca haberlo solicitado, como esta *modesta proposición* de Swift que obedece a una moral de otro tipo, a la que no le interesa estar en conexión con los principales valores de la sociedad.

En cualquier caso, no debe confundirnos ni preocuparnos que a veces no se pueda distinguir claramente una comicidad satírica de una muestra de humor negro. A veces ambos elementos pueden estar presentes, ya que no se excluyen: puede tratarse de una sátira, elaboración cómica con intencionalidad política, sazónada con humor negro —como podría ser la de Swift—, y, por otro lado, de humor negro completamente despojado de estas pretensiones y abocado a la ruptura de las convenciones sociales.

El humor negro es una forma de comicidad que explota desmedidamente las premisas fundamentales de lo cómico; trabaja a partir de la mecanización de lo vivo, el desplazamiento de lo moral hacia lo físico y la cosificación del ser humano, pero con referentes y circunstancias que no son consideradas apropiadas por el consenso de la sociedad, con una retórica excesiva en donde se marcan incongruencias tan colosales que inevitablemente conducen a la risa. Tal como mencionaba Bergson con respecto a los chistes de estereotipos, funcionan en tanto placer prohibido, por lo cual resultan especialmente liberadoras aunque no ataquen una institución o personaje particular, sino el orden de las cosas en general. Los niños irlandeses en el ensayo de Swift estaban siendo rebajados al nivel de cosas y la propuesta en sí era un llamado a la mecanización de lo vivo y una alusión a la automatización propia del sistema de producción

El humor negro puede involucrar el uso descarnado de estereotipos, irreverencias religiosas y referencias a la muerte, enfermedad y demás tragedias. Como ocurre con la sátira, al humor negro lo vemos en chistes verbales, comentarios, comedia física y demás. Y aunque cuando ocurre totalmente por fuera de la sátira pierde casi completamente su componente pedagógico —porque al no operar bajo los protocolos de la sociedad organizada, no puede ser un ‘buen’ maestro—, no renuncia a su función cognitiva, porque como dice Berger: «La experiencia de lo cómico ofrece un diagnóstico particular. Penetra más allá de las fachadas del orden de las ideas y del orden social y desvela otras realidades que acechan detrás de las realidades superficiales» (Berger, 1999: 78). Esta característica que podemos ver aplicada para todas las formas de comicidad nos debe ser considerarla especialmente en el humor negro, que parece penetrar aún más allá, cavar más hondo en el descubrimiento de ciertas verdades ocultas. Y además esta función de diagnóstico también será útil para comprender los conceptos que analizaremos en el siguiente apartado.

El humor negro puede ser entendido como un tipo de sátira que razona distinto por causa de una presencia más pronunciada de las lógicas extrañas del inconsciente, el cual se ve recompensado al representar la realidad de forma macabra.

8.3 Comicidad de ruptura

Englobé en un mismo apartado varios conceptos, porque cada uno en sí mismo no requiere una revisión tan detallada y porque se encuentran relacionados, básicamente porque a todos se les pone en duda como formas de comicidad. Se trata de los sinsentidos, los absurdos y la violencia gratuita. Aquí veremos entonces qué tienen para aportarnos estas formas de ruptura a nuestro estudio sobre lo cómico en la comedia animada para adultos.

Una primera aproximación teórica al sinsentido, a través de la autora Marie Collins Swabey, me llevaría a la inviabilidad en los términos bajo los que planteé este trabajo ya que no la considera una forma de risa cómica, como retoma Berger: «[Para Shelley] el elemento cognoscitivo de lo cómico excluye la bobería o el sinsentido absolutos» (Berger, 1999: 75). Para la autora ese componente cognoscitivo es condición primordial de la comedia, que puede usar la risa como un arma. Según esta visión, el sinsentido sería una forma de risa intrascendente e ineficaz.

Sin embargo, dentro de las expresiones cómicas no existen fronteras impenetrables entre unas y otras y habría que pensarse qué es un 'sinsentido absoluto'. Además, Berger reconoce que la teoría de Swabey es limitada en el sentido de no reconocer que la experiencia cómica pueda ser principalmente hedonista y considera que «El amante de lo cómico se dirige hacia una meta a la cual se atribuye objetividad, hacia algo que trasciende la subjetividad de la experiencia en sí» (Berger, 1999: 75).

Como no acepta que la risa cómica pueda ser un fin en sí mismo, los absurdos, sinsentidos y algunas manifestaciones del humor negro saldrían de lo que ella considera humor. Sin embargo, como nos hace caer en cuenta Berger, esta es una postura que se condiciona por dar preeminencia al lenguaje. El absurdo es, por definición, un elemento que desafía las reglas del lenguaje, se pone en los límites de éste: el latín *absurdum* significa 'Por sordera', lo cual, a juicio de Berger, más que un equivalente de irracionalidad lo sería de carencia de lenguaje, o algo así como la incapacidad de seguir instrucciones que se transmitan a través del lenguaje (ignorando la posibilidad de un lenguaje para sordos):

Las personas con una capacidad auditiva normal pueden reproducir fácilmente esta experiencia si apagan el sonido de la televisión: los actores siguen afanándose como antes en la pantalla, pero la mayor parte del tiempo resulta imposible determinar el sentido de sus acciones. **El efecto suele ser cómico**⁹ (Berger, 1999: 77).

Los absurdos y sinsentidos son cómicos porque son claramente incongruentes. En términos generales, presentan la incongruencia de la imposibilidad de acceder al sentido y la decepción de una expectativa, por ejemplo la de la linealidad de la narración o la consecuencia de la relación causa-efecto en los acontecimientos. Tal como ocurre con los malos chistes, que a veces a razón de su pobreza cómica resultan risibles ya que esperábamos encontrarnos con algo chistoso y no es así. Recordando una de las claves que nos aportó Freud, este tipo de comicidad apela al desconcierto seguido de un esclarecimiento.

Igual que con las categorías cómicas vistas antes, el sinsentido y el absurdo aparecen a través de múltiples medios. En el caso de la comedia para televisión que tienen una estructura dramática y ocurren en un marco pretendidamente realista, estos aparecen como intrusiones dentro de la lógica narrativa, y aunque pueden tener alguna relación de causa-efecto con lo que se ha mostrado antes, su aporte a la trama será completamente irrelevante en algunos casos.

Sinsentido y absurdo no siempre indican lo mismo. Por ejemplo, lo que pasa con el grotesco de Rabelais podría calificarlo como absurdo, pero no necesariamente como sinsentido. En Rabelais, las situaciones están invadidas de personajes innecesarios y excesivos, totalmente fantásticos, que tratan de articularse a situaciones que tienen un tono realista. Aparece la voracidad llevada a sus extremos y la muerte y la vida se funden en una sola. Estas imágenes

⁹ La negrita es mía.

alimentarían notablemente el teatro del absurdo que apareció a principios del siglo pasado como el penúltimo gran movimiento que ponía el mundo patas arriba:

En la larga historia de lo absurdo se repite una característica importante: un asedio al lenguaje. La experiencia de lo absurdo choca contra los límites del lenguaje aceptado, que sencillamente no está hecho para expresarla. En este aspecto, lo absurdo como manifestación de lo cómico se asemeja una vez más, a la religión y también a la magia (Berger, 1999: 284).

De otra parte, tenemos a la violencia. En los términos en que la veremos aparecer en las producciones analizadas, la violencia puede en realidad tener una causa dentro de los parámetros de la historia, pero su aspecto crudo y exagerado la pone por momentos en el campo del sinsentido. Aparte de estar presente como uno de los componentes más polémicos de las comedias animadas para adultos más recientes ¿existe realmente comicidad en la violencia gratuita? ¿Alguien se ríe? Porque de no corresponder a un principio cómico, no tendría sentido que me obstinara en incluirla en este trabajo. Para responder a esto se puede empezar por pensar en una modalidad cómica que tenga algún parecido con la violencia gratuita: la comedia física. En ella el público encuentra divertido que el comediante o actor se golpee y se caiga. Aunque el principio no sería aquí tanto de maliciosidad, sino de la incongruencia producida entre lo que desea hacer el personaje —colgar un cuadro— y lo que consigue —clavarse una puntilla—. Pero en la violencia gratuita el principal elemento es malicioso, ya que generalmente los golpes, la sangre y las muertes no ocurren necesariamente como resultado de la torpeza, aunque sí podrían suponer algún tipo de automatismo. Ya hemos visto que la malicia está fuertemente asociada a la risa y que la caída en desgracia ha sido a través de la historia uno de los grandes motivadores de la hilaridad. Y dentro de esto, la misma provocación de la desgracia del otro:

La risa histérica provocada en el límite de la permisividad por la agresión física, hubo de ser extirpada en su origen por el espíritu geométrico. No era tolerable, que en muchos carnavales se dejase caer un saquillo de arena desde los balcones en la

cabeza de los viandantes, o que se lanzasen huevos rellenos de agua podrida a la ciudadanía. En la agresión corporal, aunque fuese festiva, sí que podía estar contenida la radicalidad y su par la tragedia. La prohibición surtió efecto no por ella misma, sino por la emersión de la corporeidad moderna, con su pléyade de deberes, derechos y distancias (González Alcantud, 2006: 20).

Lo cierto, entonces, es que cierto tipo de violencia física también es parte de ese legado de la comicidad carnavalesca, que después de perderse ante el florecimiento de formas de lo cómico más refinadas y frías parecerá renacer en el análisis con los personajes y situaciones de las comedias animadas modernas. Por ahora no me enfrascaré en la idea de descubrir la razón de que la violencia injustificada y exagerada resulte divertida, pero el análisis nos dará buenas aproximaciones. Muy importante es tener en cuenta lo que nos dice Bergson, quien considera que en últimas no es posible establecer una explicación absoluta del fenómeno cómico, ya que nuestro sentido del humor parece no conocer límites y no aceptar formulaciones muy estrechas:

La expansión de lo cómico es ilimitada; porque nos gusta reír y todos los pretextos son buenos para ello, el mecanismo de la asociación de ideas es extraordinariamente complicado en el fenómeno de la risa; de manera que el psicólogo que, luchando contra renovadas dificultades, haya abordado el estudio de lo cómico con este método, en vez de terminar de una vez por todas con él encerrándolo en una fórmula, se expondrá a que le digan que no ha dado cuenta de todos los hechos (Bergson, 1899: 137).

Lo que más me interesa de la violencia gratuita es que es una forma de ruptura; desafía al televidente y a la sociedad entera con sus excesos. Junto a la sátira, el humor negro y el sinsentido tienen una función transgresora. Todos ellos atacan decididamente un precepto que puede estar más o menos definido. La violencia gratuita básicamente desafía la imagen del nivel de agresión que es saludable mostrar; la sátira y el humor negro el nivel de irreverencia ante las instituciones, los poderes mundiales, las ideologías y las sensibilidades de la sociedad; y el

sin sentido, qué tanto se pueden lastimar las estructuras narrativas y las lógicas de causalidad sin perder al televidente:

Cuanto más se profundice en el quebrantamiento de la norma, el humor será más ácido, más corrosivo y, por tanto, más socialmente inaceptable, pero también más hilarante, aunque únicamente para aquellos que, por razones diversas, estén disconformes con el orden social en mayor o menor grado (Sánchez Álvarez, 2007: 104).

Frecuentemente se tachan actitudes que van en esta dirección de *Políticamente Incorrectas*. La corrección política en los términos más actuales y comunes de su uso hace referencia a la tendencia de cuidar los discursos y las imágenes que se emiten públicamente para que eviten al máximo resultar lesivas para los grupos sociales, especialmente los minoritarios. Aunque a veces simplemente se toma como 'Lo que se debe y puede decir'.

9. ORIGEN Y ACTUALIDAD DE LA COMEDIA ANIMADA PARA ADULTOS

Hemos visto importantes aproximaciones al origen de la comicidad, la forma como ésta se construye de manera intencionada con un propósito claro, algunas repercusiones que ésta tiene en el marco social y cómo ha sido valorada históricamente. Ahora entraremos a definir el género de la comedia animada, para lo cual miraremos sus influencias más importantes y las innovaciones que le permitieron consolidarse como un género nuevo y diferente a todo lo anterior.

La *Sitcom* —Comedia de situación— es el subgénero decisivo en la configuración del género de la comedia tal como lo conocemos en la actualidad y ha representado la mayor parte de las producciones que se han realizado desde que se inventó la televisión. Sus principales convenciones son una duración de aproximadamente 24 minutos por capítulo, que la mayoría de las veces maneja un conflicto principal que nace y se resuelve en el mismo episodio, aparición de pocos personajes y locaciones —casi siempre se graban en interiores— y la inclusión de risas extradiegéticas, emitidas en vivo por un público presente en la grabación o agregadas en postproducción. En cuanto al tipo de comicidad, existen varias definiciones de la *Sitcom*, pero casi todas coinciden en el elemento cotidiano y en el peso de las situaciones e interacciones entre los personajes por encima del de la psicología de éstos. Rosa Álvarez Berciano apunta:

Bien podemos decir, coincidiendo con todos los que han dicho antes que nosotros, que la comedia televisiva repite básicamente en cada episodio la misma situación —variaciones de ésta más o menos ingeniosas—, que define el marco el que se producen los personajes más o menos estereotipados y garantiza la gratificación de espectador. De ahí que se diga que más que en la acción (en la actuación), los actores de la sitcom se producen en la reacción (Álvarez Berciano, 1999: 14).

También dice:

Calificar la comedia de «enlatada» pretende, por otro lado, subrayar de este género televisivo su carácter de producto industrial sometido a severas normas de confección, y de aquí aquello que menos se aprecia en él: la previsibilidad en la estructura de la narración, en los contenidos temáticos (Álvarez Berciano, 1999: 11).

Sin embargo, esta autora matizará esta visión a lo largo de su trabajo para señalar los importantes giros que ha dado el género, dejando en cada nueva década producciones paradigmáticas que pueden seguir considerándose parte de la *Sitcom* y que abrieron nuevos y alentadores horizontes. El humor en estas producciones gira principalmente en torno al carácter cómico de las interacciones entre los personajes —no a chistes aislados—, lo que da cabida a chistes visuales, bromas del lenguaje, malentendidos, ironía y sátiras, algunas de las cuales requieren, para ser entendidas, que se tenga conocimiento del personaje, su historia y su mentalidad. Estas condiciones se han mantenido durante décadas y las producciones modernas las respetan en gran medida.

La *Sitcom* apareció solo dos años después de la apertura de la televisión pública en Estados Unidos y se dice que fueron las comedias y los cómicos grandes responsables de que la gente pronto se lanzara a comprar televisores: se pasó de 9% de hogares con televisor en 1949 a 86% en 1959. La primera producción de este tipo fue *I Love Lucy*, que contaba los enredos de un matrimonio maduro acomodado, entre una estadounidense y un cubano. *I love Lucy* definió las convenciones del *Sitcom*, que pronto se tornó en el subgénero más importante, aunque durante esa década convivió con otros como la comedia de variedades y el concurso-comedia que progresivamente fueron perdiendo fuerza ante el mayor interés que generaba el modelo narrativo de la *Sitcom*. Mientras que los otros formatos eran versiones televisadas —en directo— de performances humorísticos

de vieja data, la *Sitcom* era decididamente un género nuevo que tomó elementos e importó artistas del teatro, el vodevil y los dramatizados radiales.

La evolución de la comedia de situación estuvo condicionada por los cambios en el sistema de producción y, principalmente, por la transformación de los públicos a los cuales la televisión llegaba: pasó de un estilo antiséptico, de humor ingenuo, en el cual se describía la fantasía de la familia nuclear estadounidense a adquirir un tono social y llevar a la pantalla problemáticas como la guerra, el racismo y la homosexualidad en la década de los setenta. También las minorías ganaron terreno al empezar a ser representadas en un rol protagónico en las comedias, al igual que las familias disfuncionales. A este subgénero se le conoció como *Comedia Social* y empezó a mostrar una relación mucho más fuerte con los temas de actualidad. Sin embargo, su auge duró relativamente poco y generó mucho malestar en varios sectores.

Entre finales de los 70 y comienzos de los 80, el género entero de la comedia de situación entró en decadencia y los dramas de acción se encaramaron en la cima de la popularidad. Sin embargo pronto aparecerían nuevos éxitos del género que le devolverían parte del esplendor perdido.

Se considera que la década de los 80 ya no tuvo un tipo de comedia dominante, sino que fue el momento de diversificación de la oferta, en el que, ante la llegada del cable y la aparición de poderosas cadenas como FOX, cada productora intentó encontrar un público específico. Dentro de este renacer, incluso apareció una nueva ramificación de la *Sitcom*, la «comedia de personajes», representada por la producción *Cheers*:

Sin embargo, no se referían las reseñas tanto a una nueva forma de la comedia que se distinguiera del resto de ejemplares de su género como a una

calidad del guión, una buena caracterización que entregaba personajes (...) que ya pertenecen a la historia de la televisión (Álvarez Berciano, 1999, p. 110).

Gracias a este aporte, gran parte de las comedias exitosas de los años 90 y el nuevo milenio gozarían de un acercamiento mayor a la psicología de los personajes y vislumbrarían relaciones más complejas entre ellos. *Cheers* representaba el tipo de comedia desconectada de la actualidad, «su mayor aportación, la que llega hasta *Seinfeld* o *Frasier*, es la de haber liberado a la comedia de la herencia del socialrealismo para conectar de nuevo con la tradición de la comedia de observación, la que sugiere lo grande a través de lo accidental» (Álvarez Berciano, 1999: 110).

Otra comedia de situación que marcó un hito importante, y anticipó elementos que tendrían las comedias animadas para adultos, fue *Murphy Brown*, que se estrenó en la temporada 88-89. Como contrapunto al fenómeno de *Cheers*, esta comedia estaba centrada en los desafíos profesionales y personales de una periodista de una importante cadena de televisión. Era tremendamente actual y llegó a tener gran incidencia política:

Murphy Brown (...) desencadenaba una polémica a nivel nacional sobre los valores familiares y de paso encontraba la forma de acorralar a los republicanos mientras estos se debatían confusos ante un personaje de ficción que hablaba directamente desde las primeras páginas de los más importantes (y no ficticios) medios. (Álvarez Berciano, 1999: 114).

Para reseñar otra gran influencia de la comedia animada para adultos, debemos situarnos de nuevo en la mitad del siglo XX, cuando tuvo lugar otro fenómeno cultural importante aunque de menor repercusión masiva. El *Comic Underground* apareció principalmente con la figura de Robert Crumb, autor de historietas

cargadas de humor negro, sexualidad explícita y un mordaz sentido de crítica social. Gracias a él, los personajes incorrectos, desviados y conflictivos empezaron a tener un lugar en relatos dirigidos especialmente a jóvenes, lo cual, por supuesto, causó una gran controversia.

Por ejemplo, en *Fritz el gato*, éste y los demás personajes —otras especies de animales antropomorfos— llevan vidas sórdidas, y están obsesionados con el sexo, el alcohol y la diversión, pero son capaces también de sostener interesantes conversaciones con fondo filosófico. Fritz es un gran hedonista, pero también un intelectual y un ácido observador de la realidad.

Este y otros personajes de Crumb fueron allanando el camino para que los nuevos escritores crearan sus personajes e historias con una fuerte caracterización satírica. En 1977, varios años antes de presentar *The Simpsons*, el caricaturista de Oregon Matt Groening inició su brillante carrera con los primeros dibujos de una exitosa serie de historietas que también nació en el *Underground*, y aún se edita, llamada *Life in Hell*. *Life In Hell* trata paralelamente sobre la vida de una familia de conejos humanizados y la de una pareja de homosexuales. De un lado, plantea sobre todo una enorme reflexión existencial, mientras que del otro realiza una enérgica sátira a las relaciones románticas, siempre con un sentido cómico bastante crudo a la vez que sutil, exhibiendo ese gran talento de Groening para dar ese toque que deforma una situación cotidiana y la convierte en una sátira muy poderosa.

El reconocimiento que obtuvo esta caricatura estuvo a punto de llevarla a la televisión, cuando llegó la oportunidad a Matt Groening de entrar en este medio, pero decidió crear algo nuevo: *The Simpsons*.

Volviendo a la televisión, la primera comedia de situación animada, que se regía por reglas similares a las de acción real, fue *The Flintstones*, conocida en Latinoamérica como 'Los Picapiedra'. Sin embargo, esta comedia no fue revolucionaria en el sentido de que conservaba muchos elementos de irrealdad que no rompían la concepción existente que oponía realismo y animación, y ligaba la animación con la niñez. No obstante, fueron un importante modelo para quienes sí realizaron esta transformación en la imagen de la animación. *The Simpsons* suelen ser considerados como la versión políticamente incorrecta de *The Flintstones*. En ambos casos se trata de una familia nuclear con dos hijos y se piensa en Homero como Pedro, cascarrabias y no muy brillante, y en Marge como Vilma, comprensiva y regañona. La principal diferencia formal:

Los picapiedra compartían su mundo con dinosaurios y otras criaturas prehistóricas, algunas de las cuales actuaban como modernos aparatos para las familias y podían incluso hablar. Los creadores de *The Simpsons*, en cualquier caso, deliberadamente se las arreglaron para hacer su show tan realista como fuera posible (...) este compromiso con el realismo, cambió la percepción de los televidentes sobre la televisión animada (Crawford, 2008: 53).

The Simpsons era, según testimonio de Groening, una representación bastante precisa de la familia de su creador y nació como una necesidad de combatir «La basura establecida», que era como se refería a los programas de mayor audiencia en los Estados Unidos por esos días. Algunos de ellos también comedias, que se enfocaban en los aspectos más positivos de la sociedad y que no comprometían los valores fundamentales de ésta. La serie que daría vida y forma al género de la Comedia Animada para adultos tuvo un primer periodo en el cual fue conocida a través de cortos que se emitían en el *Show de Tracy Ullman*. Estos no explotaron inmediatamente el potencial satírico de Groening —se concentraban principalmente en gags de pilatunas que realizaban los niños—, pero sirvieron

para que el público se familiarizara con estos personajes que no resultaban nada típicos.

Los primeros capítulos oficiales, que salieron al aire en 1990, no muestran a una familia en las mejores condiciones. Su modelo era totalmente opuesto al de la comedia de situación más importante del momento, que también trataba de la vida familiar: *The Cosby Show*. Fox decidió programar *The Simpsons* a la misma hora que *The Cosby Show*, ocasionando un rápido declive en los niveles de audiencia de la segunda y precipitando su salida del aire.

Para Rosa Álvarez hubo una familia de televisión que fue la anticipación perfecta para lo que sería *The Simpsons* muy poco tiempo después, Los Bundy, de *Married With Children*: «Probablemente sin saberlo, *Matrimonio con hijos* preparó la entrada de Los Simpson y el auge del dibujo animado. O dicho en otras palabras, la alternativa a una cierta escasez de ideas y de capacidad de maniobra en la comedia de imagen real» (Álvarez Berciano, 1999: 129). La realidad hasta el momento de la llegada de *Married With Children* era que no existían comedias que se enfocaran en la clase trabajadora. Pero cuando la fuga de los televidentes más acomodados al cable y otras formas de entretenimiento empezó a redefinir los intereses de la industria, fue necesario volver a crear personajes e historias con las cuales el ciudadano común se sintiera identificado.

The Simpsons serían parte importante de este regreso con fuerza de la clase media-baja a la pantalla chica. Todos los episodios de la primera temporada cuentan historias donde los problemas sociales y económicos aparecen como verdaderas amenazas para la integridad de la familia. Solo en los primeros cuatro episodios la navidad de la familia se convierte en una pesadilla por la negativa del jefe de Homero de pagarle prima a sus empleados, Homero pierde el trabajo e

intenta suicidarse y la familia entra en crisis por problemas de comunicación. Otros temas importantes durante esta primera temporada son la depresión, el vandalismo juvenil y los problemas de pareja debidos a una presunta infidelidad. Desde estas historias se lanzaban fuertes críticas a la sociedad de consumo, la insensibilidad corporativa y la comunicación entre padres e hijos.

Gracias a este tratamiento «Una familia de caricatura se ha convertido en la más aproximada representación en el escenario de la comedia de situación de la dificultad financiera de muchas de las familias estadounidenses» (Crawford, 2008: 56). Para Rosa Álvarez, *The Simpsons* constituyen la única verdadera reinención de la comedia en las últimas décadas, más allá de la incorporación del *stand up*, como en el caso de *Seinfeld*. Sin embargo para ella su aporte es más importante en la forma que en el fondo:

Si se acepta la división que suele establecerse entre la comedia de ruptura social (...) y la comedia de ruptura formal, Los Simpson pertenecería sin duda a este último grupo. Es una comedia, por otro lado, que de alguna manera establece un puente entre los viejos públicos y los nuevos de la generación del ordenador y el videojuego. Reclama un público atento, culto y con capacidad para pescarlas al vuelo, pero también puede quedarse en las aventuras de un chaval travieso en una cinta pasada de vueltas. Los Simpsons es un reciclador industrial de la cultura popular como medio de ironizar sobre el ser y el estar del país y sus ciudadanos (Álvarez Berciano, 1999: 150).

Es decir que el enfoque crítico y socialmente consciente de *The Simpsons* no era necesariamente nuevo, o al menos no resultaba tan novedoso como el escenario audiovisual en el cual ahora se narraban estos conflictos. La serie apeló desde el principio a un universo realista, con un par de importantes excepciones relativas al tratamiento del tiempo y el lugar: los personajes no envejecen, aunque pasen los

años —referenciados a través de los eventos históricos retratados en la serie y a veces con la mención del año exacto— y esto genera un problema de realismo histórico que ya ha cobrado factura en el largo plazo.

La ubicación geográfica también se plantea como inexacta, aunque aquí no hay cambios. Casi todo ocurre en Springfield, una ciudad ficticia, nombrada así ante la ambigüedad natural existente en el hecho de que prácticamente en cada estado de Estados Unidos existe una ciudad con ese nombre. La relación del Springfield de *The Simpsons* con el resto del territorio norteamericano siempre ha sido un misterio que se ha explotado cómicamente. Cuando parece que alguno de los personajes va a dar el dato preciso de dónde queda, alguien se interpone.

Olvidando estos elementos, lo que proponía *The Simpsons* era partir de un marco socio-cultural realista y con toda la complejidad que estas estructuras tienen en el mundo real, y esto empezaba desde un trabajo más depurado en los elementos visuales:

La atención de Groening a los detalles incluía hacer los ambientes tan realistas como fuera posible, porque él «quería que el programa estuviera lleno de basura, muros agrietados e imperfecciones en el pavimento», a diferencia de los fondos brillantes y monótonos tradicionalmente asociados con la animación (Crawford, 2009: 56).

Los creadores de *The Simpsons* han declarado que su intención desde el principio fue crear un producto con el cual la gente se conectara realmente y se olvidara de que estaba viendo una caricatura. Como expresa McKinnon a través de Crawford, no existe tal cosa como una realidad en estado puro, ni siquiera en la televisión de acción real; todo está mediado: «El realismo se trata más de un 'sentido' de lo real y depende fuertemente de la 'suspensión del escepticismo' que

es requerida por la audiencia» (Crawdford, 2009: 56). La negociación entre el televidente y el contenido de un programa como *The Simpsons* no era difícil ante la seriedad que podía percibirse en los personajes y las historias, aun cuando muchos referentes fuesen de ficción. Todas las instituciones que se convertirían en lugares familiares para el público:

Cambian irremediabilmente nuestra relación con sus equivalentes locales (...). Han sido recontextualizados con la experiencia. Son puntos de referencia para la sátira social. No son más fachadas funcionales y se han convertido en quiebres en el barniz (...) La pantalla que una vez fue usada para vendernos la utopía suburbana es ahora el lente a través del cual podemos desmitificar sus símbolos y destruir sus mitos (Rushkoff, 2008: 7).

Es decir, que a partir de *The Simpsons* las comedias animadas, con sus representaciones del mundo, se convertirían en espacios a través de los cuales las personas podían conocer su comunidad de otra manera, quizás más directa. A la hora de representar el mundo traían una importante ventaja en comparación con las comedias en acción real y es que gracias a la versatilidad del dibujo y las posibilidades infinitas que se dan en su montaje

La familia Simpson es libre de vagar por la ciudad ficticia de Springfield, permitiendo un rango más amplio de situaciones y un número más largo de personajes de los que eran posibles para cualquier comedia de acción real sin un presupuesto masivo (Crawdford, 2009: 54).

En *The Simpsons* esto se explotaría para construir con mayor facilidad historias complejas y con giros atípicos, pero que no violaban las leyes de lo verosímil. Varias comedias después de *The Simpsons* respetarían estas normas y se pueden citar entre muchos ejemplos, que llegaron a Colombia casi exclusivamente a través de la televisión por cable, a *El Crítico* (1994) y *Daria* (1997). En el

primero, un crítico de cine y padre soltero de la ciudad de Nueva York luchaba por sus sueños, mientras en el segundo, una muchacha retraída y más inteligente que el promedio se enfrentaba al conformismo y superficialidad de su entorno. Mientras *El Crítico* se destaca por la constante alusión paródica a películas populares, *Daria* funciona principalmente en torno a la sátira social y a los estereotipos del mundo adolescente.

Otra convención impuesta por *The Simpsons*, que invariablemente tendrían las comedias siguientes, fue el rechazo a las llamadas 'risas enlatadas'. Aunque algunas comedias de situación habían prescindido de ellas con excelentes resultados (Los años maravillosos, por ejemplo), seguían siendo, por mucho, parte de la fórmula del éxito. En la historia del género «muy pocas comedias han logrado huir de esta imposición (...) y casi siempre con el beneplácito de la crítica, pero, a pesar de que no es ésta la regla, el fracaso, si lo hubo, estaba asociado a su carencia» (Álvarez Berciano, 1999: 12). Para Crawford, la ausencia de la risa enlatada en *The Simpsons* significa mucho:

Existe un sentido de que esto es nacido del respeto mutuo: The Simpsons respeta tanto la inteligencia del televidente que el apuntador del sendero de risas es innecesario (...). Aun Seinfeld, la comedia de situación más progresiva de los 90, no tuvo el coraje de prescindir de la risa enlatada (Crawford, 2009: 54).

Sin embargo, como reconoce Rosa Álvarez Berciano, la velocidad de la acción en el programa haría imposible que tal recurso fuese empleado. Para ella «Los Simpson da sobrada prueba de economía narrativa e ironía demoledora» (Álvarez Berciano, 1999: 150). Y pone como ejemplo un episodio en el cual en sólo diez segundos se logran al menos 5 sátiras a la decadencia del sistema educativo¹⁰.

¹⁰ En el anexo en el cual se entrega un análisis detallado de un episodio de Family Guy y de El Siguiente Programa se apreciará claramente cuál es el ritmo de estas dos comedias.

Algunas comedias que deformaron un poco las cosas fueron *Ren & Stimpy* (1991) y *Duckman* (1994), en la cuales se apostó por la antropomorfización de los animales, pero en términos muy distintos a los de los clásicos animados. *Ren & Stimpy* era más adulto que *The Simpsons* en cuanto a que era más violento, obsceno y difícil de digerir, pero lo era menos en cuanto a que distaba de tener el mismo grado de reflexión social y política. En cambio, *Duckman* sí resultó en una verdadera evolución para el género. Los personajes principales, una familia de patos y un cerdo, se encontraban inmersos en una sociedad humana con la cual tenían una relación de iguales. Los más importantes son Duckman, detective privado, cínico, hedonista y, por momentos, malicioso y su mejor amigo, y contrapunto dramático, el cerdo Cornfred, sesudo, con un fuerte sentido ético y virgen. Tal como ocurría en el *Gato Fritz* de Crumb, en *Duckman* hay una alta presencia de lenguaje fuerte y situaciones cargadas de connotación sexual, que se combinan con una notable reflexión filosófica y sociológica y con la crítica a los valores de la sociedad moderna. El humor de esta comedia actúa de forma parecida a *The Simpsons*, principalmente basado en la sátira social, pero al proponer un universo ligeramente fantástico ganó nuevos recursos y referentes para construir comicidad.

El tema de la violencia en estas comedias inquietó desde la aparición de *The Simpsons*, aunque en ella las agresiones entre personajes casi siempre son en términos livianos; las peleas son a puño limpio y no devienen en fracturas, desmembraciones o, mucho menos, muerte de los personajes. Podemos recordar las clásicas estrangulaciones de Homero a Bart, pero esta violencia es inocua comparado con la que encontramos en *Family Guy* o *South Park*. En *The Simpsons* cuando los personajes mueren, por enfermedades o accidentes, esto tiene un gran peso dramático en las historias y reciben los honores fúnebres

correspondientes¹¹. El espacio de violencia sin sentido en *The Simpsons* tenía lugar en la ficción dentro de la ficción que representa la caricatura favorita de los niños de Springfield: Itchy & Scratchy, una especie de tributo a Tom y Jerry pero mucho más sádico y demente. Las comedias más recientes, especialmente *Family Guy*. Llevaron este tipo de violencia más lejos al hacerla parte de las acciones de los personajes principales, lo cual obviamente ha traído mucha controversia.

South Park (1998) y *Family Guy* (1999) representaron la gran renovación del género, en el momento en que *The Simpsons* ya había sido muy bien asimilado por la cultura de masas y daba muestras de suavizar un poco su estilo para asegurar la permanencia de su éxito ante un público cada vez más grande. Sin embargo, el avance que logró *South Park* pareciera estar más sustentado en la mayor crudeza e incorrección política que en un cambio de las dinámicas narrativas y, de paso, humorísticas. Crawford (2009) considera que su respeto por las convenciones del género lo sitúa, en términos narrativos, en la misma categoría que *Kings of the Hill* y *The Simpsons*, mientras que a diferencia de estas series *Family Guy*, pese a no dejar de lado la estructura dramática, presta una importancia significativamente menor al argumento: «toma una aproximación más fracturada, relajándose o deconstruyendo completamente las reglas de la estructura narrativa para dar cabida a las referencias de la cultura popular y los non sequitur¹²» (Crawford, 2009: 58).

No se puede negar que *South Park* introdujo elementos y personajes fantásticos a la comedia, incluyendo la irrupción cotidiana de personajes extravagantes y fuera de contexto, pero con un modo de relacionarse con las historias aún muy 'clásico'. Para ilustrar este importante punto, Crawford trae el ejemplo de la representación

¹¹ Me he desconectado un poco de las temporadas recientes de *The Simpsons*, pero he tenido la impresión de que han empezado a incluir escenas de violencia explícita y aparatosa. Sin embargo, de ser así, esta es influencia del éxito que han tenido *Family Guy* y otras comedias y no una característica que hiciera parte de los cánones de la serie.

¹² Discontinuidades en la lógica de los acontecimientos.

de Dios, que ocurrió por primera vez en *The Simpsons* en el episodio *Homero Hereje*. El argumento gira en torno al alejamiento de Homero de la religión, en busca de su propio camino espiritual, y en ese proceso Dios aparece en muchas ocasiones guiándolo. Al respecto, se comenta el desafío que tuvieron los productores al mandar a Homero constantemente a dormir para que Dios le hablara en sueños con el fin de no correr el riesgo de poner en entredicho la barrera entre realidad y fantasía, insinuando que Dios pudiese ‘en verdad’ estar hablándole. En cambio, *South Park* y *Family Guy* no tuvieron este problema y asumieron sin complejos estas apariciones:

Si fuera Family Guy, dios podría simplemente encontrarse directamente con Peter [De hecho, en un episodio Peter conoce a Jesús quien vive incógnito en Quahog y se convierten en buenos amigos]. Dios y Jesús aparecen muy a menudo en *South Park* también, y lo que todos los chicos deben hacer si necesitan orientación divina es llamar al show que Jesús maneja en su cadena de televisión por cable local (Crawdford, 2009: 70).

Más que cualquier otra serie de su clase:

Family Guy está lleno de instancias donde el tiempo se estira o se vuelve carente de significado, el espacio se distorsiona, y la identidad se vuelve cuestionable. Peter frecuentemente aparece en roles y en tiempos de la historia donde sería imposible (Crawdford, 2009: 62).

Es decir que *Family Guy* presenta una versión dinamizada y diversificada de aquella revolución estética que trajo *The Simpsons*. Esta revolución, dentro de la misma revolución que ya eran las comedias animadas se dio en varios aspectos. Cada una de las producciones posteriores a *The Simpsons* supo desmarcarse poco o mucho de la biblia que ésta constituía y no dejó de beber inspiración de otras fuentes. Si *The Simpsons* acariciaba la incorrección política, *Beavis &*

Butthead fue un verdadero escándalo por la absoluta carencia de moralidad y sentido común. El programa combinaba las interacciones en la escuela y el vecindario de los personajes con sus momentos frente al televisor criticando videos musicales.

Beavis & Butthead también tuvo un gran impacto e influenció nuevas producciones. Motivó el surgimiento en Colombia de *El Siguiente Programa*, cuyos realizadores confesamente copiaron el modelo de los dos personajes sentados frente a la tele satirizando sobre la programación, reemplazando al televidente en su función. Televisión que habla de la televisión. *El Siguiente Programa* representó la primera propuesta colombiana en el campo de la animación para adultos y después de su salida del aire hubo nuevos intentos de continuar esta tradición aunque con menor éxito masivo. Cabe destacar aquí una serie principalmente difundida a través de internet, aunque también ha tenido espacio en televisión por cable, llamada *4 Extraños en DC*, que con bajo perfil, y dibujos precarios, supo meterse de lleno en otros aspectos de la idiosincrasia nacional.

La mayoría de las producciones colombianas en el campo de la comedia animada posteriores a *El Siguiente Programa* han debido refugiarse en las plataformas digitales y las que han logrado aparecer en televisión abierta han pasado prácticamente inadvertidas¹³ o sencillamente han presentado una comicidad tan inocente que no resultan pertinentes para este trabajo. En síntesis, no se puede hablar de que la comedia animada para adultos se haya consolidado como un género importante en la industria y al sol de hoy *El Siguiente Programa* continúa siendo el referente más relevante de las producciones realizadas en Colombia.

¹³ Pese a que varias de ellas han sido visualmente mucho más agradecidas que *El Siguiente Programa*.

10. DISEÑO METODOLÓGICO

Para llevar a cabo este trabajo de investigación, se empezó por seleccionar dentro del universo de la comedia animada para adultos dos producciones que tuvieran las características más llamativas y pertinentes en relación a los ejes temáticos sobre los cuales quería trabajar. Era requisito fundamental que se tratara de producciones paradigmáticas en cuanto a su inclinación a emplear comicidad tendenciosa, a hacer referencias a las problemáticas del mundo real y a que tuvieran o hayan tenido una importante difusión e impacto social, pero además de una relación de fuerte cercanía con éstas. *Family Guy*, por contener todos estos elementos, además de su vigencia como uno de los programas más vistos y con mejor valoración de la crítica, estuvo fijo casi desde el momento del nacimiento de mi problema de investigación. Ante la necesidad de que con la segunda producción pudiese establecerse un contrapunto verdaderamente revelador, entró *El Siguiente Programa*, que, aunque fue descontinuado hace un buen tiempo, se originó en una fecha cercana a la producción norteamericana. La selección de estas dos series permitiría entonces realizar un comparativo entre el estilo cómico animado de dos países en situaciones muy particulares: el creador del género con una sólida tradición y el emergente que intenta adaptarlo a sus intereses y posibilidades.

Se pasó entonces a una etapa de revisión de las series *Family Guy* (Estados Unidos) y *El Siguiente Programa* (Colombia): de la primera se revisaron las 7 primeras temporadas (124 episodios), de un total de 9 existentes, y del segundo las primeras dos temporadas (48 episodios) de un total de 4. Las series fueron tomadas en sus audios originales, para así no correr el riesgo de fallar en el análisis por culpa de las deformaciones de la traducción y el doblaje. El análisis de los episodios fue sistematizado, resaltando los aspectos más importantes y los elementos sobresalientes, con especial atención en si contenían ejemplos

especialmente ilustradores de sátira social, política, religiosa, humor negro, además de las temáticas centrales que trataban, y de allí se logró una selección de muestra que respondió a un balance entre los elementos de interés para el trabajo: 21 episodios para *Family Guy* y 15 para *El Siguiente Programa*. Con la selección establecida se procedió a hacer un nuevo visionado, recogiendo los gags, chistes y demás situaciones de carácter cómico puntuales, para transcribirlos, desmenuzarlos, analizarlos y cruzarlos con otras referencias. Aquí se entró a reconocer en cada ejemplo cuál era el mecanismo que pretendía producir la risa y qué era lo que conseguía revelar a través de la comicidad. De aquí surgió la ubicación de estos ejemplos dentro de las distintas clases de estrategias de comicidad definidas, respondiendo a través de ellos cómo trabajan y qué descubren tales estrategias. En el análisis de cada serie se incluye un apartado para reflexionar acerca de la comicidad por ruptura que para mí no constituye propiamente una estrategia en los términos en que las he definido, pero que corresponden al espíritu transgresor que hace parte de las intenciones de este trabajo.

Claramente, este procedimiento permite hacer asociaciones dinámicas entre los contenidos de los programas, las formas como algunas temáticas son recurrentes y varían o se reafirman en su tratamiento, así como la posibilidad de apreciar las estrategias y recursos de comicidad actuando en distintos momentos para hablarnos de cosas diferentes. Pese a que esta resulta una mecánica muy ilustradora, consideré que también era importante no perder de vista que estas son producciones narrativas y que cada uno de esos episodios constituye una unidad. Sobre todo pensando en que algunos de los posibles lectores de este trabajo puedan no haber visto nunca la serie o muy pocos episodios, es muy valioso ofrecer la posibilidad del análisis global de un episodio completo, a través del cual se vislumbre la manera como todos estos recursos de la comedia trabajan en función de una historia consistente que debe mantener pegado al espectador a la pantalla.

A continuación presento las tablas que contienen la información de los episodios seleccionados para la muestra de las dos producciones:

Family Guy

Episodio	Tipos de comicidad sobresalientes	Tema principal
Let's go to the hop	Sátira social	Educación sobre drogas / Aceptación
He's too sexy for his fat	Sátira social	Estilo de vida superficial
Ready, Willing, and Disabled	Sátira política, Humor negro.	Orgullo y determinación
Brian Wallows and Peter's Swallows	Sátira política, Sátira social, Humor negro	El miedo
When you wish upon a Weinstein	Sátira social, Sátira religiosa, Humor negro	Estereotipos étnico-raciales
The Perfect Castaway	Humor negro, Sátira social	Lazos familiares
PTV	Humor negro, Sátira social, Sátira política	Censura
The Courtship of Stewie's Father	Sátira religiosa, Sátira social, Violencia gratuita	Lazos familiares
Patriot Games	Humor negro, Absurdo	El camino a la gloria
You may now kiss the... uhh... gay who receives	Sátira política, Sátira religiosa, Sátira social	Amor y matrimonio homosexual
Untitled Griffin Family History	Sátira religiosa, Sátira social	La evolución de la familia
Saving Private Brian	Sátira política, Violencia gratuita	El servicio militar
Prick up your ears	Sátira religiosa, Sátira social	Educación sexual
Airport '07	Sátira social, Sátira	Estilo de vida Redneck

	religiosa	
Boys do cry	Sátira política, Sátira social, Sátira religiosa, absurdo	Persecución moral
It takes a village idiot, and I married one	Sátira política, Humor negro	Sistema electoral / gobierno
Padre de Familia	Sátira política, Sátira social, , Sin sentido	Leyes contra los inmigrantes
Road to Germany	Sátira política, Sátira religiosa, Sátira social	Segunda guerra mundial
Family Gay	Sátira social	La homosexualidad
Not all Dogs Go to Heaven	Sátira social, Sátira religiosa	Ateísmo contra teocentrismo
420	Sátira social, Violencia gratuita	Legalización de la droga

El Siguiete Programa

Qué desastre	Sátira social, Humor negro	La mala suerte en el tercer mundo.
Pasión Enana	Humor negro, Incorrección política	Burla a los defectos físicos.
Reinadocracia (Qué desgracia): Partes I y II	Sátira social, Sátira política Humor negro,	La farsa del reinado.
La Radio: Un mundo de ideotas.	Sátira social, Humor negro, Incorrección política	El mundo de la radio.
Iguazomanía: I y II.	Sátira social, Humor negro	Estilos de vida – Pretensión de los medios.
Infeliz Navidad	Sátira social	Espíritu navideño en

		Colombia.
Por una cabeza	Humor negro, Sátira social	Libertad de expresión.
El Poder para qué: I y II	Sátira política, Incorrección política	El ejercicio de la política.
Picaro Bribón	Sátira política, Sátira social	Corrupción política.
Estamos en la olla podrida	Sátira política	Corrupción política.
Descaro olímpico	Sátira social, Humor negro, Sátira política	Idiosincracia nacional: violencia y deshonestidad.
Inmerecido descanso	Sátira social	
El despejote: Partes I, II y III.	Sátira política, Sátira social	Conflicto armado: Negociaciones de paz.
La irreverencia	Sátira social	Estilos de vida – Modas.
Indiferendo fronterizo	Sátira política, Sátira social	Patriotismo

11. FAMILY GUY

11.1 Características generales

Family Guy, conocida en Hispanoamérica como 'Padre de Familia', es una comedia animada estadounidense que apareció en la televisión mundial en 1998 y al momento de la redacción de este documento continúa produciéndose. Su formato regular de emisión es de 22 minutos. *Family Guy* fue creada por el dibujante y guionista Seth McFarlane. Su cadena madre es la Fox, que la canceló en 2001 y reintegró en 2004. Actualmente se ve en casi todo el mundo a través de cadenas locales que retransmiten las temporadas y de Internet.

La serie gira en torno a los eventos de la vida de una familia de 6 integrantes y el lugar donde viven, Quahog, Rhode Island. Al igual que *The Simpsons* se desarrolla en una ciudad ficticia, pero ésta sí se encuentra ubicada con precisión en uno de los estados del país, Rhode Island, lo cual no es gratuito como resalta Crawford:

Algunos de los personajes tienen reconocibles acentos de Nueva Inglaterra, y en *Lethal Weapons* se quejan de los 'otoñeros' de Nueva York que los invaden cada otoño. (...) Seth McFarlane solía ser residente del estado y en vez de ser una limitación, esta condición específica le añade riqueza al programa, el cual gana considerable textura de esta abierta inmersión en la cultura de Rhode Island (Crawford, 2009: 60).

Esta pertenencia a un lugar concreto le da a los personajes la posibilidad de emitir juicios acerca de la cultura de habitantes bien identificados de otras regiones y

naciones, y de establecer contrastes o parecidos con ellos, lo cual hace lo especialmente más apto para la comicidad basada en estereotipos y prejuicios.

En cuanto a la dimensión temporal, trabaja como *The Simpsons*. La serie es evolutiva pero no considera el paso del tiempo en sentido estricto: lleva y respeta una causalidad de acontecimientos —algunos eventos del pasado serán recordados o dejarán secuelas en los personajes que condicionarán las historias posteriores— pero no maneja un calendario y los personajes no envejecen. Las experiencias vividas no han modificado su comportamiento de forma radical y las características y motivaciones principales de cada uno se mantienen intactas.

11.2 Personajes

Peter Griffin

Padre y sustento del hogar. Tiene 43 años, es católico y de ascendencia irlandesa, aunque por una casualidad nació en territorio mexicano. Empieza en la serie como ensamblador en una fábrica de juguetes, pero después de perder ese trabajo y de deambular un poco se establece en una cervecería. Está obsesionado por la televisión y la bebida. Tiene varios defectos cómicos: es torpe, descuidado y lento de intelecto; incluso se le llega a declarar retrasado mental en el episodio *Petarded*. Políticamente se le puede considerar muy matizado, mostrando en ocasiones posiciones conservadoras y en otras libertarias, dependiendo principalmente de lo que más le convenga. Es obeso y su mentón parece un escroto, pero casi nunca siente complejo por eso; al contrario, uno de sus rasgos habituales de comicidad es la creencia de que puede ser percibido como sexy. En realidad, la mayoría lo encuentra poco agradable y muy evitable por su tendencia al desaseo y la descortesía.

Lois Pewterschmidt Griffin

Matriarca de los Griffin. Es ama de casa y ofrece clases particulares de piano. Tiene 41 años y es hija de millonarios, aunque al unirse a Peter renunció a todas las comodidades para llevar una vida de clase media-baja. Sus padres odian a Peter y hacen todo lo posible por dejarlo en ridículo. Es atractiva para su edad, además de sensible, inteligente y educada. Es moderada en política y aunque a veces toma la postura conservadora suele matizarse al final del episodio y acercarse a un pensamiento liberal. No tiene un defecto cómico particular, aunque a veces peca de confiada o displicente. Se podría decir que su principal defecto es su esposo y el haberlo elegido a él tiene la culpa de muchas de sus desgracias. Su principal objetivo es buscar el bien para su familia, ponerle algo de emoción a su vida y hacer cosas por la gente del vecindario y de la ciudad.

Meg Griffin

La hija mayor. Tiene 17 años y una inteligencia promedio. Es autoconsciente y cortés. Aunque es bastante racional – sobre todo en comparación con otros miembros de la familia – es muy manipulable. Su principal característica en términos cómicos es la fealdad que casi todos los personajes perciben, salvo contadas excepciones de chicos que se interesan en ella. Este rasgo le es transmitido al espectador más a través de las repetidas valoraciones que hacen los demás personajes sobre el aspecto de Meg que con lo que se puede percibir directamente por el dibujo: una chica un poco pasada de peso, bajita, con anteojos. Es la continua y violenta recordación que se hace de su falta de encanto lo que nos lleva principalmente a tenerla en esa concepción. En el universo de *Family Guy*, Meg más que fea llega a ser considerada verdaderamente repulsiva. Como consecuencia de esta condición es también hartamente impopular entre los

demás jóvenes, lo cual la sume regularmente en estados de depresión. Su propia familia constantemente la irrespeta y decididamente es el miembro menos querido. A veces más que el rechazo, lo que se convierte en su principal defecto cómico es su ingenuidad y su constancia en el deseo de agradar a los demás que nunca se ve recompensado.

Chris Griffin

El hijo del medio. Tiene 13 años. Es rubio, gordo e impopular como su hermana, aunque a diferencia de ella no es tan consciente de esta situación ni hace muchos esfuerzos por encajar. Suele ser de nobles sentimientos. Es probablemente tan tonto como su padre, aunque mucho menos malicioso. Además, pese a su característica falta de sentido común y excesiva ingenuidad, a veces da muestras de manejo de algunos temas e incluso facultades artísticas, como cuando hace parte de una agrupación de Rock.

Stewie Griffin

Uno de los dos personajes revolucionarios de *Family Guy*, ya que más allá de las exageraciones cómicas de los defectos de los demás roza la fantasía con su nivel intelectual y su mentalidad completamente incongruentes con su edad. Stewie tiene un año y su desarrollo físico es acorde con esta edad, con la particularidad de tener la cabeza hinchada como balón de fútbol americano, producto de un supuesto accidente. Stewie propone, dentro del inicial marco realista de la serie, un acuerdo que el televidente debe hacer como parte de lo verosímil en este universo su ingenio no conoce límites y es capaz de inventar máquinas para viajar en el tiempo, armas de destrucción masiva y muchos otros artefactos sofisticados e involucrarse en el mundo de los adultos sin que éstos sospechen de él.

Stewie tiene acento inglés y es muy escrupuloso y refinado con un afilado sentido del humor, por lo cual entra en gran conflicto al tener que resistir las limitaciones que le impone ser tratado como bebé. Sin embargo, no logra separarse completamente de esa condición y muchas veces requiere el socorro de su familia y comete errores producto de la ingenuidad y el desconocimiento de las normas de la sociedad que experimenta un niño pequeño. Odia a su madre y su gran propósito es cometer matricidio, aunque progresivamente la intensidad de este deseo disminuye. Desprecia al resto de sus familiares, a quienes considera idiotas, excepto a Brian, que es el único que le entiende y con quien tiene un vínculo muy especial que se va reforzando con el progreso de los episodios hasta llegar a involucrarse en complicadas aventuras. Los demás quedan en la ambigüedad de si no son capaces de escucharlo o simplemente no toman en serio nada de lo que dice. En algunas ocasiones, principalmente al principio de la serie, muestra atracción hacia mujeres – niñas y adultas -, aunque se van insinuando tendencias homosexuales que finalmente conducen a darlo por hecho. No muestra un cuadro ideológico claro, aunque suele sentir simpatía por los poderosos y desdén por los ignorantes y torpes.

Brian Griffin

Es un perro antropomorfizado. Mascota y al mismo tiempo miembro muy importante de la familia y mejor amigo de Peter. Además de tener la facultad del habla y el nivel intelectual de un humano culto y educado, es capaz de caminar en dos patas, tiene pulgares opuestos para manejar objetos sin ninguna dificultad y puede realizar prácticamente cualquier actividad humana como escribir o conducir. Si bien sus padres eran perros normales, en su familia existe un primo, Jesper, quien es homosexual y tiene un grado de humanización igual al de Brian, sin que esta particularidad sea explicada. Brian tiene 9 años de perro, por lo que equivale a un ser humano maduro. Se desempeña como escritor, profesión en la que nunca

logra triunfar definitivamente. Es muy exigente consigo mismo, reflexivo y comprensivo con los demás miembros de la familia. Un detalle muy interesante es que su condición atípica de perro humanado no le crea problemas sociales, y en este sentido es un personaje parecido a Stewie, de corte carnavalesco: un personaje con licencia. No tiene problemas en involucrarse en el mundo laboral y romántico.

Brian es de marcadas tendencias liberales y progresistas, es alcohólico y tiende a la depresión. No tiene realmente defectos cómicos, ya que no es un personaje del que nos podamos reír mucho. Su superioridad intelectual, y en algunos sentidos moral, lo convierten más bien en un señalador de incongruencias en el entorno, por lo cual nos reímos más con él. Sin embargo, existe un mecanismo de comicidad intrínseco a Brian y es el de las respuestas animales de las que no se puede desprender, como la incapacidad de hacer sus necesidades en el sanitario y su automática reacción de salir corriendo si le lanzan una vara, entre otras.

Otros personajes

Existe un inventario de personajes secundarios interesantes, de rasgos bien definidos, habitantes de la ciudad de Quahog que se involucran con la familia Griffin, convirtiéndose en obstáculos o ayudas para alcanzar sus deseos. Casi todos ellos representan algún defecto psicológico o moral: avaricia, pedantería, falta de consideración, perversión, ineptitud, etc.

De entre los personajes secundarios, hay que destacar a aquellos que por su cercanía con la familia Griffin se convierten en participantes especialmente activos de las historias y que llegan a tener el rol protagónico en alguna oportunidad: son los tres mejores amigos de Peter. Glen Quagmire, aviador híper sexual y promiscuo; Joe Swanson, policía inválido, aunque eficiente; y Cleveland,

afroamericano dueño de un delicatessen, ingenuo y falto de carácter. También están los padres de Lois, elitistas, tercos, poco tolerantes y de derecha y el alcalde Adam West¹⁴, alcalde de Quahog, neurótico, corrupto e incompetente.

11.3 Análisis de estrategias cómicas

A continuación revisaremos con ejemplos las estrategias de comicidad más importantes y recurrentes en *Family Guy*, para comprobar cómo operan y qué nos revelan.

Procesos mentales

Contradicción

En el episodio *Family Gay*, en el que Peter se convierte en homosexual como resultado de la experimentación que se ha hecho en él con un gen, Stewie y Brian tienen la siguiente discusión:

- *La homosexualidad está mal.*
- *¿Estás hablando en serio?*
- *Sólo mantenlo en tu habitación. Yo no estoy restregándote en la cara mi heterosexualidad.*
- *No, no lo estás haciendo.*

La transcripción de esta escena no nos dice lo suficiente. Para que resulte realmente graciosa, el espectador debe ser consciente del progresivo

¹⁴ Este personaje corresponde al actor norteamericano así llamado, quien además pone su voz al personaje.

descubrimiento de la homosexualidad de Stewie que ha tenido lugar a través de las anteriores temporadas de la serie. Es decir que este chiste recurre a un elemento externo a la técnica del mismo, la caracterización del personaje particular dentro del mismo programa.

Eso por una parte; por la otra, el tono y la gestualidad que acompañan esta escena son decisivas. La seriedad y solemnidad con que se expresa Stewie y la condescendencia sarcástica con que Brian acepta finalmente su punto, si conocemos las tendencias aún no oficializadas de Stewie, se convierten en una excelente ironía cómica. Reímos no tanto porque Stewie disimule su homosexualidad, sino porque de verdad parece creer que él no tiene nada que ver con el asunto. Esto la hace una ironía cósmica ya que Stewie no tiene la intención de expresarse irónicamente; es la situación la que resulta irónica. En cambio Brian sí aporta una ironía retórica con su comentario final: *No, no lo estás haciendo*, cuando cree todo lo contrario.

Ingenuidad irónica

En el episodio *It takes a village idiot, and I married one*, la familia está de vacaciones y descubre la terrible contaminación en el lago debido a que está siendo usado como depósito de residuos de la refinería de petróleo de Quahog. Entonces Peter apunta «¿Qué clase de mundo es éste en el que ya no puedes ni siquiera confiar en las compañías petroleras?». En este ejemplo la comicidad reside completamente en la ingenuidad de la formulación. Si no contáramos con un conocimiento previo del daño que en sonadas ocasiones han provocado las compañías petroleras al medio ambiente, no podríamos ver lo cómico en esta frase, ya que simplemente sería una queja ordinaria. Es cómico porque tal como en el método de Sócrates, Peter finge ingenuidad: aparenta creer que las

compañías petroleras son un símbolo de confianza ambiental. Claro que Peter, por cómo está caracterizado, puede ser lo suficientemente ingenuo para creerlo, pero sabemos que el escritor que habla a través de él sí está actuando como Sócrates, con ese muy irónico 'ni siquiera' con el que de paso lanza algo parecido a un elogio, que en realidad encubre un gran desprecio. También hay que recordar que una de las condiciones para que una ironía sea exitosa es que no exista un consenso en la idea que expresa. En este caso funciona de esa manera, porque existe gente que de verdad cree que la industria petrolera es inofensiva para el medio ambiente, o más probablemente gente que quiere hacer creer a los demás que es así. Peter toma aquí el papel del crédulo y resulta especialmente cómico por la forma casi infantil en que expresa su desgracia. Esta escena nos está hablando de algo que es cierto y doloroso: las compañías petroleras se han convertido en un problema ambiental y aún no así existe una verdadera conciencia en la población de la dimensión de estos daños.

Otro ejemplo que funciona con esta estrategia lo vemos en el episodio *Untitled Griffin Family History*, el que Peter narra la historia de los Griffin desde el principio de los tiempos. El hijo de Nate Griffin (esclavo negro, antepasado de Peter quien se ha casado con una hija del clan Pewterschmidt, antepasada de Lois), una versión mulata de Stewie, proclama: «¿Sabes cuál es la mejor parte de ser medio blanco y medio negro? Cuando crezca seré aceptado por todos». Nuevamente se requiere conocimiento de contexto, haber escuchado de las historias de los hijos de parejas interraciales que terminan siendo rechazados por ambos grupos étnicos. Es una situación verdadera y dolorosa que resulta cómica porque es incongruente no solo con el deseo del niño, sino también con el dictado de la mente infantil para la cual es más fácil, y lógico, pensar que su condición podría hacerlo doblemente amado, en vez de doblemente rechazado. Si se lleva más allá, se puede pensar que este chiste termina poniendo a los buenos pensamientos al nivel de la ingenuidad infantil.

En el episodio *Padre de Familia*, Peter justo después de ver enarbolado su espíritu nacionalista gracias a un desfile de veteranos, se pone un vistoso traje con los colores de la bandera de Estados Unidos y declara: «Nunca pensé que se sentiría tan bien amar a mi país. Es como amar a Dios o a un padrastro. Nunca sientes realmente que correspondan a tu amor, pero está bien, porque tienen otras cosas qué hacer y tú entiendes». A partir de su posición ingenua, Peter está construyendo una argumentación acerca de la validez del amor a la patria. Al compararlo con el amor por Dios, establece un primer golpe cómico; una primera aproximación a la sátira, revelando una incongruencia: se da amor, pero no se recibe. Pero inmediatamente la comparación con el padrastro posibilita el golpe cómico más fuerte, porque está proponiendo una metáfora en la que la naturaleza de los objetos asociados es muy distinta, hay una gran distancia. Comparar primero a la patria con Dios y luego a ambos con un padrastro le suma a la técnica del chiste una irreverencia cómica.

En este caso la ingenuidad de Peter está poniendo en duda la validez de expresar sentimientos por ciertos símbolos o entidades místicas.

Defectos de razonamiento: sofismas y otras aberraciones lógicas

En 420 Brian es encontrado en posesión de marihuana cuando viajaba con Peter en el auto, después de que éste hubiese asesinado al gato de Quagmire. El agravante cómico es que cuando son detenidos, el policía encuentra «Envases vacíos de alcohol, un conductor ebrio y cubierto de sangre, con rasguños en la cara y brazos. Un cadáver cubierto de sangre en el asiento trasero. Hay una pala y un mapa hecho a mano con algo escrito: 'Este es el lugar donde esconderemos el cuerpo'. Bueno, todo parece bien. Perdón por molestarlo». Pero justo cuando los policías se están retirando, a Brian se le cae una pequeña bolsa con Marihuana y

en seguida el policía grita «¡Hierba! Pequeña cantidad de hierba. Estás arrestado, saco de mierda».

Es interesante ver cómo se combinan dos de las direcciones de lo cómico de Bergson. Existe algo parecido a un desplazamiento de lo moral hacia lo físico — los indicios de algo realmente terrible no resultan tan importantes como algo pequeño en comparación— acompañado de un automatismo en los agentes de policía, que parecen estar demasiado empeñados en la lucha antidrogas como para prestar atención a otros crímenes. Aquí el error de intelección acusa a la institución policiaca que actúa de forma irreflexiva y en un sentido más amplio presenta una crítica contra la mentalidad de la lucha antidroga.

El episodio *Prick up your eyes* se plantea un problema que afecta a la juventud desde el punto de vista de la educación moral y la prohibición: el sexo prematrimonial. En Quahog se llevan a cabo campañas en pro de la abstinencia entre los jóvenes, que incluso llegan a convertir a Peter. Cuando éste se niega a tener sexo con Lois, le explica que todo lo que debe saber acerca de la abstinencia se encuentra en un panfleto que Meg trajo de la escuela, el cual le enseñó que «El sexo convierte a los heterosexuales en gay, y convierte a los gay en mexicanos. Todo el mundo queda rebajado». Más adelante, en el mismo episodio, la satirización de este panfleto se acentúa con el discurso de uno de los líderes del movimiento, quien dice «Entonces, recuerden, el sexo es malo, inmoral e incorrecto. Y si tienen sexo, están automáticamente en Al Qaeda».

El mecanismo cómico aquí perturba una serie de prejuicios existentes y le adjudica a las instituciones parodiadas unas asociaciones lógicas ridículas en apariencia, pero que en el fondo revelan una seria crítica al conservadurismo. Lo que finalmente se insinúa es que el cuadro ideológico que promueve la prevención

ante el sexo es el mismo que moviliza los prejuicios racistas o sexuales y que su actitud ante todos estos es igual de agresiva.

De vuelta en 420 vemos cómo se usa la estrategia para atacar otro tipo de discurso censor, también proponiendo asociaciones extremas: después de que Brian ha triunfado con su movimiento pro legalización de la marihuana, el señor Pewterschmidt (emulando la historia de William Hearst¹⁵) coacciona a su yerno para que le ayude con una campaña difamatoria contra la marihuana, ya que necesita desesperadamente que ésta vuelva a ser ilegal porque él tiene intereses en la industria de la madera. En breve, Peter le presenta a Pewterschmidt el video anti-marihuana que ha montado. Se trata de material de archivo de un discurso de Hitler, sobre cuya boca se ha superpuesto un cigarrillo de marihuana. Peter dobla la voz de Hitler: «Hola, tengo una gran idea. Matar a 6 millones de judíos.» La multitud aparece aplaudiendo y la voz de Pewterschmidt supone un interlocutor que dice «Sí. Estoy con vosotros. ¿Cómo te vino en mente esa idea?» Peter-Hitler contesta «Tuve la idea mientras estaba fumando Marihuana. Todos a los que les guste la marihuana, únanse a mi causa». La comicidad aquí viene tanto por el uso descontextualizado de la imagen del dictador alemán, como por la percepción de malignidad que se intenta dar de la marihuana a través de ésta asociación.

Desenmascaramiento

Para esta estrategia los ejemplos tocantes a la religión cristiana son abundantes. Veamos algunos:

¹⁵ En una escena anterior del mismo episodio Brian ha narrado de forma realista esta historia que explica la prohibición de la marihuana en los Estados Unidos.

En el episodio *Untitled Griffin Family History*, Peter empieza a contar la historia de la familia Griffin y lo hace desde la aparición de la vida en el planeta. Muestra cómo un pez abandona el agua y empieza a convertirse en un dinosaurio cada vez más grande. Con la imagen congelada, Peter dice: «Claro que estoy obligado por el estado de Kansas a presentar la Teoría de la Evolución de la iglesia». Entonces, en ese mismo paisaje sale una especie de ‘bella genio’ del agua y con un movimiento de cabeza va haciendo aparecer osos, conejos, ciervos, un hombre ejecutivo, un automóvil, una dispensadora de gasolina, a Jesús con una mano gigante —como las que usan los fanáticos de los deportes en Estados Unidos— que dice USA #1, a Santa Claus, y todos se ponen a bailar. Aquí se puede ver la alusión a la lucha de los defensores del creacionismo para que su teoría no ceda terreno ante la del evolucionismo. Hay, entonces, dos componentes: por un lado, la irrupción inesperada del comentario de Peter sobre la necesidad de mostrar la otra versión es una satirización a la insistencia de la propaganda creacionista, además del guiño burlesco al estado de Kansas; por el otro, la representación gráfica de los presupuestos de esta teoría es una sátira al razonamiento lógico que lo sustenta.

Vamos con un ejemplo de las mismas características. En el episodio *Airport '07* Peter y Brian ven en la televisión una versión de Cosmos de Carl Sagan, que es presentada como *editada para Rednecks*¹⁶. El video no es otra cosa que la versión regular doblada, en algunas partes, lo cual da los siguientes resultados: «¿Qué tan viejo es nuestro planeta? Los científicos creen que tiene 4 [cientos y cientos de años]. Los científicos han determinado que el universo fue creado por [Dioooooooooooooooooooooooooooooos (se alarga para tapar una gran cantidad de información dada por Sagan)] Big Bang. Si miras los huesos de un [Jesús]sauro Rex, está claro por el uso del método de carbono que [Mountain Dew es la mejor soda nunca hecha]». Ésta es una versión extrema de la misma premisa satírica del ejemplo anterior: el creacionismo dando la guerra por ser una piedra en el

¹⁶ *Redneck* es como se denomina a los habitantes del sur rural de los Estados Unidos, no necesariamente pobres pero caracterizados por su escaso refinamiento e ideas conservadoras.

zapato para la teoría de la evolución. Tiene un ingrediente adicional: la presencia del estereotipo del *Redneck*, un personaje caracterizado como tradicionalista y de escaso interés en temas científicos. Lo más incongruente y cómico aquí es la ingenuidad de la adaptación, que lo es en razón de la incongruencia de fondo: la que existe entre lo vasto y complejo de la teoría científica y lo simplista de la religiosa, pero que no es capaz de hacernos reír por sí misma si se nos hace consciente de ella a través de un medio regular. La estrategia de poner una sobre otra deja en evidencia los vacíos de la teoría creacionista y se convierte en una herramienta cómica y cognitiva al tiempo. Una sátira como ésta, por el grado de elaboración, es muy propia de la comedia animada para adultos y su facilidad para manipular las voces y las imágenes a su conveniencia.

En el episodio *You may now kiss the... uhh... gay who receives*, Chris se convierte en la contraparte conservadora en las discusiones familiares, ya que guiado por sus deseos de conquistar a una chica de su clase se ha unido a un grupo de jóvenes republicanos. Apunta: «La biblia dice que el matrimonio gay es una abominación», a lo que Brian responde «No me vengas con esa mierda de jóvenes republicanos. La biblia también dice que un anciano construyó un arca y metió dos animales de cada especie. A esta secuencia la sigue un *flashback* en el interior del Arca de Noe: El anciano reprende a un elefante y a un pingüino, porque ha nacido dentro del barco un animal cuerpo de pingüino y cabeza de elefante. El Elefante contesta «Usted no nos dio las guías específicas acerca del apareamiento». Esta irrupción que no hace parte del hilo argumental y que no se puede ubicar espacio-temporalmente con relación a la escena que está ocurriendo entre Brian y Meg, se convierte en un apoyo didáctico para el argumento de Brian y en el disparador de la comicidad.

La incongruencia nace al tratar de hacer literal, y sobre todo con una representación audiovisual, el lenguaje alegórico de la biblia. Y no sería tan

hilarante si no supiéramos que mucha gente, de hecho, toma la biblia como un libro con valor documental. Esta creencia es la que posibilita la sátira porque existe algo a lo que atacar. Además el ejercicio de comprobación lógica de uno de sus pasajes, en el marco de la discusión sobre el matrimonio gay, descalifica a la biblia como una voz con autoridad. A diferencia de los dos ejemplos anteriores, aquí no se cuestiona tanto una idea como la coherencia del argumentador, poniendo en evaluación la lógica del libro del que extrae sus argumentos.

Lógicas extrañas

Como gran salvedad respecto a los apartados anteriores, los ejemplos que veremos aquí no representan propiamente errores de razonamiento sino más bien modos alternativos de entender los problemas que pueden llevar a una mejor comprensión de los mismos.

En el episodio *You may now kiss the... uhh... gay who receives*, cuando discuten sobre la posibilidad de albergar el matrimonio de Jesper, Peter dice «Lois, no sé cuál es el problema con los homosexuales. (...) ¿Sabes? A quién le importa. Si los gays quieren casarse y ser miserables como el resto de nosotros, creo que deberíamos dejarlos». Una forma poco amable de apoyar una causa, ya que no se basa en el reconocimiento del valor que tiene para el grupo social alcanzar el derecho sino en menospreciar las bondades que de éste resultan, resaltando de hecho la infelicidad que puede proporcionar el matrimonio. Incongruente desde la expectativas que tenemos por los protocolos a los que estamos acostumbrados. Sin embargo, Peter no incurre en un error lógico. Solo tiene una visión alternativa de la discusión que termina revelando una realidad paradójica, ¿por qué el grupo hegemónico heterosexual se empeña tanto en defender algo que ni siquiera le gusta?

Vamos con un ejemplo que tiene una finalidad pedagógica menos clara. Sucede en *Airport '07*, después de que un show de Stand-Up Comedy le ha metido en la cabeza a Peter la idea de que el propósito de su vida es ser un Redneck. Entre las cosas que hace, llega a instalarse en el jardín en un sofá, sin camisa y con los pies dentro de una piscina inflable llena de cerveza, e intenta sobrepasarse con su hija, lo cual lo justifica con «Meg, soy un Redneck, lo cual significa que estoy a punto de hacerte algo que no recordarás hasta que tengas 40». Meg sale corriendo espantada y Peter agrega «Meg, ¡regresa, me refería a sexo!». Claramente existe una divergencia entre las expectativas de cada personaje y eso genera comicidad. Pero es interesante el razonamiento de Peter, porque dentro de su pensamiento de que el sexo con su hija no es malo nos sugiere que puede haber cosas realmente malas que un Redneck haga a sus hijas.

Las lógicas extrañas son excelentes movilizadoras del humor negro. En el marco de la corrección política, un excesivo pesimismo podría calificarse de lógica extraña ya que como en el ejemplo que veremos es muy perturbadora: en el capítulo *Ready, Willing & Disabled*, Cleveland brinda en honor a Joe porque evitó que un ladrón se llevara el dinero de una venta de garaje del vecindario: «Por Joe, quien ayudó al pequeño Paul a tener un nuevo hígado y, si no sufre una infección generalizada, una nueva oportunidad de vivir». La risa, incorrecta aquí, surge del hecho de imaginar lo peor que puede pasar en un momento feliz, lo cual representa un giro irónico: de todas formas todo siempre puede salir mal.

Tenemos un último ejemplo. En el episodio *Brian Wallows and Peter's Swallows*, como parte de un videoclip en el que Brian cuenta lo que ha pasado en Estados Unidos en los últimos treinta años, dedica un fragmento a lo políticamente correcto que «Ahora es la regla». Para ello le enseña carteles donde aparecen personajes discapacitados con el nombre 'políticamente correcto' de su discapacidad. Por ejemplo, para un ciego «visualmente deficiente», para un anciano

«Cronológicamente dañado», un enano es «Verticalmente deficiente» —ahora vienen los más extremos—, un asesino —en la ilustración un hombre con un hacha con una cabeza en su otra mano— «Éticamente deficiente», un pobre —exageradamente, un hombre solamente cubierto por un barril— «Financieramente deficiente» y un «Redneck», con la clásica ilustración de éste, mientras Brian canta que esta palabra ya no es aceptable y cambia la ilustración porque «la palabra correcta es Estrella de Música Country». Aquí se pervierte la retórica de la corrección política, lo que conocemos como eufemismos, hasta el punto de presentar a las conductas criminales como disfunciones. El televidente ríe tanto de que la corrección política llegue a tal extremo, como de lo ridícula que es en sí misma la proposición que se hace.

Un caso particular

El siguiente ejemplo es difícil de ubicar, porque es único en su género y muestra un poco de lógica extraña, error de intelección y desenmascaramiento sin que llegue a mostrar una inclinación decisiva por alguna de estas estrategias. En el episodio *Family Gay*, Peter, después de tornarse homosexual, es llevado a un campamento donde se 'regenera' a los gay. Uno de los ejercicios tiene como finalidad enseñarles a los participantes a hablar como heterosexuales. El orientador dice la frase y se supone que Peter debe repetirla, pero lo que hace es traducirla a una sensibilidad gay:

- Esta noche, mis amigos Polly, Molly y yo, saldremos a beber una tonelada de cerveza.
- Esta noche, mis amigos y yo saldremos, pero no beberemos porque esas son calorías huecas.
- Luego jugaremos fútbol americano en el parque, sin rodilleras ni cascos.
- Luego recogeremos a Alan y Omar para una noche de películas malas.
- Después directo al bar, a buscar mujeres fáciles para tener sexo.

- Después directo al gimnasio, para tres horas de sentadillas y miradas con extraños.

Existe una primera incongruencia entre las ideas que el entrenador da a Peter y la forma como éste las reinterpreta, y a la vez esto nos está hablando de las diferencias entre el mundo heterosexual y el homosexual, al menos a partir de los estereotipos que se manejan de ambos. No se trata propiamente de lógicas extrañas, sino de la incapacidad de dos lógicas distintas de ser compatibles, y de lo gracioso que resulta un personaje tratando de adaptar una a la otra. Como sátira social, es posible relacionarla con los estereotipos, en el sentido en que un estereotipo positivo de los homosexuales en relación con uno negativo de los heterosexuales termina dejando peor parada a la tendencia hegemónica. A través de este juego de conversión, se ataca la validez del rechazo a un grupo social.

Procesos discursivos

Excesiva franqueza

Volvamos al episodio *If takes a village Idiot, and I married one* para ver esta modalidad de sátira. Cuando la denuncia de Lois sobre la contaminación del lago es rechazada por el alcalde, quien está arreglado con la petrolera, ella decide enfrentarlo en las siguientes elecciones. La campaña comienza y Peter le muestra a Lois las camisetas que mandó a estampar para su campaña que dicen, leyendo de arriba abajo en tipografía cada vez más pequeña:

Vote por Lois Griffin.

A menos que sea gay.

No, espere.

Aunque sea gay.

Eso sí, judíos no.

Bueno, judíos también

Gracias a este automatismo se lleva a cabo un proceso de visibilización. Se hace explícito lo implícito: la creencia popular de que muchos políticos desprecian a las minorías, pero no lo dicen abiertamente en campaña porque todos los votos cuentan. Este mismo mecanismo aparece en el episodio *Saving Private Brian*: Cuando Brian y Stewie van al centro de reclutamiento del ejército a reclamar por las estrategias de persuasión que están usando en las escuelas, encuentran en la entrada del lugar un cartel con las siguientes anotaciones:

Sé todo lo que puedas ser

A menos que seas gay

Aunque si eres gay, pero no te muestras muy afeminado, puede que esté bien.

Nuevamente lo satírico apunta a hacer obvio lo que se encuentra disimulado. Es cómico porque las personas tienen una idea de que el mundo funciona así, pero no son verdades oficializadas. Cuando la comedia las revela, el efecto es hilarante por la contradicción de que sean los mismos implicados en la sátira quienes las admiten, en lo que podría ser, pensando en los términos de Bergson, una comicidad por automatismo. Probablemente estas verdades no serían tan graciosas si fuesen expresadas por Brian como una crítica al ejército con palabras como «En el servicio militar no aceptan homosexuales, pero si eres capaz de disimularlo, estás dentro».

Siguiendo con el capítulo *Boys do cry*. Cuando la familia llega a Texas huyendo de la intolerancia religiosa, después de que Stewie fuera tomado por hijo del demonio al vomitar la comunión, los primeros anfitriones que se presentan son un hombre

con pinta vaquera y su esposa: «Nellie es ama de casa, y yo soy un perseguidor y golpeador de maricas». La aparición del estereotipo es muy fuerte aquí y pese a coincidir con la imagen que probablemente tenga el televidente informado —en los términos que a los escritores de *Family Guy* les interesa— aparece de una forma inesperada, automática, y con el agravante de la indisposición de Brian por haber sido arrastrado hacia ese lugar.

Se puede encontrar también una variación de esta estrategia en la que el individuo revela su pensamiento a través de un juego retórico. Como en el episodio *You may now kiss the... uhh... gay who receives* cuando la familia discute sobre la conveniencia de albergar el matrimonio gay de Jesper, el primo de Brian. Stewie comenta:

- Buen plan, Lois. Aquí tengo otra idea. ¿Has leído la Biblia alguna vez? Levítico 18:22.
- Stewie – replica Brian - estás juzgando, citando a la Biblia, y ni siquiera sabes leer.
- Bienvenido a Estados Unidos, Brian.

Stewie pone en evidencia que su prejuicio está realmente sustentado en nada, pero al hacer esta relevación pretende poner en exhibición la manera de pensar de todo un país. Stewie revela el mecanismo de discriminación de la sociedad en su conjunto: juzgar sin estar informada.

Falso elogio

Aunque en los ejemplos de ingenuidad irónica apareció el elemento del falso elogio, ciertamente no era la estrategia principal. Ahora veremos casos donde en el falso elogio recae el mayor peso de la producción de comicidad.

Empecemos con un un caso de falso elogio retórico simple, al mejor estilo de la ironía socrática. En el capítulo *Untitled Griffin Family History*, cuando Peter va a relatar la historia de su antepasado esclavo dice: «Por supuesto, en ese entonces el sur era un lugar diferente al de hoy. Un lugar retrógrado donde no creían en la ciencia y odiaban a los otros sólo por ser diferentes». La lectura de esta ironía requiere un nivel importante de conocimiento acerca de los estereotipos regionales de los Estados Unidos y también de una de las que parece ser una de las posturas de la serie: el reproche al alto grado de conservadurismo presente en muchos estados del sur. Especialmente porque aquí no hay ningún indicio visual que nos diga lo contrario. Ésta es una ironía cómica que radica en la supuesta proclamación de un progreso que en realidad no habría ocurrido y que se entienda como tal depende de los datos que tenga el televidente al respecto.

En el episodio *Brian wallows & Peter's swallows*, para convencer a una veterana cantante que ha pasado los últimos 30 años encerrada de que salga a su casa, Brian canta una canción, que viene acompañada por un videoclip, en la que describe todos los cambios que ha sufrido el país en ese tiempo. Aparecen ideas como las siguientes, acompañadas por su correspondiente representación visual: «Los años de Reagan forjaron las bases para que las estrellas vayan a la casa blanca» y «Vamos a ver a los Estados Unidos. Te tratarán bien si no eres negro o gay, o Cherokee». «El país está cambiando, excepto el sur». Varias de estas ideas no son irónicas ni cómicas en sí mismas, ya que no están expresadas retóricamente. Son críticas directas y claras de un personaje de la serie a algunos aspectos de la sociedad estadounidense. Pero son cómicas en la medida en que están insertadas dentro del gran juego satírico e irónico que es la canción ya que se supone que el propósito de ésta es mostrar lo bien que le ha ido al país en esos años. La incongruencia, y por tanto la ironía, viene de la intención aparente del *performance* y de todos los ornamentos del mismo: el montaje, la música, todo ese despliegue que le dan el aspecto de un video de promoción y celebración y no de una larga diatriba en contra de los males del país.

Vamos ahora con dos ejemplos algo más complejos: En el episodio *Ready, Willing and disabled*, cuando Peter intenta darle ánimos a Joe para que afronte la competencia en los juegos especiales lanza una rica diatriba contra Bush: «¿Renunció George W. Bush aunque perdió el voto popular? ¡No! ¿Renunció al perder millones de dólares de los amigos de su padre con petroleras quebradas? ¡No! ¿Renunció al dejar embarazada a una chica? ¡No! ¿Renunció al ser condenado por manejar ebrio? ¡No! ¿Renunció al ser arrestado por conducta escandalosa en un juego? ¡No!». Aquí está mucho más marcado lo del elogio convertido en insulto. A Bush se le presenta como un gran perseverante, pero no porque haya perseverado ante una larga serie de obstáculos externos, sino en mantener sus propias debilidades morales.

Cuando la comicidad apunta en esta dirección, la repetición se convierte en un arma retórica ya que cuantas más cosas se agreguen más irónico resulta todo el cuadro: más irónico que Peter quiera usar al personaje como ejemplo de superación. También la repetición favorece el impacto político de la sátira, ya que se convierte en una verdadera diatriba contra el personaje o institución de conducta reprochable.

En el episodio *Saving Private Brian*, después de que Chris ha quedado muy entusiasmado con la idea de enrolarse en la armada después de que los reclutadores visitaran su escuela ocurre una discusión familiar. Lois se opone, argumentando un hecho superficial, el que a su parecer los del ejército no son tan atractivos como los *Marines* —triunfo de lo físico sobre lo moral— pero Peter piensa que es una excelente idea: «El ejército es genial. Ahorras para la Universidad, hay comida gratis, y toda la gente de piel oscura que puedas violar». A diferencia del ejemplo anterior, este comentario no es cómico sólo la aparición de un insulto dentro de un marco de elogio, sino también por la defraudación del sentido de la secuencialidad; cuando el televidente espera un nuevo aspecto

positivo de la estancia en el ejército, aparece una referencia a uno de los más vergonzosos.

Pobre disimulación irónica / exceso de credulidad

En *Family Guy* estas dos estrategias están siempre unidas.

De nuevo nos ubicamos en *If takes a village Idiot, and I married one* y volvemos al tema del desprecio oculto hacia algunos grupos sociales. Adam West sale hablando a través del noticiero: «Aquí, para ayudarme a asegurar el voto latino, está el actor Jimmy Smits». Al lado del alcalde aparece Jimmy Smits, actor estadounidense (real) hijo de padre surinamés y madre puertorriqueña, muy poco convencido de lo que va a decir: «A Adam West le gusta comer comida a la parrilla envuelta en aluminio». Enseguida se muestra a una familia latina complacida en su casa que proclama: «Ese es nuestro candidato». Nuevamente existe un proceso de discriminación, pero no accedemos a él porque quien discrimina revele literalmente su desprecio sino porque su disimulación es tan impostada que es casi imposible creer en él. Su retórica es exagerada; explicita que quiere ganarse el voto latino como sea y que no le importa recurrir a los clichés para hacerlo.

Y después viene una incongruencia mayor que multiplica la comicidad de la escena: se muestra a una familia latina en su hogar —a quien podemos atrevernos a ver como una sinécdoque de toda la población hispana y cómo se deja manipular por los políticos— se trague el cuento y declare que ya tienen un candidato que hable por ellos. Esta escena contiene dos comentarios satíricos: uno al candidato promedio estadounidense y otro a la familia latina promedio.

Veamos otros ejemplos del mismo episodio en donde la comicidad funciona a través de esta estrategia doble: En el primer debate contra Adam West, Lois intenta responder a una pregunta con algo de profundidad pero el gong tocado por la reportera asiática Trisha Takanawa suena tan sólo siete segundos después de iniciada su intervención. La audiencia reacciona negativamente. Sigue el turno de West. Un ciudadano le pregunta por el manejo de las basuras y la respuesta del alcalde es: «Bueno, ciudadano, esa es una excelente pregunta y se lo agradezco. Creo que es genial que vivamos en una ciudad donde se pueden hacer preguntas. Porque sin preguntas, sólo tendríamos respuestas —se sienta en las piernas del hombre—. Y una respuesta sin pregunta es una afirmación». West besa en la frente al hombre, quien dice «¡Me agrada! ¡Me mira a los ojos!». Todo el auditorio aclama al alcalde. Lois no entiende lo que acaba de suceder y Brian la aconseja: «Los votantes indecisos son los más grandes idiotas del planeta. Trata de darles respuestas sencillas y cortas». Lois entiende y sus siguientes respuestas son «Mucho, porque eso es lo que Jesús querría». «9/11 fue malo». «9/11». «9/11» de nuevo. El público ovaciona cada una de sus respuestas. El impulso que le da su desempeño en el debate le permite a Lois ganar la elección.

En este ejemplo no sólo se exagera la tendencia de los políticos a la evasión, a decirle al elector justo lo que quiere oír y al ‘confunde y reinarás’, y la del elector a conformarse con eso, sino también a la ligereza de este tipo de encuentros que deben adaptarse a las lógicas de las transmisiones por televisión.

Veamos ahora otros casos que funcionan de forma distinta. En el episodio *Road to Germany*. Stewie, Brian y el vecino judío Mort terminan en la Polonia de 1939 usando la máquina del tiempo que Stewie construyó. Quedan atrapados justo en el momento de la invasión alemana a Varsovia. Para intentar salir de allí, disfrazan a Mort de sacerdote e intentan hacerse pasar ante los guardas como católicos. Uno de los superiores los ve y le pide que le practique la extremaunción a un

soldado que acaba de morir. Mort, completamente confundido, empieza a improvisar frases que lo alejen lo más posible de que descubran que él es judío. Dice cosas como: «Querido Dios no-judío», «Porque lo dice el viejo libro, aunque no tan viejo», «Rezamos en tu nombre y el de tu hijo, que murió en un monstruoso accidente, del que realmente no puedes culpar a nadie». Lo que resulta ciertamente cómico es lo que el miedo lo lleva a decir. En principio un esfuerzo ridículo por ocultar su condición judía, que sin embargo no le hace perder después la oportunidad de tratar de disculpar a su pueblo por algo que sabe que en buena medida los ha llevado a esa persecución. La incongruencia entre querer disimular y no poder hacerlo bien, y la de en vez de concentrarse en esquivar a los nazis ponerse en la labor de limpiar a su pueblo de la culpa de haber matado a Jesucristo.

Más adelante, cuando los nazis desconfían de Mort preguntan si es realmente un sacerdote. Stewie dice «Sí, yo puedo atestiguarlo. Es de verdad. Él me ha acosado muchas, muchas veces». Justo en ese momento llega el verdadero sacerdote y dice con escasa determinación y algo nervioso: «Lo siento por llegar tarde. Estaba ocupado haciendo cosas inocentes, no de acoso». El mecanismo cómico funciona aquí en dos tiempos. Primero se ríe a expensas de un estereotipo para, no conformes, en segunda instancia, atacar de nuevo con una aparente confirmación del mismo por causa de la poca determinación cómica del sacerdote. Además de que dentro del universo de la serie se le da legitimidad a un comentario que, de venir sólo, aunque hilarante, podría ser considerado excesivamente prejuicioso y no necesariamente como el más ingenioso.

Estos dos últimos casos de pobre disimulación tienen un componente esencial que los hace diferente de los otros que vimos: la caracterización. La estrategia en sí misma no se bastaría para hacer funcionar estas escenas como graciosas ya que dependen del conocimiento de unas representaciones sociales alrededor de las

cuales nace lo realmente incongruente. Mientras en los ejemplos anteriores aparecía un personaje genérico, el político, en estos dos últimos aparecen dos figuras particularizadas que vienen con su propia carga cómica.

Insensibilidad cómica

Una de las formas en que actúa el humor negro es revelándonos el lado hilarante de las desgracias de los demás. El episodio *Padre de Familia* arranca con un desfile de veteranos. Uno de los carros rinde homenaje a los ‘veteranos ilesos’. Se trata de un vehículo militar lleno de hombres con uniforme, jóvenes y fuertes, escuchando música Rock a alto volumen. Se agitan y gritan: «Sí. Somos lo mejor», «Nuestras esposas se quedaron con nosotros». Uno de ellos arroja una botella de licor que revienta en la cara de un niño y dice «¡Piensa rápido! Nosotros lo hicimos». La comicidad arranca desde la situación irónica de que se decida honrar a aquellos combatientes que no resultaron heridos en la guerra, pero gira principalmente alrededor de dos comentarios insensibles para con sus compañeros que no tuvieron la misma suerte. Al decir que sus esposas se quedaron con ellos, probablemente están haciendo alusión a las esposas que se divorcian de excombatientes mutilados. Después al mencionar que ellos sí pensaron rápido nuevamente parece que se refieren a los soldados que resultaron dañados, insinuando que fue por falta de agilidad que los otros no lograron salir ilesos. Aquí la comicidad no está dada tanto por un razonamiento erróneo — aunque tiene algo de él— sino por el tono irreverente y la falta de conmiseración.

En el episodio *Saving Private Brian*, Brian y Stewie se encuentra en Iraq como parte de la campaña bélica de Estados Unidos. Como estrategia para ser dados de baja por incapacidad se disparan el uno al otro. Sin embargo, cuando van a comunicar su lesión, uno de los encargados les informa que «Recibir un disparo

ya no los saca de aquí. Tomamos lo que venga. Tenemos dos tipos muertos cuidando la munición». Esa última imagen se muestra tal cual. La insensibilidad aquí aparece como una exageración a la crueldad del ejército.

Juegos de asociación

Parodia

En el episodio *The Perfect Castaway*, para tranquilizar a Lois que sufre por la noticia de la llegada de un huracán justo cuando Peter está en altamar, Brian le dice que Peter sabe cómo salirse de un lío, «igual que Kobe Bryant». Entonces se muestra al jugador de baloncesto siendo interrogado por dos policías. Uno de ellos le dice «Queremos la verdad. ¿La violaste?». Bryant saca un balón de baloncesto y empieza a girarlo en la punta de su dedo. Los policías quedan impresionados y preguntan «¿De qué hablábamos?» La escena es cómica en dos niveles. El superficial, en el que la autoridad se ve burlada por un simple truco, cuando están haciendo la indagación por un crimen importante. Y lo es mucho más allá, por causa de su conexión con el mundo real. Porque Kobe Bryant y el caso de violación son informaciones que el público pudo haber conocido, y si no lo había hecho, entonces lo hará después del apunte satírico. La distracción cómica que sale en pantalla, —el desplazamiento de lo moral a lo físico— habla en representación de una gran distracción social, al menos por la forma como *Family Guy* nos sugiere que se dio la situación. Hay por tanto también una metáfora: Kobe Bryan se zafó de su juicio por violación tan fácil como hace un truco con el balón de baloncesto.

Aunque existe una estrategia cómica como tal, la distracción cómica, he incluido esta escena aquí ya que es la parodia la que moviliza la comicidad maliciosa. Si el personaje no fuera Kobe Bryant y el *flashback* no llegara en la forma como lo introduce Brian, este sería un pequeño gag inocente y no tendría cabida en nuestro análisis.

Los siguientes ejemplos responden a la versión simple de la parodia en donde no se puede reconocer otra estrategia ni secundaria. Ocurren en el episodio *The courtship of the Stewie's father*: la ocasión de la visita de Peter y Stewie a Disney World construye parodias a través de lo que hacen con las atracciones del parque. Una de ellas es *Halle Berry's Wild Ride* (el nombre es deformación de *Mr. Toad's Wild Ride*, una atracción verdadera de Disney World), que consiste simplemente en un vehículo conducido por Halle Berry atropellando a una multitud. Esta elaboración es una representación paródica de la ocasión en que Halle Berry atropelló a un transeúnte.

Después aparece una sala de cine en la que están exhibiendo *Captain EO*, la película tridimensional que, en realidad, Michael Jackson hizo para que se pasara en *Disney World*. Mientras la pasan y se ve a Michael Jackson bailar, uno de los niños grita «Parece como si Michael Jackson viniera hacia mí». Efectivamente Michael Jackson sale de la pantalla y se lleva al niño. Esta irrupción claramente hace alusión a los escándalos por presuntos abusos a menores de parte del cantante.

Estos ejemplos de parodia tienen una importante misión: mantener algunos acontecimientos escandalosos en la recordación del público. No se parodian los rasgos integrales de los implicados, sino algunas acciones suyas que no pueden ser olvidadas tan fácilmente.

Tenemos otro ejemplo de parodia que se articula y complementa una sátira. En el episodio *Let's go to the hop*, lamer ranas psicoactivas se ha convertido en una problemática que afecta a los alumnos de la secundaria de Quahog. Entonces aparece la crítica al agresivo mensaje de las campañas anticonsumo, incluida la preferencia por las medidas policivas sobre las terapéuticas a través de un comercial de televisión en que un niño se acerca a una rana y le pregunta «Señor Sapo, ¿cuántas veces hay que chuparlo para llegar al centro de la prisión estatal de Rhode Island?». Enseguida una reja se cierra sobre los dos personajes y una voz imponente responde «Sólo una». Esta escena parodia un conocido comercial de chupetas, en el que un niño pregunta a un búho cuántas lamidas debe dar para llegar al centro chicloso del dulce. En este tipo de parodia se produce una transformación mayor, ya que se emplean motivos conocidos por el televidente con una intención completamente distinta a la original. Esto es claramente incongruente.

Metáfora

Ya sabemos que la metáfora es efectiva como medio cómico en la medida en que construya relaciones inesperadas o extremas. Cuando en *Road to Germany* Stewie, Brian y Mort llegan a Berlín, roban unos uniformes nazis para infiltrarse en las instalaciones. Cuando Stewie mira el suyo descubre un pin de la campaña presidencial 'McCain–Palin' y se queda viéndolo con gesto de sorpresa. Gracias nuevamente al recurso fantástico del viaje en el tiempo se construye una sátira: ¿Son McCain y Palin lo más parecido a los nazis en los Estados Unidos de principios del siglo XXI? Eso parece insinuarnos la escena. Como este episodio se emitió durante el periodo de campaña electoral, el elemento tendencioso en este apunte es especialmente notable. Claramente la comedia tomó partido en ese instante.

Hipérbole

Vemos a esta figura retórica aparecer prácticamente en todas las estrategias como disparador de comicidad. Veremos los casos en los cuales la sola hipérbole constituye la estrategia al trabajar sobre personajes, sucesos e instituciones del real. Puede ser por la facilidad y velocidad con que ocurren los eventos como en el siguiente ejemplo.

En el episodio *Saving Private Brian*, Stewie y Brian se presentan ante el reclutador del ejército para quejarse por la labor de adoctrinamiento que están haciendo en las escuelas. Ya en la oficina del reclutador, Stewie se deslumbra por el arma del hombre y decide enrolarse, y ante el ofrecimiento de cien dólares por enlistar a alguien más no duda en incorporar a Brian que se encuentra en el estacionamiento. El agravante cómico es que este proceso ocurra sin ningún tipo de examen y pese al evidente hecho de ser un perro y un bebé. Ya estando en el campamento, llevan a cabo todos los entrenamientos y se gradúan en un periodo no determinado que en cualquier caso no puede ser superior a una semana porque las otras líneas argumentales del episodio transcurren con normalidad. Para completar, en el momento de la ceremonia de graduación se confirma que serán enviados a la guerra en Irak. Esta hipérbole parece denunciar la falta de preparación con que se envía a los soldados estadounidenses a conflictos tan importantes.

En el episodio *Boys Do Cry*, durante la estancia de la familia en Texas Brian va a una tienda, pide una botella de Whisky y el encargado le pasa un revólver. Brian se sorprende y el hombre le dice «Es tu arma. Compras algún licor y obtienes un arma gratis (...) Ley del estado de Texas».

Estas exageraciones son satíricas porque tienen como propósito señalar lo equivocadas que son algunas políticas, y para esto el camino es mostrarlas más drásticas o laxas —dependiendo del valor que se juzgue como negativo— de lo que son en realidad.

En el mismo episodio, cuando Peter es invitado por sus nuevos amigos a marcar ganado, emocionado dice: «Texas es fantástico. De donde vengo, un tipo retrasado no podría tener tanta diversión». Tras confesar su condición, los texanos lo amarran a una silla eléctrica. Peter intenta conciliar y el líder de los hombres responde «Hablar es para terroristas y negros. En Texas ejecutamos a los retrasados». Finalmente Peter es rescatado por su caballo. Aquí la hipérbole funciona tomando la visión estereotipada del texano como un ser intolerante y poco razonable. Nuevamente la caracterización se impone a la técnica.

El siguiente ejemplo es uno de los más fuertes en cuanto a satirizar el abuso de poder. Al final de *It takes a village idiot and I married one*, el alcalde Adam West recupera arbitrariamente su puesto después de que Lois renuncia ante su incapacidad para adaptarse a la corrupción política que se le exige. Uno de los concurrentes pregunta: «¿No tenemos que hacer una nueva elección?». Entonces West se aproxima, saca un revólver, le dispara al hombre en el pecho y lo asesina. West dice «Ahora nadie lo escuchará decir eso». Enseguida, otro de los presentes dice «Todos lo escuchamos», a ese también lo asesina y pregunta: «¿Alguien más lo escuchó decir algo». Un hombre que tiene al lado una mujer poco agraciada dice que su esposa. Después del fundido a negro, se oye el disparo. Aquí no podemos encontrar una ironía, ni retórica ni cósmica. Todo es muy directo. La facilidad con que el alcalde impunemente puede silenciar a sus opositores es incongruente con los protocolos del mundo. Muy probablemente el televidente sepa que mandar a matar es una práctica lamentablemente célebre en el ámbito político, pero no se espera que suceda allí. Si existe comicidad reside en ese

hecho. La impunidad que rodea la escena nos habla de una lógica distinta que opera en el universo de la serie, en la cual la vida humana vale muy poco. Aquí hay una lógica extraña que no hace parte de un proceso mental, sino de un proceso social y entrega un diagnóstico disfrazado de la realidad. Quizá no en términos tan permisivos, pero vivimos en un mundo en que la vida se pierde y se vulnera demasiado fácil.

11.4 Comicidad por ruptura

Violencia Gratuita

El ejemplo del episodio *It takes a village idiot and I married one*, con la serie de muertes ridículas e impunes durante la nueva posesión de Adam West, nos habla de un particular desprecio por la vida en *Family Guy*, y eso que al menos éste se encuentra cobijado por una sátira política reconocible. Los casos que veremos en este apartado no parecen tener otro fin más que el placer sádico.

En el episodio *Patriot Games* una subtrama tiene como protagonistas a Stewie y a Brian, dos personajes que tienen una relación muy cercana, que los lleva tanto a clímax de afecto como de odio. Stewie, en una de sus inexplicables conductas adultas, aparece como un organizador de apuestas deportivas y Brian juega 50 dólares a una pelea de boxeo. El luchador por quien apuesta pierde y al no tener dinero para pagarle a Stewie en la fecha acordada inicia una tortuosa serie de retaliaciones.

Aunque es un bebé, Stewie exhibe los peores rasgos de un mafioso de las apuestas y muy pronto le hace saber a Brian sobre las condiciones del asunto:

tiene 24 horas para entregarle el dinero. Brian parece ignorar la seriedad de estas palabras y al día siguiente cuando éste lo aborda en el baño para solicitarle el dinero, ingenuamente dice que lo espere hasta el viernes. Stewie repentinamente cambia su serenidad y le quiebra a Brian un vaso de vidrio en la cara. Después lo pisa, lo tira al suelo, lo pateo y lo golpea diciendo cosas como «¿Te dolio?», «No se siente bien ¿verdad?», «¿Dónde está mi dinero? ¿Me darás mi dinero?» y más por el estilo. Llega a golpearlo con la barra del baño y a hundir su cabeza repetidamente en el inodoro, para después golpeársela con la tapa. Lo deja tirado en el piso del baño y le dice que debe tener el dinero para las 5.

El segundo ataque de Stewie a Brian es aún peor. Al ver que Brian intenta pasar a su lado sin ser visto, lo arroja por las escaleras, lo golpea con un palo de golf, le dispara en una pata con un revólver y finalmente le descarga un lanzallamas que lo deja negro. En este momento, Brian dice: «de acuerdo, vamos al banco». Aunque esta escena no genera secuelas inmediatas en la relación entre Brian y Stewie que continúa siendo como de costumbre, en un episodio posterior Brian ha de recordar este suceso para vengarse de Stewie. Esta agresión partida en dos escenas es recordada como una de las partes más fuertes de toda la serie.

Otra escena donde se ponen a prueba los escrúpulos del televidente tiene lugar en el episodio *Padre de Familia*: cuando Peter ha descubierto que es un inmigrante mexicano ilegal y está en su travesía de encontrar empleo, se muestra atraído por un anuncio en que se solicita niñera. La siguiente escena parodia a la película *Mary Poppins*: salen en una habitación dos niños rubios y ricos que comentan emocionados la llegada de la nueva niñera. Mientras esto sucede, Peter cae del techo – se entiende que su peso ha vencido el poder volador de la mágica sombrilla de Poppins – y aplasta a los dos chicos. Peter se levanta cubierto de sangre y al ver el bochornoso espectáculo vomita sobre ellos, con la sombrilla arrastra los cuerpos debajo de la cama, vomita de nuevo y empieza a llorar. Si

existe algún tipo de incongruencia cómica aquí será la que existe entre la referencia a una película ligera y de temática infantil con el grotesco desenlace de la escena, con la muerte de los niños y el baño de sangre y vómito. Pasar rápidamente de un contexto de felicidad y sosiego a una situación tan dura puede mover a risa a un televidente capaz de aislar su emotividad. Una escena como esta no tiene explicación y como su estatus es dudoso, finalmente no sabremos si es un sueño, un recuerdo, algo que acaba de suceder o simplemente algo que no es importante para la trama; en cualquier caso las muertes allí ocurridas nos son indiferentes. Pero la aparición de un referente de la cultura popular es algo clave aquí. Como el público conoce, así sea sólo por alguna mención, la historia de Mary Poppins, esta escena lo toca, y la manera como se lastima la imagen de una película clásica y familiar, para el televidente que esté dispuesto a aceptar este tratamiento, puede ser divertida.

En el episodio *Saving Private Brian* son asesinados dos personajes que tienen cierta recurrencia en la serie: Vern y Johnny, una pareja de intérpretes de vodevil quienes intervienen en varios episodios para amenizar alguna situación cómica con una canción. En el episodio mencionado, después de que Stewie y Brian han oficializado su unión al ejército aparecen de la nada en la oficina del reclutador para tocar algo acerca del *Kaiser*; Stewie toma el arma del militar y dispara repetidamente sobre Vern y Johnny, quienes quedan bañados en sangre. Entonces dice «Bueno, están muertos. ¿De acuerdo? No los volveremos a ver». Efectivamente estos dos personajes mueren en la serie y cuando vuelven a aparecer lo hacen como fantasmas. Este ejemplo, aunque nuevamente es una irrupción dentro del flujo narrativo, se distingue del anterior en que su realismo es evidente: ocurre en un momento y un lugar perfectamente ubicables. Si en el anterior quedaban dudas de que Peter realmente hubiese matado a los niños, aquí es claro que Stewie ha cometido homicidio, pero esto no tiene repercusiones importantes para él ni para nadie. En lo personal, esta escena no es graciosa, pero no se descarta que muchos televidentes rían ante la repentina medida

violenta tomada por Stewie fastidiado con la interpretación. Como Vern y Johnny ya habían aparecido antes en la serie, creando con su acto un descenso en el ritmo narrativo, probablemente el televidente compartía esta misma repulsión hacia ellos, lo cual facilitaría su risa ante la muerte de estos personajes

.

Veamos ejemplos en los que estas agresiones se encuentran aún más ligadas al hilo dramático. En el episodio *The Stewie's Father Courtship*, la violencia injustificada se convierte en el elemento que brinda a la trama su giro principal. La historia empieza con nuevos intentos de Stewie por asesinar a Lois. Este tipo de comportamiento agresivo se manifiesta también en su estancia en la guardería, por lo que Lois es llamada para discutir sobre su hijo. Mientras la conversación tiene lugar, Stewie apunta hacia Lois con una ballesta. En el momento del disparo, Lois se para de su asiento y la flecha se clava en el pecho de la profesora. Lois no se da cuenta y esta se convierte en otra muerte que pasa totalmente desapercibida y sin consecuencia ni dentro de este episodio ni de los venideros. En vez de eso, Lois simplemente considera que Stewie está sufriendo por no tener cerca a su padre, por lo que pide a Peter que pase mucho más tiempo con él. Los primeros intentos de Peter por acercarse afectivamente a su hijo fracasan por su falta de sentido común: lo lleva a un club de strippers, entre otras actividades. Mientras en la cocina Lois discute la situación con Peter, le pide que le baje una caja de arroz de la despensa. Peter lo intenta pero ésta cae y golpea a Lois en la cabeza, lo cual le genera mucha risa a Stewie. Aquí llega el giro en la trama.

Peter se motiva tanto al ver la forma en que Stewie ríe que le tira un frasco de chícharos a su esposa para ver si consigue el mismo efecto. Ambos ríen. Lois le dice que se detenga, pero escudándose en que Stewie lo encuentra divertido Peter le estalla un frasco con pepinillos en la espalda que la deja postrada. El gag se extiende. Peter y Stewie atacan a Lois en el baño con una manguera. Cuando ésta le pide explicaciones, Peter sólo dice «¿Qué crees que hago? Formo lazos

con Stewie». Con la misma presión de la manguera hacen que Lois caiga por las escaleras y Peter agrega: «No hay nada más precioso que la risa de un bebé». Después de una nueva elipsis, Lois parece recuperada y está sacando algunos víveres del cajón del auto, padre e hijo la empujan y la dejan cerrada. Arrancan el auto y conducen hasta un lago. Allí, salen del auto y lo empujan hacia las aguas con Lois encerrada en el baúl. Se van de allí y entran a un restaurante donde continúan riendo como locos. Luego los vemos en casa, sentados frente al televisor mientras ríen hasta que Peter reflexiona

- *Dios, espero que pueda salir.*
- *Estoy seguro de que estará bien*

Esta larga secuencia tiene insertos cómicos evidentes, como el comentario de Peter conmovido por la risa de Stewie, cuando ésta es resultado de estar torturando a su madre, y la aplicación de una lógica extraña de Peter al poner por encima el mandato de crear lazos con su hijo, por encima de cualquier otra consideración moral. Pero todo está atravesado por un espíritu de agresión que se va haciendo más intenso, tal como en el caso anterior entre Brian y Stewie.

Veamos un nuevo caso en el que Stewie explota toda su violencia. En el episodio *8 Simple rules for buying my teenage daughter*, Stewie se enamora perdidamente de la niñera Ladawn —aún su homosexualidad no ha sido lo suficientemente insinuada—. Cuando descubre que ésta tiene novio, porque lo lleva a la casa una noche, siente una gran frustración, principalmente porque lo considera muy poca cosa para ella. Poco después sufre un ataque de celos y rabia cuando los encuentra besándose en la sala, y dice: «esto es suficiente. Jeremy debe ser destruido». En la siguiente escena vemos una serie de complejas acciones que lleva a cabo Stewie para sorprender y aterrorizar a Jeremy cuando éste llega a su casa. Su principal truco para asustarlo es dejarle pegado en el espejo un papel que dice 'For Jeremy'. Cuando Jeremy lo voltea descubre un dibujo infantil en el

que aparecen Stewie y Ladawn tomados de la mano, afuera de una casa con corazones alrededor mientras en la parte superior aparece Jeremy como un fantasma. Jeremy mira atrás y aparece Stewie, quien lo golpea con una barra y luego lo amordaza y lo guarda en el portaequipaje del auto de Brian.

En una escena posterior, Brian le cuenta a Stewie que ha estado escuchando ruidos extraños en el portaequipaje de su auto y que no ha podido abrirlo ya que alguien ha bloqueado la cerradura, pero Stewie se hace el desentendido. Cuando Ladawn nota la desaparición de Jeremy empieza a sentirse muy triste y Stewie intenta aprovechar para propasarse tocándole los senos, pero ella lo detiene. Al ver que su fantasía amorosa es irrealizable, Stewie decide vengarse de Ladawn haciendo que la despidan. Para ello le inyecta un somnífero y llena la sala de botellas de licor, cajas de pizza y bolsas de frituras. Cuando Lois llega la encuentra tendida en el piso; Stewie la recibe desesperado y la hace creer que un verdadero bacanal ha ocurrido allí.

Al final del episodio, después de que las dos tramas se han resuelto y cuando ya están saliendo los créditos, aparecen Stewie y Meg viendo la televisión en el sofá. Entonces Stewie súbitamente recuerda que nunca sacó a Jeremy del baúl: «¡Oh, Dios! ¿Cuánto tiempo ha estado? Veamos... Dos semanas. Sí. Sí, está muerto. Definitivamente muerto». Esta pequeña serie de revelaciones en Stewie van yendo de la mano de una progresión de su gestualidad. Primero está sorprendido y aterrado, luego parece triste y la última frase la dice resignado y hasta aburrido.

En algunos de estos ejemplos de agresión extrema existen estrategias de comicidad agregadas, mientras en otros sólo podemos apreciar como elemento incongruente la misma actitud de romper con las convenciones. Sin embargo, en la mayoría hay una característica definitiva: la presencia de Stewie como el

personaje que encarna la violencia desalmada. No se puede perder de vista, por el hecho de haber naturalizado la imagen de Stewie como un genio maligno, que el hecho de que el personaje más despiadado de la serie sea un bebé es un gran elemento de incongruencia cómica. Es sin duda un síntoma de mundo al revés que propone la serie y que hace que muchas situaciones sean intrínsecamente cómicas por este hecho.

Ruptura a la lógica narrativa y espíritu carnavalesco y grotesco

Volvamos al ejemplo del episodio *Padre de Familia* con Peter aplastando a los inocentes niños cuando parece que representa el papel de Mary Poppins, para retomar algunos elementos importantes. Justo al caer, Peter no se percató de lo que ha pasado y se queja por el golpe. Pasan unos segundos hasta que descubre a los dos niños muertos y el reguero de sangre debajo de él. Como si la escena no fuera ya lo suficientemente aparatosa y desquiciada, Peter no puede contener las náuseas que le produce el evento y vomita repetidamente. Primero sobre los cadáveres de los niños, después los oculta bajo la cama con la sombrilla y vuelve a vomitar sobre el piso. Mientras eso ocurre también empieza a llorar desesperadamente. Camina un poco hacia la ventana y vuelve a mirar atrás, llorando y gimiendo más fuerte, hasta que sale por la ventana. La escena dura en total 42 segundos. Un tiempo excesivo para un inserto con tan poco valor real dentro de la trama. El contexto es que Peter, después de que se le ha declarado su estatus de ilegal, busca desesperadamente encontrar trabajo. Por tanto, éste, como otros *Flashbacks*, pretende ilustrar lo difícil que es para Peter, como inmigrante, conseguir un buen empleo, pero la naturaleza de la acción sirve poco en este sentido ya que funciona con lógicas totalmente ajenas al problema social que podría estarse poniendo en evidencia.

Aparte de la idea que habíamos mencionado antes, del paso de lo tranquilo o lo horrendo como elementos de posible comicidad, hemos de mencionar la incompatibilidad de esta escena con lo que se ha mostrado antes y lo que se mostrará después, y la distensión del tiempo como una afrenta a las convenciones narrativas. La misma gestualidad de Peter y la incapacidad de contener esas reacciones fisiológicas pueden ser cómicas. En la medida en que existe un acuerdo entre el televidente y el programa, mediante el que acepta que la vida aparezca en la serie tan menospreciada, puede acceder a la comicidad presente en esas incongruencias. La violencia extrema entonces puede aparecer tanto en los escenarios que tendrían un aspecto cercano al realismo mágico que nos señaló *Crawford* —como en el ejemplo de *Mary Poppins*— y en otros que corresponden a las situaciones ordinarias dentro de la narración —como los asesinatos y torturas que perpetra Stewie—. Sin embargo, para estos dos ámbitos existe una gran permisividad, una lógica extraña con respecto a la vida y a la muerte, que hace que en sí toda la serie esté surcada por un halo de fantasía.

Por esta razón, pese a haberse gestado muchos siglos después, y a estar muy inspirada en la sátira política y social más despiadada, *Family Guy* tiene una gran filiación con la comicidad de lo grotesco de *Rabelais*. El mundo está subvertido en muchas formas. El perro es el más inteligente y sensato, el bebé también tiene un gran desarrollo intelectual y además es capaz de concebir las ideas más malvadas y de mostrar los mayores grados de barbarie. Peter está diagnosticado como retrasado mental, pero aun así tiene a una hermosa esposa y logra salir adelante en la vida. Los personajes operan a partir de modelos parecidos a los reales, pero movidos por pretensiones de comicidad muy desarrolladas que han ido redefiniendo las convenciones del género, rompen con ellos, y los desvían generando situaciones inesperadas e hilarantes.

En el episodio *Long John Peter* encontramos una de las escenas más desconcertantes de la serie. Peter se aparece en la habitación de Chris para supuestamente animarlo con algo que trae en una caja: «Atrapé para ti una rana toro afuera. Le hice algunos agujeros en su espalda para que pudiera respirar». Entonces abre la caja, mira el interior, y hace un gesto de decepción. Por encima de la exacerbada carencia de sentido común de Peter, lo más hilarante viene después. Cuando Peter intenta lanzar la caja, ésta golpea contra la ventana y el cadáver de la rana agujereada cae al piso. Con la tapa, Peter intenta reiteradamente sacar al animal, pero éste se le desliza unas 15 veces. Luego intenta agarrarlo entre la tapa y la caja, pero se cae cuatro veces más. Finalmente logra levantarla y lanzarla contra la ventana pero queda en el marco. Después de unos segundos, Peter, sin decir nada, simplemente la golpea con la caja y finalmente sale volando por la ventana. Toda esta operación toma un total de cuarenta segundos y en ella podemos ver una de las tres direcciones cómicas principales: la mecanización de lo vivo.

Veamos ahora otros elementos de ruptura presentes en *Family Guy* que lo hermanan más con la tradición del carnaval. En el episodio *Boys do Cry*, por no desperdiciar la oportunidad de participar en un concurso de belleza para niñas, Lois disfraza a Stewie de mujer, y la presenta como *Stephanie Griffin*. El juego va tan lejos que Stewie es coronado, aunque justo en ese momento se descubre la farsa. Lo interesante es ver cómo Lois no tiene problema en hacer este experimento con Stewie, sin que ello pase por algún tipo de reflexión moral o filosófica. El travestismo de Stewie llega a convertirse en un rasgo característico del personaje. Este bebé de un año no desperdicia cualquier oportunidad de disfrazarse de mujeres —supuestamente sensuales— lo mismo que de hombre de negocios o incluso hacerse pasar por un adolescente y engañar a todos en la secundaria de Quahog para convertirse en el chico más popular.

Estas permanentes transformaciones hacen que la serie siempre contenga un aspecto carnavalesco. Partiendo nuevamente del ejemplo de Peter haciendo de Mary Poppins, otro elemento que emparenta a Family Guy con el estilo grotesco es la constante incursión de los fluidos corporales. Un ejemplo muy ilustrador tiene lugar en el episodio *8 Simple Rules for Buying my Teeange Daughter*: Peter se ha obsesionado sacando productos a crédito de la droguería de Mort y le comunica a los otros varones de la casa que tiene varios frascos de Ipecac¹⁷. Aprovechándose de eso, propone un reto: cada uno beberá completo un frasco y el último en vomitar se quedará con el último trozo de pastel que queda en el refrigerador. Después de unos cuantos segundos en que todos fingen estar muy tranquilos, y cuando Peter intenta poner un poco de conversa, deja salir un gran torrente de vómito. Poco después, Stewie, Brian y finalmente Chris, cuando celebra la victoria, se ven conducidos a lo mismo. Pero terminado el concurso, el espectáculo continúa. Vemos a los cuatro personajes angustiados en el piso de la sala, sufriendo de nuevos ataques incontrolables de vómito. Empiezan a gritar que van a morir. En uno de esos, Peter vomita tanto que el torrente lo impulsa hacia atrás y lo hace caer. Un minuto después de iniciado el concurso toda la sala se encuentra untada de vómito. Cuando parece que les ha pasado el efecto, aparece Lois y pregunta «¿Quién quiere guiso de pescado?». La escena termina con todos vomitando a la vez.

11.5 Episodios, temáticas y referentes

De entre los episodios analizados, en aquellos en que se pudo identificar una temática central, se encontraron las siguientes:

- Educación sobre drogas

¹⁷ Medicamento suministrado principalmente a pacientes que han sido envenenados para inducirles el vómito.

- Aceptación en sociedad
- Estilo de vida superficial
- Orgullo/determinación
- Estereotipos raciales
- Lazos familiares
- El camino a la gloria
- El amor entre personas del mismo sexo
- La evolución de la sociedad
- El estilo de vida Redneck
- Persecución moral
- Sistema electoral/gobierno
- Leyes contra inmigrantes
- Segunda Guerra mundial
- La condición homosexual
- Ateísmo versus teocentrismo
- Legalización de la droga

Estos temas son el resultado del proceso de abstracción de la intención principal de cada episodio. Más allá de simples temáticas, se convierten también en puntos de vista que se enfrentan durante la historia contada. Para obtener de cada episodio el eje temático principal, se intentó no dejarse llevar por lo que parece ser el aspecto superficial del capítulo y encontrar aquello de lo que se nos habla en profundidad. Por ejemplo, el episodio *When you wish upon a Weinstein* está centrado en la imagen del judío como un ser inteligente y hábil para los negocios, pero en un sentido más general nos está hablando de los estereotipos raciales y cómo estos se instalan, para bien o mal, en el imaginario de los individuos por fuera del grupo étnico, lo cual condiciona su relación con estos. Mientras que en el episodio *Airport 07'*, aunque también trabaja sobre una representación social, la del Redneck, la problemática no es la misma, ya que no se discute la validez de esta imagen ni los problemas de percepción que genera, sino que se centra en la

exploración de los presupuestos de ésta a partir de lo ridícula y risible que puede resultar, y lo cuestionable que son sus ideologías y hábitos: el tema se agota en sí mismo y no llama a una temática más general dentro del mismo episodio.

También hay que aclarar que estas temáticas centrales a veces no coinciden exactamente con la trama principal del capítulo y pueden dejar de ser explotadas en la mitad del mismo. Por ejemplo, en *Airport 07'*, el deseo de Peter de copiar el estilo Redneck se convierte en el detonante de la verdadera historia, cuando por su comportamiento irracional hace que su amigo Glen pierda el empleo. En la segunda mitad de la historia, entonces, se deja de lado temática Redneck y Peter, vuelto a la normalidad, se empeña en conseguir que su amigo recupere el trabajo. Aun en esos casos, tienen la mayor relevancia para el análisis ya que se convierten en el sello del mismo y en los grandes generadores de la comicidad que nos interesa aquí, la satírica.

Es muy importante tener en cuenta la existencia de estos grandes temas que surcan los episodios, ya que permiten entender la sátira aquí no solo como intentos aislados que se articulan en torno a la trama, sino como componentes de una gran sátira en el sentido de la representación cómica tendenciosa que se hace de alguien o algo.

Estas representaciones no se limitan a los episodios en los que equivalen a la temática principal, sino que se expanden a través de las distintas temporadas de la serie. Los ejemplos mostraron que algunas corrientes ideológicas, como las tocantes a la religión cristiana, especialmente su explicación del origen del mundo —creacionismo—, son atacadas reiteradamente y de distintas maneras. Es decir que en algunas pocas oportunidades la crítica al pensamiento religioso puede configurar la trama del episodio, pero en muchos otros se insistirá en esta sátira a

través de apuntes cómicos situados espontáneamente. Esta forma de proceder aplica de forma similar para las demás temáticas satirizadas en la serie: gobierno, educación, familia.

Como se mencionó en algunos de los ejemplos en que la relación era evidente y de ella dependía el mecanismo cómico, la actualidad tiene un peso muy importante en la selección de estos temas y referentes. *Family Guy* aprovecha muy bien las coyunturas y, como es característico en el humor político, aprovecha para ser movilizador de ideas con respecto a estos asuntos. Varios ejemplos que revisamos, y muchos otros que no, toman como objeto de burla al presidente Bush, miembros de su administración o copartidarios, de lo cual podemos deducir que la serie muestra posturas anti-oficialistas. De alguna manera está contra el poder, o más bien contra algunas formas de usar el poder: política corrupta y bélica, abusos de las elites y de los conglomerados económicos, etc.

En el análisis se puede apreciar que los referentes a los que apela *Family Guy* para construir sus chistes son prácticamente infinitos: no se detiene en la actualidad en todos sus campos, sino que toma elementos del pasado y los mundos de ficción de dominio popular. Es capaz de importarlos a sus elaboraciones cómicas, ya sea para ponerlos a actuar en sus condiciones originales o para descontextualizarlos y deformarlos. El objetivo de la sátira o del principio que se quiera violentar permite que emerjan y se conviertan en parte de la estrategia cómica. Como ocurre generalmente dentro del mismo cuerpo narrativo de los episodios cuando ante la necesidad de sustentar alguna idea, uno de los personajes convoca a algún flashback hilarante.

Por eso la serie logra mantener a la actualidad política en un lugar tan sobresaliente en sus historias mientras permite el surgimiento de escenas

grotescas, ridículas y fantásticas. El tema de la verosimilitud en relación a la estructura narrativa en esta serie de todas formas es complejo. Crawford (2009) compara el tratamiento de *Family Guy* con el del realismo mágico, en el sentido de que estas incorporaciones de fantasía de las que hemos hablado no son tomadas con extrañeza por los demás personajes de la historia y no impiden que se pueda continuar con la trama. Son hechos que se aceptan sin ningún tipo de traumatismo.

Gran parte de las interrupciones, dilataciones y translocaciones del hilo argumental permiten presentar al televidente una cantidad de informaciones adicionales, en algunos casos nuevas, pero en la mayoría objetos y personajes bien referenciados por éste: «*Family Guy* comercia fuertemente con la nostalgia de la cultura pop, con la mayoría de los elementos fantásticos que invaden en la narrativa provenientes directamente de la televisión, el cine, o la historia general de la cultura Pop.» (Crawford, 2009: 63).

Se puede decir que la verosimilitud de *Family Guy* se basa en que la trama principal conserva una linealidad y la magia es un ornamento, deformaciones que funcionan como estrategias para explotar la comicidad de algunos temas y situaciones, llevando a la sátira y el humor negro a nuevos niveles. Dentro de la trama principal, Peter no desarrollará de la nada alas que le permitan llegar a su trabajo, ni Stewie podrá invocar magia para asesinar a Lois, pero tal vez tengan una enorme —facilidad inaceptable en un drama— para hacerse a unas alas mecánicas o una máquina de destrucción masiva construida en la comodidad del hogar.

Sin embargo, estas leyes son difíciles de establecer rígidamente y el televidente con su experiencia se acostumbrará a saber qué puede esperar que ocurra y qué

no, o tal vez no llegue a hacerlo y termine frustrado de ver cómo se decepciona respecto a lo que considera posible: «Es en base al duramente ganado realismo de *The Simpsons* que *Family Guy* puede tomar los riesgos que toma, utilizando elementos de la fantasía y el absurdo» (Crawdford, 2009: 60).

12. EL SIGUIENTE PROGRAMA.

12.1 Características generales:

El Siguiente Programa es una comedia animada colombiana, producida por Cenpro TV y creada por Gaira y Conexión Creativa, que se emitió por la televisión pública de Colombia entre 1997 y 2000, aunque ha regresado esporádicamente a la parrilla de algunos canales nacionales. Años más tarde se editaron sus temporadas en DVD. *El Siguiente Programa* se creó basado en un programa de acción real, llamado *La Tele*, presentado por Santiago Moure y Martín de Francisco, que consistía en un ejercicio de reflexión en tono satírico acerca de la televisión y la farándula nacional. La idea fue llevar este mismo modelo a la animación y aprovechar la plataforma para generar una comedia de situación en torno a este concepto.

Santiago Moure y Martín de Francisco aparecen en la serie como versiones caricatura de sí mismos y con un estatus muy similar como personalidades de los medios que viven y trabajan en la ciudad de Bogotá, aunque al país se le ha cambiado el nombre por el de *Chibchombia*, como una sátira al atraso de la sociedad colombiana que es uno de los temas principales que surca la serie.

La ciudad es una representación bastante fiel de la Bogotá real, aunque se cambian nombres y aspectos visuales de personajes y lugares, con intenciones cómicas. Se maneja una temporalidad relativa, un poco más laxa que en *Family Guy*: aunque a veces se recuerdan acontecimientos del pasado, muchas veces son ignoradas las consecuencias de éstos y prácticamente se parte de cero en cada episodio. La mayoría de los episodios son concluyentes, excepto algunos que vienen en dos o tres entregas.

12.2 Personajes

Martín de Francisco y Santiago Moure

Adultos jóvenes, locutores de radio, Martín soltero y Santiago casado. Trabajan en la emisora *PQEKactiva* (parodia de la estación juvenil de Rock Radioacktiva) bajo el mando de Tátara Nieto (caricatura de Andrés Nieto, conocido locutor de radio juvenil colombiano). También son las cabezas del ejército de la verdad: un movimiento, más simbólico que otra cosa, que propende por la defensa del derecho de la libertad de expresión y el desenmascaramiento de la hipocresía del ámbito político y del espectáculo en Colombia.

No se puede decir con certeza que establezcan contrapuntos dramáticos o cómicos definitivos. Lo que dice o le pasa a uno, fácilmente lo podría decir o le podría pasar al otro, lo cual no es un valor negativo para el interés de la serie. Entre los contrapuntos que se dan entre los dos personajes son más habituales los coyunturales que los consustanciales a la personalidad de cada uno. Los matices entre la psicología de los personajes no son muy notorios y habría que mencionar principalmente un sentido de la ética más fuerte en Martín que en Santiago; el primero es más apegado a valores como la honestidad, mientras el segundo incurre más fácilmente en trampas y en actos de deslealtad hacia su amigo, así como en razonamientos o discursos maliciosos. Pero en términos generales, tanto Santiago como Martín son irrespetuosos, impulsivos y al mismo tiempo ingenuos y confiados. Todos estos se convierten en defectos cómicos que son explotados en ciertos episodios.

El principal contrapunto surge entre ellos dos, personajes críticos y conscientes, y el resto del mundo, que parece no despertar de la mediocridad y el conformismo

que los locutores se encargan de denunciar. Martín y Santiago suelen recibir por parte de todos los demás el apodo de 'los irreverentes'.

Cerdo

Cerdo es el sirviente de Martín y Santiago, y también trabaja en el programa de radio. Es un hombre de más de 40 años. A pesar de existir un cariño entre él y sus 'dueños' es constantemente sometido a maltratos y humillaciones que le recuerdan su posición de mascota. Es la caracterización tradicional de un hombre ordinario y poco refinado, aunque no es completamente corto de entendimiento, y en algunos capítulos llega a decir o hacer cosas realmente inteligentes. No obstante, la mayoría de las veces sus participaciones estelares tienen que ver con la manipulación de Martín y Santiago que experimentan con él a conveniencia.

Otros Personajes

Dentro de los personajes secundarios, los que tienen una mayor incidencia en las historias son los demás trabajadores de la emisora: *Tátara Nieto* y *Pito López*, parodias respectivamente de Alejandro Nieto y Oscar 'Tito' López, reconocidos locutores de la radio juvenil. Ambos son férreos opositores del estilo radial de Martín y Santiago, pero generalmente salen derrotados. También está El doctor CJ (su nombre ha sido cómicamente asignado para coincidir con una característica física: el tamaño colosal de sus cejas), presidente de la emisora, muy rígido y poco simpático, y *Doña Anciana*, una sufrida mujer mayor a quien conocen por casualidad y deciden incorporarla al programa.

Los demás personajes ocasionales incluyen un amplio número de referencias al *jetset* y a la política colombiana, generalmente con nombres cambiados y rasgos

físicos modificados o exagerados, siempre con una finalidad cómica, a veces satírica, a veces no. Entre este universo sobresale Pícaro Bribón: político y funcionario público, que aparentemente no corresponde a la parodia de ningún personaje en particular, pero encarna los peores defectos de la política colombiana: deshonesto, corrupto, elitista, etc.

12.3 Análisis de estrategias de comicidad

Procesos mentales

Contradicción

En el episodio *Infeliz Navidad*, dentro del centro comercial *Ciudad Puñal*, aparece un hombre vestido de Papá Noel que se dirige a los clientes: «Contágiese del espíritu navideño. Noche de paz y de amor. Sigán, sigán; tenemos ametralladoras de juguete, minas quiebrapatas de juguete». La comicidad reside en la aparición de dos ideas completamente opuestas en el mismo discurso: la de la paz y el amor con la de los juguetes bélicos.

En una escena del episodio *El despejote* se muestra a un grupo de guerrilleros destruyendo y saqueando un pueblo. Vemos a Bomba Loca —guerrillero recién en las filas de la insurgencia que tiene un rol importante en este episodio— moviéndose entre las ruinas con bolsas dinero. Se detiene, mira hacia el espectador y dice: «Pa que vean que nosotros somos su única esperanza contra este estado opresor que facilita que el rico se vuelva más rico y el pobre se vuelva más pobre. ¡Como odio yo este país!». Nuevamente aparecen dos ideas distintas, aquí entre lo que se dice y lo que se ve, que satirizan y deslegitiman un mensaje.

Desenmascaramiento

Desde su posición de locutores de radio, Martín y Santiago se configuran como desmitificadores del imaginario popular representado en el programa. Aunque no es propiamente una ideología o una creencia, encontramos que el episodio *Infeliz Navidad* se encuentra completamente dedicado a destruir el llamado espíritu navideño, que es algo así como la idea extendida de que navidad es la época más feliz del año. El programa de ese día lo abren con el siguiente mensaje:

Martín: Ah, ha llegado la navidad.

Santiago: Época de buñuelos, de regalos, de natilla. De unión familiar, de frases de cajón y de mensajes postizos de paz y amor que sólo pretenden vender viejas canciones en un nuevo disco.

Martín: Época de tensión económica en que las familia se parten la cabeza pensando en qué regalarle al tío flojo, desempleado y arrimado...

La comicidad reside en una crítica dirigida con la frescura y amabilidad con que se emite cualquier mensaje positivo y esperanzador de la festividad. Si se lanzara en un tono como de regaño, probablemente existiría solo una crítica social, pero no una sátira.

La sátira contra el espíritu navideño se teje desde esta introducción y acompaña toda la trama a través de los sucesos que devienen. Justo al salir de la emisora, Martín descubre que le han robado el carro. Al subirse a un taxi para ir a poner el denuncia, tímidamente Martín dice «Feliz navidad, señor. Nos lleva a...» y el taxista, un hombre grande y malencarado, responde enfadado «¡¿Cúál feliz navidad?! Díganme rápido pa'dónde quieren ir a ver si me da la gana de llevarlos». Cuando los locutores enfadados le reclaman que le baje un poco a la

música que estaba altísima, el taxista fúrico responde «¿Usted qué se está creyendo? ¡Aquí mando yo! Y reviren a ver pa'que vea cómo cojo el radio, y en dos minutos están aquí doscientos taxistas, pa'darles en la jeta. Porque lo único organizado en este país es el crimen y el gremio de los taxistas». Santiago se resigna y decide que es mejor que los dejen donde van. Cuando le preguntan el costo de la carrera, aparece la exagerada avaricia: «Son 1500 pesos, más la prima de navidad. O sea, 30000 pesos». Ante una amenaza del taxista, terminan accediendo a pagar la abusiva cifra.

El resto de eventos cómicamente desgraciados apuntan en la misma dirección. Primero en la estación de policía tardan mucho en atenderlos porque están ocupados cantando villancicos y cuando lo hacen son muy negligentes y prácticamente los someten a un gran interrogatorio.

Al llegar a un almacén en el que van a comprar los regalos navideños, encuentran a un niño que se queda fascinado mirando el carro de bomberos, que es el mismo que ha visto en televisión y presiona a su padre para que se lo compre. Éste se queda meditando: «250.000 pesos. Eso es lo que cuesta la operación de las cataratas de mamá Niágara —mientras piensa esto, se muestra a la pobre anciana al lado del niño—. Dejaré que el buen corazón de Jaimito decida. Jaimito ¿qué prefieres? ¿Ese reluciente carro de bomberos o que tu abuela recupere la vista». Martín y Santiago se quedan expectantes y se preguntan qué escogerá. En el siguiente plano se muestra al niño corriendo como loco en el carro, y tirando a la abuela y pasándole por encima». El triunfo de lo superficial sobre lo moral aquí es cómico por su contundencia. Lo que parecía podía constituir una importante decisión, para la mentalidad del niño era una obviedad. Esta situación lleva a los irreverentes a tener una de sus reflexiones, mientras el Papá Noel del almacén los mira con sospecha:

Santiago: Éste es el verdadero fenómeno del niño. Que se hace más notorio en la época navideña.

Martín: Es la conocida crueldad infantil. Es que los niños no tienen alma. Estoy mamado de la navidad.

En el almacén Martín y Santiago son robados de nuevo por la misma pareja de delincuentes, y después de intentar desenmascarar el falso espíritu de la navidad terminan casi siendo linchados por una turba. Se ocultan en el parqueadero del centro comercial y entonces parece que por fin ocurre algo bueno. Encuentran el carro de Martín. Sin embargo, cuando van en él de regreso al hogar una patrulla de policía que ha sido reportada del robo de un vehículo con esas placas emprende su captura. Son detenidos y procesados y terminan el episodio pasando la noche buena en una celda, en donde se sugiere que un preso fornido, que ha sido condenado por violación y estupro, abusa de ellos.

El desenmascaramiento no funciona aquí a partir de un único chiste. Finalmente todo el episodio es un entramado cómico, en el que los personajes viven una larga acumulación de desgracias. La comedia se basa en la incongruencia básica que existe entre querer algo y encontrar cada vez un nuevo obstáculo; en términos temáticos, es la incongruencia entre la imagen de lo que es el espíritu navideño y lo que puede ser en realidad vivir esa época si no se cuenta con la suerte adecuada o si no se vive en la sociedad adecuada. Cuanto más frágil es la creencia en la existencia de éste espíritu para los personajes, más golpes reciben. Y cada golpe es cómico ya que involucra sátiras sobre la viveza de los delincuentes, la ineptitud de las autoridades y la ingenuidad de las personas del común.

Hay una importante reiteración de la ironía cósmica, como si el episodio en sí propusiera una sátira contra las leyes mismas del universo, más allá de solamente a la sociedad. Aparecen varias de las estrategias de comicidad identificadas hasta ahora en las dos series, pero era importante verlas dentro de la continuidad del episodio ya que en este caso trabajan en beneficio de un fin cómico mayor.

Lógicas extrañas

En el episodio *El poder para qué*, En la primera reunión del nuevo gobierno de Chibchombia, empiezan a discutir algunos temas importantes: «sin apresurarse, pensando en lo mejor para el país», en palabras de Martín. Justo después de eso agregan:

Martín: Fíjate que los antiguos territorios nacionales que son zonas selváticas y malsanas son el escondite perfecto para guerrilleros, narcotraficantes y el hampa en general.

Santiago: Y no hay petróleo ni tierras para el cultivo.

Martín: Lo único que hay es monte, matorral, maleza y arbusto.

Santiago: Ya sé qué es lo que vamos a hacer con los territorios nacionales. Como somos un país miserable que no puede explotarlos, se los vendemos a los Estados Unidos.

Martín: Y de paso podríamos legalizar la droga. Al venderles los territorios nacionales, estarían incluidos todos los cultivos de coca y amapola (...) Y de paso con la legalización de la droga, acabamos con los crímenes del narcotráfico.

Finalmente esta venta se lleva a cabo y al país le entra una buena cantidad de dinero. En este caso tenemos nuevamente que una lógica extraña no equivale a

un razonamiento completamente erróneo sino a una visión alternativa de un problema que, pese a no ajustarse a los protocolos, puede conducir a una solución. Al menos dentro del universo de la serie, este fue un razonamiento sabio.

Más adelante, cuando Martín y Santiago se sienten muy presionados por el acoso del congreso corrupto, le preparan a Cerdo una alocución nacional de emergencia en la que se divulgarán nuevas medidas. Cerdo dice: «El Presidente de la República de Paz [Nuevo nombre de Chibchombia], considerando que: primero, que este es un país de ampones y asesinos, de lógica que haiga que construir cárceles para alojar a toda esa gallada de criminales; segundo, que la ciudad de Cúcuta vio nacer a Papuchis y la ciudad de Ibagué es la patria chica de George Barón, decreta: Artículo primero, las ciudades de Cúcuta e Ibagué serán declaradas ciudades prisión. Artículo segundo, para evitar el traslado masivo de los habitantes de Cúcuta e Ibagué, será declarado delito ser cucuteño e ibaguereño». Después de esta emisión, Martín comenta al respecto: «Un buen decreto contra el hampa. Un poquito abusivo contra las ciudades de Cúcuta e Ibagué, aunque ese par de ciudades me importan un chorizo a mí.» Santiago complementa: «A mí Ibagué no me molesta tanto, ¡Pero Cúcuta! Cúcuta se lo merece todo por ser la patria chica de Papuchis».

En este caso se trata de una lógica que es inaceptable por su inclemencia y desprecio hacia los derechos de los habitantes de estas ciudades, y nos habla del extremismo al que se puede conducir una sociedad cuando se siente amenazada.

Más adelante en el episodio, después de que este triunvirato logra deshacerse definitivamente del Congreso, aparece el presidente en una nueva alocución cargada de medidas aún más extremas: para disciplinar a los conductores

infractores, se dispone a un robot equipado con armamento que dispara contra los choferes si es necesario. «Al principio caerán algunos inocentes. Pero es la única manera de que éste pueblo indisciplinado aprenda». Además dice: «Queremos construir una nueva nación. Pero como lo que se ha construido está mal hecho y no tiene ninguna estética, debemos demoler lo construido». Con este espíritu, vemos cómo es dinamitada la troncal de la Caracas en Bogotá, y «para demostrar mi imparcialidad en este proceso, seguiremos en el pueblo donde yo nací: Bosa. ¡Qué pueblo tan inmundito!» Se muestra cómo una explosión destruye la localidad y un hongo nuclear la cubre. Esta política de demolición también cobija a los «almorzaderos ejecutivos de todo el país y todas las manifestaciones de arquitectura loba que nos dejaron las clases económicas emergentes». Y Entonces se muestra también a una construcción característica de los 'traquetos' siendo demolida. Justo después de terminada la transmisión, se emite un comercial con el 'También caerán', al estilo de los clásicos que anunciaban recompensas por la información sobre el paradero de subversivos y narcotraficantes, pero estos ofrecen: «10000 millones de pesos por la captura de Carlos. A Sánchez, alias 'Charlie Aaz,' y 25 pesos por la captura de Iván Soacha, alias 'Iván y sus Bom Bom'».

Quizá algunos inconscientemente consideren que de verdad el país estaría mejor sin algunos individuos que le parecen desagradables o tontos, pero no existe legitimidad para expresar esta idea en un ámbito serio. Pero este deseo latente puede ser tomado por la comedia.

En *Picaro Bribón*, con respecto al inminente impacto del asteroide un periodista informa: «Se ha descubierto que la composición es metálica, y está cargado de energía positiva, motivo por el cual es atraído por el territorio que más energía negativa proyecta en el planeta; y es la maldita Chibchombia. País que detesto». Entonces Santiago, quien está junto a Martín viendo esta transmisión, dice:

«Claro, era lo que siempre habíamos dicho. Lo que carga de energía negativa a este país son personajes como Charlie AAZ (el cantante Charlie Zaa), Iván y sus bombones (El cantante Iván y sus Bam Bam), y el aguardiente, ese licor que hace sacar el guache al que lo toma». Martín resuelve que lo que deben hacer es montar a esa clase de personajes al cohete, para lograr que el asteroide *Pícaro* los siga. Y los conducen a la trampa, haciéndoles creer que los están salvando por ser los máximos representantes de la cultura y el folclor del país. Para lograr darle suficiente impulso, lo llenan con aguardiente. El plan sale a la perfección y el cohete logra atraer al aerolito, explotando ambos lejos de la tierra.

Aquí teníamos un caso en el cual una lógica extraña expresada en forma de prejuicio, en un episodio, es legitimada como válida por el universo de la serie, en un episodio posterior. Aquí, en medio de una fuerte base realista, se realiza una ruptura proponiendo un modelo científico alternativo —por no decir fantástico— que favorece el desarrollo de la sátira.

En el episodio *Infeliz Navidad* los ladrones que tienen el carro de Martín son molestados por el guardia del centro comercial, ya que han estacionado en un lugar para minusválidos. Uno de ellos, el más bravucón, dice «Pero yo estoy con un minusválido» y le dispara a su compañero en las piernas. La frialdad del delincuente es claramente exagerada y presenta un razonamiento macabro: si se necesita ser minusválido para estar aquí, pues lo volvemos minusválido. Esta escena se parece mucho al chiste dado por Freud con el que ilustrábamos el principio de lógica extraña.

Para finalizar, en el episodio *Reinadocracia (Qué desgracia)* encontramos un ejemplo con el que vacilé en considerar una lógica extraña, pero tampoco es un error de intelección. Cuando van en la flota hacia el reinado de Cartagena,

Santiago apunta «¡No! Tanta montaña y tanto valle no han dejado progresar a este país» y Martín agrega «No, es que papá lindo sí la puso muy de pa' arriba con esta geografía tan puerca de este país, y esta gente tan mala que vive aquí, hermano». Hay comicidad agregada a este comentario cuando poco después deben enfrentarse a esa cruda realidad que tanto desprecian: son detenidos por dos retenes de distintos grupos armados ilegales, en los que son amedrentados y despojados de la mayoría de sus pertenencias

La incongruencia principal aquí está dada por la franqueza y el desparpajo con que los personajes expresan su rechazo por la situación del país, y porque este insulto presenta un argumento físico o superficial (la irregularidad de la geografía nacional) acompañado de uno moral (la maldad de los habitantes del país).

Ironía cósmica

En el episodio *Infeliz Navidad*, Después de fallar en su intento en la comisaría, Martín lanza un comentario ingenioso, que por la incongruencia que conlleva resulta cómico: «Pero es que poner el denuncia sí es más difícil que robarse el carro, oíga». A pesar de poder ser considerada en principio como una hipérbole cómica, el grado de dolor y de cercanía a la realidad lo convierte para mí en una ironía cósmica de la sociedad colombiana. Es decir que se trata de un caso donde el chiste debe esforzarse poco deformando una realidad, porque ésta ya se nos hace bastante cómica

Procesos discursivos

Falso elogio

Un ejemplo del falso elogio clásico lo vemos en *El poder para qué*. Martín y Santiago reciben la transmisión en que Cerdo declararía a Ibagué y Cúcuta ciudades carcelarias, con un «Buenas noches, país honesto, país honrado», en un acto completamente atípico teniendo en cuenta su tradicional manera de saludar. La experiencia del televidente que ha visto los otros episodios de la serie le servirá para reconocer inmediatamente que este elogio es irónico.

Un mecanismo más complejo actúa en el episodio *Pícaro Bribón*: cuando se anuncia que un meteorito impactará con la tierra justo en la ciudad de Bogotá, el gobierno crea el *Ministerio de la Aeronáutica y el espacio*. El presidente Samper anuncia en la televisión que el director de la cartera será «el respetadísimo y sapientísimo doctor Brontosaulo Arboletes», entonces se muestra al político sonriendo maliciosamente mientras sostiene un teléfono en una mano y un serrucho en otra. Aquí es probable que el presidente Samper como personaje de la comedia no esté elogiando en falso a Brontosaulo, ya sea porque es muy ingenuo y cree lo que está diciendo de éste o porque lo conoce y solo quiere encubrirlo, y en caso tal estaría simplemente mintiendo.

El falso elogio es un recurso retórico que usa realmente el escritor de la comedia para lanzar una sátira sobre el político y Samper sería aquí una figura instrumental que sirve como medio para expresar este punto de vista. Aun si se ignorase la referencia al mundo real (es una parodia de Saulo Arboleda), el televidente entenderá la ironía del asunto, por la incongruencia entre el gran concepto que da el presidente de él y la primera imagen que tiene del político, la cual nos sugiere lo pillo que puede llegar a ser.

Por supuesto que la relación de este personaje de comedia con una figura política de la realidad es muy importante. Saulo Arboleda es un funcionario público que por los días en que se produjo el episodio había recibido una sanción disciplinaria por el ‘escándalo del miti-miti, el cual tuvo que ver con la aparente adjudicación amañada de una licitaciones para estaciones de radio. Toda esta información contextual, si es manejada por el espectador, potencia decididamente el efecto cómico de este falso elogio.

También es una construcción cómica interesante, con una propuesta menos directa de falso elogio, la que encontramos en el episodio *Descaro Olímpico*. En la inauguración de los juegos olímpicos de Bogotá se presentan «perfectamente coordinados los miembros del ballet nacional de Oscar Borda». Esta coreografía tiene tres componentes, cada uno ejecutado por varias parejas. La primera, consiste en dos hombres que se lanzan machetazos. La segunda, un hombre musculoso que golpea en la cara a una mujer. Y la tercera, un hombre que se tambalea mientras no para de beber de una botella. Todos estos movimientos se desarrollan con un ritmo constante. Según el locutor del estadio, «hacen una danza alegórica a las hermosas costumbres nacionales». En este mismo acto se muestra a un burro viejo y cansado arrastrando una carretilla que lleva a un grupo de 8 mujeres de diversas contexturas y fenotipos. Según el locutor «Burros amaestrados que tiran unas fastuosas zorras». Más adelante desde la transmisión de PQEK en el estadio, Santiago comenta: «Ahí van, burros y zorras, verdaderos emblemas nacionales».

Sé que es difícil visualizar del todo este ejemplo como un falso elogio, aunque la presencia de una palabra como ‘hermosa’ nos puede llevar en esa dirección. Sin embargo es un juego retórico que va más allá: donde debe estar lo mejor del país, está lo peor o por lo menos algo nada honroso, lo cual se convierte en una denuncia a las lógicas de ocultación que tienen lugar en este tipo de

demonstraciones que deben hacer olvidar a los habitantes de todos los males que aquejan a Colombia. En ese sentido también se puede pensar de alguna manera en una lógica extraña que revela un diagnóstico muy triste: que más que las danzas o la música, las manifestaciones más ‘tradicionales’ de nuestro país son las violentas.

Mentira

Aunque la mentira al igual que la ironía puede significar decir lo contrario de lo que se piensa, las mentiras no son necesariamente irónicas. La mentira busca engañar, la ironía no. En el episodio *El Poder para qué* tenemos una mentira que podría pasar por falso elogio o contradicción —porque efectivamente incurre en ambas —, pero tiene un mecanismo diferente: después de que Martín y Santiago parecen haber hecho un acuerdo burocrático con el senador Milena Batalla, éste, que antes había intentado revocar el mandato de Cerdo, aparece en el estrado del Congreso diciendo: «Pretender hacerle un juicio a este pulcro y prístino gobierno es absolutamente injusto. Hoy he venido a dar mi parte de apoyo a este honrado gobierno y a proponer que el presidente Cerdo sea declarado inocente». La contradicción del senador no es graciosa porque su elogio sea falso —lo es para él, porque él se considera bueno, pero no en términos objetivos— sino por la exagerada forma de adornarlo comparado con sus posturas anteriores. A diferencia de lo que veíamos en el apartado del falso elogio, aquí la atribución de bondades no lanza una sátira sobre los vicios del personaje ensalzada, sino sobre quien ensalza, por su capacidad de cambiarse de bando y opinar en contra de sus convicciones.

El mismo recurso es usado desde la contraparte cuando Cerdo, como parte del plan de Martín y Santiago, designa a Batalla Milena ministro del interior. Entonces

un periodista presente en la rueda de prensa lo inquires por nombrar a un ampón como ministro; el presidente responde: «Arresten a ese difamador. No voy a aceptar que en mi gobierno, alguien atente contra la reputación de los próceres de este país». Cerdo dice de forma desvergonzada algo que no es cierto y él lo sabe.

Estas declaraciones son cómicas porque son emitidas con una completa naturalidad por parte de los enunciantes pese a que son claras falsedades. Aunque esta estrategia se nos haga parecida a la contradicción, la gran diferencia estriba en que en la segunda la comicidad viene de lo inconsciente de la formulación incongruente, por lo que fue incluida en los procesos mentales y no en los discursivos.

Excesiva franqueza

Esta estrategia nos presenta múltiples ejemplos en *El Siguiete Programa*. De hecho la relación de Martín y Santiago con sus oyentes se basa en el desprecio abiertamente declarado. Por ejemplo, en el episodio *Iguazomanía* comienzan así: Buenos días, país corrupto. – País malhecho, cuya única tradición son los errores. – País de iguazos. Estos tópicos se pueden encontrar en otros episodios.

La sátira en *El Siguiete Programa* suele lanzarse de forma tan directa que en la mayoría de los casos en que son los personajes satirizados los mismos que revelan sus defectos no lo hacen por distracción o mala disimulación sino abierta y conscientemente, en una actitud cínica.

En el episodio *El poder para qué*, cuando Cerdo se lanza a la presidencia los candidatos de los partidos tradicionales se reúnen y forman el movimiento TOCONCERDO. Ernesto Samper, quien modera la discusión, dice: «Sé que aquí hay enemistades políticas irreconciliables, pero tenemos que unirnos todos contra este inepto miserable. Porque al gobierno de Colombia siempre ha llegado un inepto, pero es inconcebible que llegue un inepto miserable». Aquí lo cómico llega por la descomposición de la primera idea en la segunda parte del comentario. Samper aclara que el problema no es ser incapaz, porque él mismo y todos los demás presidentes lo habrían sido, sino ser pobre. Este chiste revela mucho políticamente: aparte de la acusación de ineptitud que se lanza sobre todos los gobiernos que ha tenido el país, se señala la preeminencia de un pensamiento elitista sobre uno basado en méritos. Hay dos sátiras en una.

Este episodio es especialmente rico en este tipo de ejemplos, ya que como su intención es desenmascarar el ejercicio político en Colombia se apoya principalmente en hacer evidentes todas las actitudes y prácticas reprobables que pueden achacarse al gobierno. Por ejemplo, después de que Cerdo ha decretado una ley por la cual a todo aquel que robe dineros públicos le será cortada la mano, aparece el corrupto senador Milena Batalla en el recinto del Senado y con su mano amputada dice: «Se le fue la mano al gobierno. El gobierno ha violado la Constitución y se ha ensañado con la honesta y honorable clase política, cuando los gobiernos se deben encargar de perseguir a la clase obrera». Nuevamente encontramos la sátira trabajando para proclamar aquellas verdades no oficiales. Para que un enunciado de estos pueda tener impacto cómico debe tener algo de verdad. Debe darse en un contexto de sospecha sobre el gobierno. En una sociedad en la cual no exista la corrupción y en la que, por tanto, sea imposible vincular esta ficción con los referentes de la realidad política el efecto cómico sería reducido.

En el mismo episodio, después de que Cerdo hace los nombramientos iniciales como presidente, la composición del nuevo gobierno genera malestar entre los distintos estamentos sociales. Las mujeres se quejan de que no haya representación femenina, a lo que Cerdo responde: «Las mujeres permanecerán en la casa en chancletas. Preferiblemente embarazadas. Haciendo comidas y prestas a complacer los más mínimos caprichos del hombre». A través de una figura que no se espera que lo haga, la del presidente, se recuerda el gran peso que tiene el pensamiento machista en la sociedad. La forma tan desparpajada como se enuncia y el estatus del enunciador configuran la incongruencia cómica.

Esto también lo vemos cuando Cerdo recién oficializa su candidatura a la presidencia de Chimbchombia. Se presenta en la plaza pública exhibiendo su actitud completamente liberada, la cual lo lleva a declarar sin tapujos sus preferencias sexuales «Porque como ustedes siempre han sabido me gusta desafiar las leyes que vayan contra natura. ¡Soy zoofílico!» proclama ante un gran auditorio. «Pero – prosigue -, compatriotas, antes que nada soy homosexual». La decepción de lo esperado en esta confesión de Cerdo produce risa. La evasión del lugar común es un truco cómico. El preámbulo parece el de la tradicional declaración de homosexualidad, pero en vez de eso surge la de una práctica mucho más extraña y, además, ilegal. A pesar de que nos advierte que le gusta desafiar las leyes de la naturaleza, podemos pensar que se está refiriendo a la homosexualidad desde una visión conservadora. Sin embargo cuando viene el ¡Soy Zoofílico!, lo anterior cobra todo el sentido. Hay un proceso de desconcierto y esclarecimiento.

Pienso que aparte del hecho de la inclusión inesperada de esta revelación, hay una gran hilaridad en el mismo valor que tiene la palabra y en el hecho de imaginar a un candidato confesar esto en público y ser ovacionado por ello. Hay un valor cómico externo al personaje y la situación narrativa, que ocurre cuando el

programa de televisión rompe con aquellas normas de elegancia o decencia a las que el espectador se encuentra acostumbrado.

Cerramos este bloque con unos ejemplos del episodio *Reinadocracia (Qué desgracia)* que resultan bastante particulares. Pilar Castaño, presentadora del Reinado Nacional de Belleza —representante del establecimiento, desde los ojos de Martín y Santiago— dice: «Doña Matera, toda una institución en el reinado, trae un hermoso tocado de cactus que simboliza el hermoso páramo de las Papas, hoy desértico y erosionado por desyerbar con machete y sembrar atravesado». No podríamos interpretar este como un error de disimulación ya que la actitud relajada del personaje nos habla de que hay una conciencia superior que la lleva a lanzar la crítica. Ni Pilar Castaño ni Doña Matera están revelando precisamente un vicio propio, pero están dejando entrever un espíritu de inautenticidad en la empresa que representan.

Esta misma actitud se encuentra durante el desfile de trajes típicos. Primero la señorita *Mamazonas Erógenas* sale con un traje que incluye sobre su cabeza a una mujer indígena amamantando un bebé y lo presenta así: «mi vestido de fantasía simboliza a todas las madres de Colombia que tienen que vender su leche y amamantar los hijos de las patronas, porque las madres se han hecho muchas cirugías plásticas y están llenas de silicona». El de la señorita Putumarzo es una balanza que tiene en un lado a Cerdo y en el otro a los dos indígenas que trabajan para Martín y Santiago y «simboliza la justicia colombiana que solamente es para los de ruana y los marranos».

Insensibilidad cómica

En el episodio *Reinadocracia (qué desgracia)*, el gobernador del departamento de Putumazo, *De Bribón*, al llegar a la capital dice: «Ala, increíble que ésta sea la vía principal de Motoá. Gente muérgana, gente perezosa. Esto sí nunca va a salir adelante, jamás, jamás». Su subalterno, de etnia indígena, le responde: «Pero, señor gobernador, es que la plata de las carreteras se las gastó en el carro», y el gobernador contraataca: «Pero licenciado Quilomandoy, es que un mandatario regional debe tener dignidad. Además, estos nativos no necesitan carreteras. No tienen con qué comer, van a tener carro», y ríe malévolamente. Aparte de la deshonestidad, esta caracterización enfatiza claramente en una postura racista. Un poco después, al ver a un grupo de indígenas, el gobernador agrega «¡Y esa cantidad de aborígenes qué jartera! ¿Qué hace acá?». El licenciado responde «Ellos viven acá. Es que el resguardo de ellos fue expropiado para hacer el aeropuerto», y el gobernador termina la conversación con «Escójame un par para llevarme. Que los medios vean que en esta comitiva hay representatividad de todas las fuerzas vivas del departamento – los mira – aunque estos nativos tienen más cara de muertos que de vivos». Cuando uno de los aborígenes le dice al gobernador que tiene hambre, éste se pone iracundo: «¡No sea atrevido, no sea insolente! ¿Quién le está enseñando español a esta gente? Siempre le he dicho que es importante que estos aborígenes no nos entiendan.»

En esta secuencia, se acumulan de forma exagerada los peores defectos que puede tener un político y se nos muestran a través de un discurso completamente insensible.

En el episodio *Infeliz Navidad* cuando Martín y Santiago van a poner el denuncia por el robo del carro, los policías se encuentran muy entretenidos cantando

villancicos, mientras un hombre con un cuchillo atravesándole la cabeza está esperando ser atendido: «Señores policías, rápido, que necesito hacer un denuncia de agresiones personales en mi persona. Dos atracadores disfrazados de papá Noel me atracaron en el centro comercial Ciudad Puñal». El policía, a quien desde el lugar que está se le estira el cuello para poder hablar al señor sin moverse, dice «Respete a la autoridad. ¿no ve que estamos rezando la novena? Espere ahí que ya vamos a acabar». Justo cuando los policías regresan a sus funciones, el hombre con el cuchillo en la cabeza se desmaya. El policía que está atendiendo, solo atina a decir a su subalterno «retíreme ese fiambre». Los policías son cómicos porque, como una clara sátira hacia su incompetencia, aparecen completamente automatizados, dedicados a lo superfluo, mientras eventos gravísimos están ocurriendo en sus narices. Al punto de que ven morir a alguien y esto no les genera preocupación.

Pero esta atroz falta de consideración por la desgracia de los demás no solo compromete a los personajes secundarios o antagónicos del programa. Los mismos Martín y Santiago expresan crueldad e incluso goce con el dolor ajeno en varios apartes del episodio *Descaro Olímpico*, en el que se realizan unas extrañas olimpiadas en la ciudad de Bogotá. En la inauguración de las justas, cuando se intenta encender el fuego olímpico, ocurre un accidente y la delegación de India se incendia, a lo que Martín comenta: «Estos indios sí que son bien de malas. Tras de que aguantan harta hambre allá, vienen a que los quemen acá. Pero no hacen falta. La India ni quita ni pone en los juegos olímpicos». Más adelante durante una pelea de machetes, Martín y Santiago narran con gran emoción los golpes y mutilaciones que se ocasionan los participantes. Al final, comentan: «repunta el patirrajado y la arranca esa hijuemadre cabeza». Martín agrega: «¡Qué bella escena!».

En otros momentos esta insensibilidad se transforma más bien en una irreverencia hacia los símbolos e instituciones. En el episodio *Indiferendo fronterizo*, cuando empiezan a soplar vientos de guerra, Martín dice en el programa: «Va a haber guerra, ¡maldita sea!, y a mí que no me recluten, porque por este país no dan ganas de pelear» a lo que Santiago agrega: «No. Este país sí da ganas de pelear, pero en contra de él». Un poco más adelante en ese episodio, continúan en su actitud. Santiago dice: «¿Pelear por la patria? La única patria que yo reconozco es mi cuerpo. Yo no peleo ni por la familia, ni por los amigos, ni nada». Martín complementa: «Y mucho menos pelear por este moridero de patria. Es más, mañana mismo me uno a las filas chamosolanas». La comicidad viene del extremismo. Más que un mero pacifismo, la aversión de Martín y Santiago al sentimiento nacionalista es tal, que proponen pelearla en la guerra de Colombia como forma de provocación.

Juegos de asociación y caracterización

Metonimia

En el episodio *Qué desastre*, Martín y Santiago paran en un semáforo y encuentran a una vendedora que tiene en sus manos varios ejemplares, desangrándose, del diario *El Despacio* (referencia paródica a un conocido diario sensacionalista bogotano llamado *El Espacio*). Cuando Martín lo pide, dice: «a ver mamita, pero pásemelo rápido antes de que se coagule». En este caso, la adición, podríamos decir fantástica, de una propiedad nueva al periódico, la posibilidad de sangrar, es un juego retórico por asociación en el cual el objeto representa externa y físicamente algo que está adentro en forma abstracta: la sangre de todos los muertos y heridos que seguramente incluyen las notas del diario amarillista. En otros momentos de la serie en que se muestra el diario *El Despacio* se hace de la misma manera: desangrándose.

Metáforas

Este tipo de asociaciones retóricas visuales también lo encontramos en algunos personajes. La caricatura que representa a *Poncho Rentería*, *Concho Tontería*, es muy parecida a su referente real, pero arrastra una cola de reptil. El espíritu satírico ha hecho físico un defecto moral, haciendo literal la sindicación de ser un lagarto. Como no se trata de una asociación extrema propuesta por la comedia sino de una construida por la opinión pública, el giro realmente cómico no viene de la metáfora en sí sino de su representación.

El episodio Descaro Olímpico trae un ejemplo similar que sirve también para comprobar que *El Siguierte Programa*, al igual que *Family Guy*, admite rupturas en la lógica narrativa. Mientras Santiago y Martín conducen por las calles de Bogotá se encuentran con una conglomeración en torno al político Charles Moreno de Cara (Parodia de Carlos Moreno de Caro), quien se encuentra en labor proselitista, ya que según dice pretende ser alcalde de Bogotá y luego presidente. Una gran cantidad de personas escucha sus exageradas propuestas como «Autopistas a doble calzada entre todas las ciudades capitales. La autopista Bogotá-Quibdó con cuarenta túneles de 70 kilómetros». Desde el automóvil los locutores ponen atención a la alocución de Moreno de Cara; Santiago dice «Pero no solo hay que pensar en grande, no señor. Hay que tener la capacidad de hacer todas estas cosas. Este tipo es un payaso». Mientras Santiago dice la última frase, sin ninguna explicación, Moreno cambia y aparece vestido y maquillado como payaso, mientras continúa su discurso. Mágicamente, las palabras de los personajes modifican la realidad presentada, sin que esto moleste a los asistentes y sin elementos que nos permitan creer que esta es simplemente una imagen mental de Martín y Santiago.

Hipérbole

Una buena parte de los apuntes cómicos por exageración involucran sátiras en contra de la extrema violencia del país. A veces por la velocidad o espontaneidad de los sucesos: En el episodio *Reinadocracia (qué desgracia)* se muestra un aviso que da la bienvenida a Motoá, capital del departamento de Putumazo, que dice Población: 2674; después de un estruendo, el indicador cambia inmediatamente a 2670.

Más adelante en ese episodio aparece otra hipérbole numérica, cuando De Bribón convence a Martín y a Santiago de que sean los manejadores de la señorita Putumazo en el reinado nacional de la belleza, dándoles una porción ínfima del presupuesto real para tales fines: tan solo 200.000. Esta cifra exageradamente pequeña no solo funciona para ilustrarnos la corrupción de *De Bribón*, sino también la precaria situación económica de Santiago y Martín.

Parodia

Cuando se retrata a los demás personajes de los medios, que tienen una figuración importante dentro de las historias, se exageran notablemente sus rasgos. Por ejemplo Julio Soacha Cristo —caricatura del periodista Julio Sánchez Cristo— y ‘La Negra Panela’ —la caricatura de la periodista de espectáculo ‘La Negra Candela’— aparecen en la dupla de episodios *Iguazomanía* como los dos extremos del ámbito radial colombiano. El primero, excesivamente snob, de tono pausado, dispuesto a hablar exclusivamente de las tendencias europeas y norteamericanas, y prácticamente desconectado de la realidad nacional. Y la segunda, como la contraparte chabacana, malhablada, hasta el punto de que

transmite desde un improvisado estudio en una choza, con una cerveza en la mano, sentada en una mesa sobre la que hay una lechona y su micrófono es un buñuelo. Claramente una construcción hecha a partir de muchos estereotipos de lo que para el programa significa ser *popular*.

Ahora veremos algunas parodias más complejas que apuntan a representaciones jocosas de acontecimientos importantes que la gente recuerda y un ejemplo de parodia de un símbolo nacional.

Recordemos el episodio *El Poder para qué*. Allí se emula el escándalo del ‘miti-miti’ poniendo a este personaje nuevamente en calidad de encargado de un proceso de licitación: en este caso, el de la empresa que desarrollará un sistema para enfrentar la amenaza del asteroide que caerá sobre Chibchombia. La extrapolación de este acontecimiento de la actualidad política a un escenario distinto, exagerado y fantástico, el de la posible destrucción de todo el país, agrega comicidad a la satirización de la corrupción de Saulo Arboleda.

De características similares es una escena del episodio *Por una cabeza*. Después de que Rodrigo Copetrán se ha presentado en el Palacio de Justicia para interponer una demanda contra Martín y Santiago por difamación y calumnia, se queda atrapado al momento de salir ya que su gran cabeza no logra pasar completamente por la puerta (contradicción). Entonces el juez que intenta sacarlo dice «Tenemos que pedir refuerzos. Llamen al Teniente Coronel Plazas». Entonces aparece un tanque que dispara abriendo un hueco en la fachada del Palacio, permitiendo la salida de Copetrán. Este apunte cómico, que recuerda un suceso tan doloroso como la masacre del Palacio de Justicia, toma un referente de dominio popular y lo recontextualiza con unas características lo suficientemente modificadas para generar hilaridad. Relacionar un evento polémico y que tuvo

resultados nefastos como la retoma del Palacio con una operación para destrabar a un cabezón de una puerta es incongruente y de paso lleva una intención política. Está tejiendo una sátira alrededor de una acción reprobable. Lo exagerado que resulta emplear un recurso de este tipo para un objetivo tan nimio —la incongruencia clásica entre un gran esfuerzo y un pobre resultado— ya es de por sí cómico en un sentido no muy trascendente, y se convierte en algo mucho más grande cuando se lee la conexión que se sugiere: de alguna forma se le quiere decir al televidente que aquel evento remoto con el que se asocia el chiste pudo haber sido, en últimas, igual de ‘necesario’.

En el episodio *Estamos en la Olla podrida* se revela la existencia de ASOCHANCHIBCHA: «Asociación chanchullera chimbchombiana. Una noble entidad académica fundada desde los tiempos de la Patria Boba y que propugna por el engrandecimiento y el refinamiento de la corrupción nacional». Dentro de la institución los estudiantes entonan una versión modificada del himno nacional: Peculado inmoral / en circos de chancuhillos / el crimen viene ya / el crimen viene ya. 🎵 El proceso de transformación sobre uno de los símbolos del país, es una clara denuncia al grado de corrupción que se ha alcanzado en el ambiente político del mismo.

El episodio *El despejote* es sobresaliente en esta categoría ya que todo el capítulo, en tres entregas, constituye una parodia de uno de los acontecimientos más importantes de la historia reciente del país: los diálogos de paz entre el gobierno de Pastrana y las Farc y la consecuente entrega de una parte de territorio nacional al grupo al margen de la ley. El episodio reconstruye todos los personajes y circunstancias con cambios de forma, pero manteniendo la esencia del conflicto.

En este episodio, después de que accidentalmente Cerdo genera una interferencia en el sistema de televisión que le permite proyectar su imagen a todos los televisores del país, Martín y Santiago deciden que pueden usar este fenómeno para intervenir la programación y emitir mensajes revolucionarios. Entonces, forman una especie de guerrilla televisiva llamada M.A.C.H.E.T.E: Movimiento anti-chibchombiano enfocado en la televisión. Este movimiento se encarga de lanzar fuertes críticas contra los programas de televisión colombianos y de paso, al invadir su espacio, hacerles perder rating a las programadoras.

Preocupados los directivos de un canal de televisión deciden que deben actuar. Entonces uno de ellos comenta «Tenemos que formar un frente común. Un movimiento de autodefensa. Y nadie mejor que un Castaño para dirigir nuestra autodefensa». Entonces nombran a la reconocida presentadora *Pili Castaño* (Pilar Castaño) para que dirija este movimiento. Este nuevo grupo, equivalente a las AUC del conflicto real, que se hace conocer como *Paracanalistas* también realiza intervenciones en la televisión

Los locutores son otro gremio considerado indeseable y cuando el grupo M.A.C.H.E.T.E hace sus exigencias para llegar a un acuerdo de despeje con el gobierno de Chibchombia, una de ellas es que se expulse a estos «ninguna revolución se puede hacer si en la televisión permitimos la entrada a los locutores. Los locutores deben permanecer en la radio», dice Martín. Este punto se convierte en la 'piedra en el zapato' del proceso de despeje ya que el gobierno no accede.

Cuando llega el momento de la negociación de la paz entre el gobierno nacional, M.A.C.H.E.T.E y las Autodefensas televisivas, se parodia el suceso de la Silla vacía, que ocurrió cuando el comandante de las FARC Manuel Marulanda dejó plantado al entonces presidente Andrés Pastrana. En este episodio de la serie el

acontecimiento es presentado y *Andrés Patraña* también se queda esperando la aparición de su interlocutor que en este caso es 'El Gorila Fofoy', el alias de Cerdo en la revolución. Las razones por las que se niega a salir tienen que ver con que no se siente con confianza para dar un discurso, ya que se considera muy limitado intelectualmente «Yo lo único que puedo hablar es de comidas y animales».

El presidente *Patraña* aparece a lo largo de todo el episodio caracterizado como un niño. Siempre está jugando y en un momento en que se encuentra reunido con todo su gabinete que mira preocupado la invasión que Santiago y Martín han hecho en la televisión colombiana, aparece con un sombrero de Mickey Mouse y dice: «Ay, ya no veamos más televisión. Vamos a jugar con unos helicópteros gringos que me trajeron de regalo».

Esta forma de caracterizar al presidente pretende sindicarlo de carecer de las competencias necesarias para dirigir a una nación en un momento de crisis y lo logra mediante la exageración de su estilo calmado y jovial, hasta convertirlo en un niño.

Estereotipo

Para ver solamente al estereotipo como estrategia de comicidad vamos al episodio *Inmerecido descanso*. Aquí la comicidad no está dada solo por la representación del personaje estereotipado con todos sus rasgos potenciados, sino primordialmente por la prevención y aversión que experimentan los personajes principales de la serie hacia éste: Martín y Santiago cuentan que en un momento necesitaban unas vacaciones ecológicas para entrar en paz y se fueron de excursión al Parque San Agustín, sin embargo, dicen, en ese instante «estábamos a punto de cometer el error más grande de nuestras vidas y obviamente lo cometimos».

Enseguida se nos muestra en *Flash Back* la llegada del autobús al parque, mientras suena una canción de Silvio Rodríguez. Desde el momento en que se bajan del autobús, se nota en los gestos de Martín y Santiago la tremenda indisposición por el paseo. Detrás de ellos aparecen individuos con barbas frondosas, anteojos, mochilas, guitarras en la espalda, bandas en el pelo y demás accesorios que permiten identificarlos como hippies o algo similar. El que parece ser el líder empieza a hablar: «Bienvenidos a San Agustín, soy Mamerto Bello, su guía. Aquí van a disfrutar y a aprender a convivir con la naturaleza. A respetar el medio ambiente, a encontrarse con ustedes mismos, compañeros. Quiero que ustedes no solamente sean turistas, sino que se conviertan en guardias para cuidar el parque». Los rostros del grupo revelan una gran relajación y parsimonia, mientras que los de Martín y Santiago se vuelven cada vez más angustiosos. Martín, indignado con el discurso del guía, dice: ¿pero en qué hemos caído? Hola. Esto es una catajarria de gente que se les da de arqueólogo, de biólogo, de naturalista. Nunca falta el sociólogo y uno que otro filósofo marihuanero».

Esta indeseabilidad, que en buena medida puede ser compartida por el televidente, es un aliciente para explotar la comicidad presente en el estereotipo, que podría no resultar tan divertido si no hay algo en la narración que nos diga que debemos sentir hastío por su manera de ser. El personaje se nos muestra como negativo. Un estereotipo presentado como positivo no podría dar lugar a una sátira; si mucho a una risa inocente.

Mundo al revés

Aunque los dos grandes ejemplos que veremos aquí tienen mucho de comicidad por estereotipos, llevan las cosas hasta el extremo de realizar inversiones cómicas

en torno a la sociedad y al éstas desarrollarse a lo largo de episodios completos, merecen mención aparte.

El episodio dividido en dos partes *Iguazomanía*, gira en torno a un estereotipo, El Iguazo, pero excede la comicidad que logra explotar de esta representación para crear comedia alrededor de la idea de un mundo o al menos un país al revés.

El narrador explica que un iguazo es una persona de malos modales y descuidada apariencia, «vulgar, ordinaria y de mal vestir». Ante el suceso de la visita del afamado diseñador John Galliano, quien juzgará el atuendo de cada uno de los asistentes en un evento especial, Martín y Santiago, por contradecir los deseos de Tátara, deciden asistir acompañados por Cerdo a quien dan indicaciones de verse lo más iguazo posible. Cerdo asiste sin haberse bañado en dos semanas, con el pelo alborotado, pantalón roído, camisa abierta en el pecho cicatrizado, mocasines blancos, un machete en la cintura y despidiendo muy mal olor. La aparición de Cerdo en estas condiciones genera un gran impacto negativo y toda la clase distinguida y las estrellas de los medios intentan sacarlo de allí. Sin embargo, cuando aparece John Galliano, asqueado por el esnobismo de todos los ricos y famosos que se abalanzan para pedirle una opinión sobre su vestido, proclama: «vine a este horrible país a buscar una moda natural; yo necesito un personaje pintoresco», entonces ve a Cerdo, justo cuando éste está siendo retirado por seguridad, y se enamora de su estilo, verdaderamente colombiano para él. Sin que nadie se dé cuenta, Galliano secuestra a Cerdo y pasan dos meses sin que Martín y Santiago tengan noticia de él.

Dos meses después, cuando llegan noticias de la nueva colección de John Galliano desde París, todos descubren a Cerdo modelando para él, vestido exactamente de la forma en que se presentó al evento en Bogotá. Inmediatamente

la alta sociedad bogotana declara que la moda ha muerto y repudian el giro que propone Galliano. Sin embargo, muy pronto, al ver inundadas las portadas de revistas por la imagen iguaza de Cerdo, Julio Soacha Cristo, en medio de la transmisión, declara en tono solemne «Como la moda es caprichosa, y no incomoda»... entonces se desgarró el traje, saca un machete y con tono agreste, continúa: «¡Juemadre! A partir de hoy soy un iguazo, jijuepuerca. ¡Y voy a ser más ordinario que su madre! ¿Qué le parece, Doctor Casas?» El Doctor Casas, su compañero de transmisión, dice conservando la compostura: «Aunque le quede muy bien a la moda iguaza estar gritando, a mí no me grite». Y también rompe su traje y saca un machete: «Si no le meto un planazo en esa cabeza de pelota que usted tiene, gran vergajo», y se envuelven en una pelea de machetes en el mismo estudio. Poco después Soacha Cristo cambia su lujoso automóvil Mercedes por una volqueta y rápidamente todo el país se contagia de la Iguazomanía. Todas las personalidades se vuelven malhabladas, groseras y adoptan la moda de vestir iguaza. *Concho Tontería* llega a amputarse dos dedos de la mano para ser más iguazo. Las reuniones de la alta sociedad entonces empiezan a celebrarse al modo iguazo, como grandes borracheras, amenizadas con la música popular de las *Hermanitas Cállese* y toda la brusquedad que caracteriza al iguazo. Incómodos por esta situación, Martín y Santiago deciden nuevamente representar el contrapunto al 'deber ser', para lo que transforman su programa, incluyendo música clásica, citas de filósofos, y con un tono y una actitud muy reposadas y elegantes.

El climax de la expansión del estilo iguazo llega cuando Cerdo regresa a Colombia y es recibido con todos los honores por el mismo presidente de la república, quien declara al condecorarlo «porque este hijuepuerca ha proyectado la verdadera naturaleza de ser colombiano; que consiste en ser ordinario, ignorante, pendenciero y pícaro».

Todo termina cuando John Galliano, frustrado por el éxito tan abrumador de Cerdo que ha llegado a opacarlo, decide cambiar de tendencia para su nueva colección y basarse en la moda de los faquires indios. Inmediatamente todas las estrellas enfurecen porque han hecho grandes esfuerzos para ser partícipes de la moda iguaza —inyectarse grasa, modificarse la dentaduras— y ésta ya ha pasado. Nuevamente los de la emisora de Soacha Cristo son los primeros en intentar adaptarse a la nueva moda.

Toda la trama de este episodio es cómica desde la misma incongruencia de poner el mundo al revés y al mismo tiempo diagnostica varias cosas: el afán de la gente por acoplarse a las nuevas tendencias y la velocidad con que éstas cambian. Existe una gran ironía cósmica en torno a que el mismo comportamiento o aspecto que a una persona puede colocarla dentro de lo que está de moda, por un cambio en el canon, puede mandarla en poco tiempo a la marginalidad. Este proceso de verdad existe y lo que hace la comedia aquí es acelerarlo.

La Irreverencia tiene una estructura y un espíritu similar. El episodio registra la aparición del canal de televisión de Bogotá *City TV*, aunque bajo el nombre de *Ciriry TV*. Mauricio es el hombre encargado de conducir a Martín y a Santiago por las instalaciones del lugar. El sujeto, que tiene chaqueta, anteojos y cola de caballo y habla con un acento *gomelo*, dice «Un lenguaje de televisión irreverente comienza con un manejo de cámara irreverente. Por eso nuestros camarógrafos, o mejor nuestros videógrafos, no le tienen miedo a hacer un *tild up*, un *tild down*, un paneo, un desenfoque, una pérdida de horizonte e incluso la imagen al revés». Luego se muestra cómo transforma al reconocido presentador de noticias Jorge Alfredo Vargas al estilo irreverente con un proceso relámpago que incluye mangas de camisa, el nombre del canal estampado en el abdomen, una mochila indígena, un tatuaje de serpientes en el brazo, la palabra loco grabada en su frente, un piercing puesto de afán con una grapadora, y termina con «unas gafas

bien locas». Mauricio le da las siguientes indicaciones: «Tú desde hoy eres Jorge Loco. Trata de usar frases como abrir espacios de comunicación, establecer parámetros de convivencia».

Aquí también se propone una inversión cómica del mundo cuando Martín y Santiago se cansan de que todos proclamen ser irreverentes: «Han hecho de la irreverencia un propósito. Esta es una irreverencia premeditada». «Porque aquí creen que cualquier pendejada es irreverencia. Irreverentes Calígula, Hitler, Nerón, Echandía, Vargas Vila, Baudelaire, Alfredo Iriarte». Justo cuando más intentan sacarse del estereotipo de irreverentes haciéndoles saber a los de Curity TV cuánto desprecian su estilo, más se refuerza ante ellos su estatus de irreverencia: «Uy, es que ustedes son muy locos. Ustedes son la irreverencia de la irreverencia ¡los amamos locos! Los queremos así ¡Bien locos!»

Cada cosa que Martín y Santiago dicen solo los pone en un pedestal más alto para la gente irreverente de Curity TV. Entonces deciden cambiar su estilo para representar justamente todo lo contrario de lo que se les señala: encarnan la figura del *Facho*. Empiezan a aparecer en público, impecablemente vestidos y peinados. Parecido a lo que realizaron en *Iguazomanía*, convierten su programa de radio en un espacio muy sobrio en el que suena música clásica y se invita a personajes a hablar de historia. Empieza a gestarse un movimiento contra el acartonamiento en los medios jóvenes, del cual Martín y Santiago son los mayores representantes. Sentados en el sofá de la casa, Santiago comenta con tono muy digno: «De Francisco, estoy aterrado. Ahora resulta que la irreverencia era buena y la decencia, el respeto y la tradición son malos». Y Martín contesta: «Pero hay que perseverar como lo hicimos cuando éramos supuestamente irreverentes». Enseguida aparece una serie de titulares de periódicos, con sus respectivas fotos, que demuestra que Martín y Santiago están ganando: «La Godarria: El regreso a las tradiciones y a la decencia. Los jóvenes imitan en el colegio el nuevo estilo de

Martín y Santiago»; «Villabobos ingresa al Opus Dei. Se rumora que el del Megáfono se duerme oyendo discursos de Laureano Gómez».; «Decepción masiva en las filas de la irreverencia. En crisis Ciriry TV».

Estos dos episodios funcionan en torno a las exageraciones y acumulaciones que se tejen en torno a figuras estereotipadas y a través de ellos se logra construir diagnósticos satíricos acerca de la sociedad y su obsesión por las modas y las poses.

Comicidad por ruptura

Burla

El programa radial de Martín y Santiago frecuentemente se centra en la celebración burlona de los defectos físicos de las personas sin apuntar a estrategias de comicidad precisas o sin intenciones políticas aparentes, aunque en el final de este bloque veremos como sí es posible tejer una sátira inesperada a través de la burla.

Martín y Santiago van por momentos más lejos que la mayoría de los personajes de las comedias animadas para adultos, al vilipendiar de forma descarada a individuos que no son culpables de su condición. En el episodio *Pasión Enana* la emprenden contra los enanos. En la introducción del programa, Martín dice «Es para nosotros motivo de orgullo y de jactancia, presentarles a un representante de esta especie graciosa de homúnculo» y Santiago agrega, «aborrecidos por medio mundo y por el otro medio burlados». Las burlas y ofensas

hechas en el programa llevan al suicidio a un enano admirador del programa, que se lanza por la ventana del piso en que vive al no soportar una canción alusiva a los enanos. El director de la emisora les informa a Martín y a Santiago que esto ha ocurrido y también que otro enano fue linchado por un par de jóvenes en la puerta de una escuela. Finalmente, al decidir torpemente asistir a un evento de toreros enanos, en donde se encuentra congregada toda la comunidad enana, son linchados por aquellos quienes han sido objeto de sus burlas.

En el episodio *Por una Cabeza*, los escogidos como objeto de burla son los cabezones, particularmente el que es, para ellos, el máximo representante de los cabezones en Colombia, Rodrigo Copetrán, parodia del presentador de televisión Rodrigo Beltrán. Esta caricatura tiene una cabeza exageradamente grande que llega a quedársele atorada en el lavamanos. El personaje es sometido a un importante acoso por parte de Martín y Santiago que lo llaman todos los días a las 7 de la mañana a hacerle preguntas sobre su cabeza. Le dejan mensajes en la contestadora que dicen «Cabeza de mula, cabeza de perro, cabeza de Jabalí». Esta situación desespera a Copetrán, quien la resuelve hablando con el director de la emisora, el doctor CJ (amigo suyo de la infancia) para que prohíba a los locutores hacer referencia a su cabeza. Santiago le dice a Martín con respecto a la censura que acaban de imponerles: «No nos podemos acobardar. Este es un país libre y cada uno puede expresar lo que quiere. No podemos renunciar a este derecho. Rodrigo es cabezón, esa es la verdad y nosotros somos el ejército de la verdad». Esta declaración va seguida de una escena en la que los dos locutores aparecen en una llanura, ante la puesta del sol, montando caballos y ataviados con armaduras, y proclaman: «por la verdad, desmitificaremos a la gente ridícula que la masa bruta colombiana ha puesto en lo más alto». Entonces se dirigen a un molino cuyas astas dicen: «Farándula», «Chismes», «Rodrigo Copetrán», «Noticiero del espectáculo» y «Oswaldo Ríos». Y continúan diciendo «Petimetres, mediocres, ineptos, ídolos de barro, tiemblen; el ejército de la verdad está aquí».

Después de esta intrusión, Martín y Santiago regresan recargados y haciendo un videoclip musical llamado *Cabeza de Coco Copetrán*. Se trata de la puesta en escena de una supuesta leyenda en la que Copetrán viajaba con amigos en un bote, al cual hizo naufragar al asomarse por un lado. Sin embargo, su colosal cabeza resultaba flotando y salvando a todos. «Luego se preguntaron todos, ¿esta cabeza por qué flota así? Siendo toda grande y voluminosa, estaba toda llena de aire». Después al llegar a una isla desierta, se muestra cómo usan la cabeza de Rodrigo como herramienta de construcción, y Martín y Santiago cantan: «La leyenda se confirmó. La cabeza de Rodrigo estaba hueca». Después de que Copetrán decide presentar una demanda en contra de Martín y Santiago, éstos quedan inhabilitados para hacer cualquier referencia al demandante, incluyendo el hecho de decir simplemente las palabras ‘Cabeza’ o ‘cabezón’. La presión de los oyentes no les permite resistir y terminan tras las rejas.

En el día del juicio ocurren varias cosas importantes. Cerdo asume la defensa de Martín y Santiago y lo hace sorprendentemente bien. Para su prueba definitiva propone un experimento entre Rodrigo Copetrán y un testigo invitado llamado Janio Cabezas, otro personaje con una gran cabeza. Según Cerdo, tienen exactamente las mismas proporciones craneales. Cerdo hace que se hunda a ambos hombres en un recipiente con agua, indicando que aquél que tenga la cabeza hueca sobrevivirá, mientras que quien tenga algo en la cabeza morirá ahogado. El abogado demandante dice «Pero esto es inhumano. El señor Cabezas ha muerto». La audiencia protesta, pero Cerdo explica: «Se equivoca, señor fiscal. El señor Cabezas era un enfermo en estado terminal. Y fuera de eso estaba condenado a cadena perpetua». Todos parecen de acuerdo con esta explicación. Sin embargo, siguen preocupados por Copetrán, pero éste emerge después de un breve periodo. Se comprueba que su cabeza estaba llena de aire, y Martín y Santiago son declarados inocentes.

Este es otro ejemplo de un episodio que funciona como una totalidad cómica. Existe una situación cómica particular —el colosal tamaño de la cabeza de Rodrigo Copetrán— que es explotada a partir de diversas estrategias y que en el fondo apunta a una sátira pertinente. La aparición del ejército de la verdad y su ritual nos lleva a lo realmente importante: existe una tendencia en la sociedad a la ocultación de la verdad y a que se vanaglorie a personajes que no son tan buenos como parecen. A través del desplazamiento de lo moral a lo físico, se convierte esta crítica en una comedia pesada y políticamente incorrecta, pero se nos recuerda lo que está en juego: lo que finalmente importa, y eso lo demuestra la resolución final. No es tanto que Rodrigo Copetrán sea cabezón, sino que sea tonto. Viéndolo así, todo adquiere un sentido retórico. La Cabeza de Copetrán es solo la punta del iceberg. Lo que Martín y Santiago parecen querer decirnos es que si está prohibido proclamar una verdad tan evidente y corriente como que Copetrán es cabezón, ¿qué se puede esperar que pase con las demás verdades?

Finalmente lo que marca la diferencia y le da un valor ideológico a esta sátira contra un personaje es la aplicación de la lógica extraña, la cual, como sabemos, es una estrategia de comicidad que atenta contra lo 'aceptable' por la sociedad.

Grotesco

También tenemos la aparición de elementos grotescos y perturbadores que no pueden situarse con claridad dentro de alguna de las estrategias de comicidad antes examinadas. Por ejemplo, en el episodio *El poder para qué*, cuando Martín y Santiago necesitan deshacerse del congreso corrupto lo logran haciendo estrellar la embarcación en que viajan contra un shitberg: «gran masa de caca flotante que sobresale de la superficie del mar. Fenómeno que se da en las aguas territoriales de los países desarrollados, por el vertimiento de aguas residuales al mar». Este

elemento de aspecto asqueroso absorbe a los integrantes del congreso. Tiempo después se muestra que dos senadores no murieron: Batalla Milena y Ana Bartolina. A ella se le muestra ingiriendo materia fecal. En el momento en que descubren que un barco pasa cerca de ellos, se sienten salvados y se dan un beso apasionado. Después de unos segundos, Batalla Milena vomita una sustancia verde y café, y dice: «Qué asco, qué asco. ¿Qué has comido últimamente?».

Los shitbergs también aparecen flotando en el Río Bogotá en el episodio *Descaro Olímpico* cuando se lleva a cabo una competencia de canotaje sobre sus aguas.

12.4 Episodios, temáticas y referentes

En esta Colombia paralela Martín y Santiago cargan con el lastre de ser figuras irreverentes y groseras, pero con unos niveles de popularidad y reconocimiento mayores de los que pudieron gozar sus versiones de carne y hueso, miradas con desprecio por un importante sector de la sociedad. La mayoría de las historias se tejen en torno a esta condición. Esto les permite desarrollar con soltura su ácido sentido del humor, ya que aparecen rodeados por un mundo que todo el tiempo está dispuesto a escupirles en la cara.

Los episodios seleccionados mostraron tener temáticas principales bien definidas, principalmente críticas de asuntos sociales y políticos —libertad de expresión, el gobierno y la corrupción o la ‘farsa’ del reinado de belleza—. De hecho, algunos temas, como la corrupción, se repiten como temática principal, además de aparecer transversalmente en prácticamente toda la serie. Siempre existe una trama bien definida en términos clásico, con tres actos, aunque sin una subtrama, y que tiene una relación explícita con el tema de la sátira. Si en *Family Guy* algunos episodios podían ser interpretados como una gran sátira en toda su

estructura, en *El Siguiente Programa* esta característica la tienen casi todos sus episodios.

Los referentes usados para construir comicidad pertenecen principalmente al mundo real y actual, en su mayoría conocido y relevante para el público colombiano. Rara vez se apela a referentes que no estén frescos en el imaginario colectivo nacional, por lo cual los episodios logran tener un gran valor documental.

Desde la misma idea de plantear el universo de la serie en un contexto muy determinado, pero cambiándole el nombre a prácticamente todo, se nota una especial tendencia a la retorización. Las modificaciones de los nombres pretenden introducir nuevos sentidos. Por ejemplo, cuando se llama *Garulla* a la conocida cadena de almacenes *Carulla*, se está proponiendo una lectura irónica de la misma. Es una ironía que produce comicidad al ligar en una misma palabra dos cosas aparentemente opuestas: la seriedad y el lujo de *Carulla* y la palabra *Garulla*, usada coloquialmente para referirse a individuos de aspecto descuidado y reputación dudosa. Sin embargo se abusa de este recurso y a veces los nuevos sentidos que se generan no son especialmente graciosos o reveladores, o, peor aún, no existen tales.

La lógica narrativa no se rompe y solo algunos pequeños insertos, como la escena en que Moreno de Cara se transforma en payaso, dejan dudas acerca de su coherencia dentro del hilo argumental.

13. CONCLUSIONES

13.1 ¿Qué aprendimos de las estrategias cómicas?

Esta primera parte de las conclusiones presenta el resultado de la exploración en torno a las estrategias de comicidad, ilustrando la forma o formas como cada una trabaja y qué descubre. Se trata de una aproximación que no debe considerarse como la última palabra ya que se ha diseñado a partir de un número limitado de ejemplos, y aún dentro de esta cantidad de referencias, no tan amplia como quisiera, se encuentran algunas ambigüedades. En cualquier caso, considero que los descubrimientos en torno a la construcción, puesta en marcha e intención cognitiva y/o pedagógica de cada uno de estos mecanismos cómicos constituye un avance sólido e importante en la comprensión de las comedias animadas para adultos modernas:

Procesos mentales:

- **Ingenuidad irónica**

¿Cómo trabaja?: Pone a un personaje víctima a asumir una posición de exagerado optimismo o confianza que no corresponde a las condiciones reales del asunto.

¿Qué descubre?: Recuerda o acentúa la crueldad o gravedad de algunas situaciones.

- **Sofismas y defectos de razonamiento:**

¿Cómo trabaja?: Adjudica a un personaje o figura de autoridad una argumentación errónea que lo lleva a opinar o actuar de una manera. Crea un

razonamiento análogo, pero exagerado o descontextualizado, que sustenta una ideología que se pretende desvirtuar.

¿Qué descubre?: Que ciertas opiniones o acciones están sustentadas en falacias o simples prejuicios sin fundamento. Es especialmente fuerte para castigar el discurso conservador y censor.

- **Lógica extraña**

¿Cómo trabaja?: Hace que un personaje, a través de un razonamiento no sujeto a las convenciones sociales, presente una nueva visión de un problema. Perturba los parámetros de ciertos procesos sociales, generando resultados ridículos o desproporcionados.

¿Qué descubre?: El alcance de las lógicas extrañas es verdaderamente amplio. Los ejemplos analizados mostraron que puede mostrar que ciertas ideas u opiniones no están completamente justificadas, que algunos problemas no han sido considerados en toda su complejidad y denunciar debilidades morales o desvelar tensiones en el entorno social.

- **Contradicción**

¿Cómo trabaja?: Se hace que un personaje incurra evidentemente en aquella conducta que rechaza. También puede mostrar dos rasgos o aspectos de un mismo objeto o sujeto que resultan incongruentes entre sí.

¿Qué descubre?: Denuncia la hipocresía y ausencia de real compromiso con algunos principios e ideas.

- **Desenmascaramiento**

¿Cómo trabaja?: Somete a una idea o dogma a una interpretación realista o científica o a un ejercicio comparativo con otra lógica más válida o pertinente.

¿Qué descubre?: La invalidez de algunos dogmas, especialmente en lo tocante al pensamiento religioso o místico.

Procesos discursivos:

- **Excesiva franqueza:**

¿Cómo trabaja?: Automatiza el discurso del personaje para que revele sin dificultad aquello que lo hace reprochable.

¿Qué descubre?: Legitima una sospecha sobre la falsedad o corrupción de personajes, instituciones o maneras de pensar, insinuando que es tan evidente que por poco y no es una verdad a gritos. Propone lecturas cínicas de la realidad.

- **Pobre disimulación/Exceso de credulidad**

¿Cómo trabaja?: Hace que una figura de autoridad o personaje prototípico intente engañar pero sus métodos son muy débiles y lo dejan al descubierto ante el televidente. A pesar de lo anterior, sus interlocutores caen en el engaño.

¿Qué descubre?: Que es demasiado fácil engañar a la gente. También caracteriza a algunos personajes como mentirosos profesionales.

- **Falso elogio**

¿Cómo trabaja?: Alaba a alguien por algo que evidentemente no ha hecho, presenta un defecto cuando se supone va a lanzar un elogio o dentro de un marco de elogio.

¿Qué descubre?: Pone en duda el imaginario positivo que existe o se busca imponer sobre algo.

- **Mentira**

¿Cómo trabaja?: Hace que un personaje, en un contexto que permita reconocerlo claramente, opine lo contrario a lo que cree o dijo antes con la pretensión de engañar.

¿Qué descubre?: La facilidad y el descaro con que algunos personajes pueden modificar su discurso a conveniencia.

- **Insensibilidad cómica**

¿Cómo trabaja?: Muestra a un personaje como incapaz de considerar los sentimientos y la dignidad de los otros, ya que éstos son desplazados por algún fin material o superficial.

¿Qué descubre?: Nos habla de la crueldad del mundo y de la carencia o debilitación de valores esenciales en algunos ámbitos de la vida social.

Juegos de asociación:

- **Metáfora**

¿Cómo trabaja?: Establece vínculos sorprendidos o radicales entre personajes y situaciones.

¿Qué descubre?: Aporta en la caracterización negativa de algunos personajes.

- **Hipérbole**

¿Cómo trabaja?: Representa procesos exagerando sus dimensiones.

¿Qué descubre?: Revela o recuerda malfuncionamientos en el sistema.

- **Parodia**

¿Cómo trabaja?: Trabaja reconstruyendo la fisionomía, el carácter, el discurso y/o algún acontecimiento del personaje, pero exagerando notoriamente estos rasgos o cambiando drásticamente el contexto.

¿Qué descubre?: Mantiene algunos sucesos escandalosos en el imaginario popular. Resalta los defectos morales o intelectuales de algunos personajes o instituciones.

13.2 El mundo a través de los ojos de la comedia animada

Family Guy y *El Siguiendo Programa* son dos producciones que se enmarcan dentro del mismo género televisivo y son dos de las muestras más actuales de a dónde ha conducido la tradición de la comedia. Son productos de corte

postmoderno; rápidos, intertextuales. Combinan prácticamente todo lo que se hizo antes de ellos en términos de comedia e incluso más que eso. En el análisis demostraron tener importantes diferencias en su modelo narrativo y la relación de éste con sus intenciones políticas particulares, y al mismo tiempo poseer significativas similitudes en su desarrollo del ejercicio cómico.

Se nota que en buena medida las convenciones de la comedia animada norteamericana han intentado ser adaptadas a una sensibilidad colombiana y buena parte de las estrategias de comicidad aparecen en ambas comedias como resultado de una segura influencia de series como *The Simpsons* en los creadores de ambas producciones. Sin embargo el peso de éstas varía, y mientras algunas son especialmente importantes para la una, pueden aparecer tímidamente o, en definitiva, no encontrarse en la otra.

La principal diferencia formal radica en una mayor fidelidad de la serie estadounidense a algunos lineamientos de la comedia de situación, especialmente en la preeminencia de una trama dramática, de personajes que buscan algo y encuentran obstáculos. La sátira y el humor negro son condimentos esenciales para el valor de la serie, pero suelen atravesar el hilo dramático en vez de constituir el mismo. La principal prueba de la tendencia a crear una parcela independiente para cierto tipo de comicidad es la gran cantidad de quiebres en la historia, que guardan poco o nula relación con ella y nos mandan a escenarios difícilmente ubicables en el tiempo y el espacio del capítulo, en ocasiones sin dejarnos saber si es sueño, recuerdo o fantasía.

Por el lado de la producción colombiana, vimos que hay un mayor gusto por hacer coincidir la trama del episodio con un interés satírico particular y trabajar para que todos o una muy buena parte de los chistes vayan en la dirección de sostener ese

punto. Los personajes también tienen un objetivo, pero este se encuentra casi siempre relacionado de forma evidente con la problemática sobre lo cual se quiere argumentar. A diferencia de *Family Guy* no existen subtramas en los episodios, la cual es una de las principales convenciones no solo en la estructura de la comedia de situación sino en el modelo narrativo occidental en general.

A *El Siguiente Programa* es fácil catalogarla como una comedia política por encima del rótulo del de comedia de situación. La expresión de puntos de vista y críticas acerca de aspectos sociales, políticos y culturales se erige como el gran interés, y no tan solo como el espíritu que cubre a una comedia tradicional. *El Siguiente Programa* se asemeja más a una gran caricatura, en los términos más tradicionales, de la sociedad colombiana, con la representación con rasgos exagerados de los personajes y las instituciones que hacen la actualidad. Cada episodio es como un gran comentario político o sociológico que se teje.

Hacer comedia política usando un modelo narrativo es muy complicado cuando se trabaja con acción real, y por eso lo habitual es encontrar comedias políticas basadas en *sketches* como *Saturday Night Live* o *The Daily Show* en Estados Unidos y *NPI* o, en su momento, *Quac* en Colombia. Gracias a la versatilidad del dibujo, *El Siguiente Programa* puede darse el lujo de hacerlo.

Una característica particular en la implementación de estrategias cómicas que tienen como fin denunciar vicios de la política, en ambas producciones, es que en varias ocasiones son los mismos personajes satirizados —generalmente corruptos, elitistas o reaccionarios— quienes emiten mensajes satíricos que atentan contra lo que ellos representan, con lo cual vemos que prima la intención política de lo cómico sobre la psicología del personaje, que es instrumentalizado de forma militante. En este sentido también tenemos a Peter y su ingenuidad que

es usada como arma para lanzar puyas contra distintas clases de discurso persuasivo. De esta manera los personajes abandonan en muchos casos sus deseos y rasgos psicológicos para convertirse en piezas de engranaje del mecanismo satírico, asumiendo diversas posiciones cambiantes que intentan recrear el gran escenario de confrontación ideológica que es el mundo real. En *Family Guy*, gracias a los momentos de convivencia cuando toda la familia puede debatir sobre algún tema, esta escenificación es aún más profunda y matizada. Martín y Santiago pese a ser personajes con carácter muy fuerte, también parecen caer en esta instrumentalización y llegan a mostrarse excitados ante actos de brutalidad o corrupción, como parte de un juego irónico que los excede.

Ambas comedias logran importantes representaciones de lo político, pero a las claras este elemento tiene un peso mayor en *El Siguiente Programa*, en donde las referencias a sucesos de la actualidad política son, más constantes y profundas. Aunque las apariciones de personajes del escenario político en *Family Guy* son importantes, resultan pocas en comparación con la lluvia de apariciones de ministros, senadores y demás funcionarios públicos que se puede encontrar en *El Siguiente Programa*, en donde, para usar una frase popular, no se deja títere sin cabeza. Ver los episodios de *El Siguiente Programa* permite un sorprendente acercamiento documental a la realidad sobresaliente del país en aquellos años — con obvias salvedades al tratarse de un programa de este estilo—, mientras *Family Guy* permite este ejercicio en una medida mucho menor. Aunque también se interesa por las coyunturas, se podría decir que sus referencias son menos obvias. Los episodios de *El Siguiente Programa* presentan más dificultades para ser comprendidos y disfrutados en su totalidad diez años después de su realización, cuando algunos referentes sociales y políticos ya se encuentran difusos en nuestra memoria, o para públicos jóvenes que empiezan a recuperar la serie y no tuvieron conocimiento de los personajes de aquella época.

Si se mira superficialmente la estadística, no se nota una gran ventaja para la producción colombiana¹⁸ en cuanto a tratar la política: en 10 de los 21 episodios analizados de *Family Guy* se encontraron ejemplos notables de sátira política, mientras en *El Siguiente Programa* la cifra es 7 de 14. Pero cuando miramos los temas principales de los episodios, solo tres de los episodios de *Family Guy* giran en torno a una temática política, mientras en *El Siguiente Programa* esto ocurre en 6.

En cuanto a las construcciones consideradas como sátira social, (estilos de vida, formas de organización social, hábitos) tienen un gran valor dentro de la propuesta de ambas series: 17 de los 21 episodios de *Family Guy* y 13 de los 15 de *El Siguiente Programa* contienen ejemplos importantes de este tipo de sátira. Dentro de esto, los estereotipos tienen un lugar importante para ambos programas. *Family Guy* explota principalmente al Redneck, el texano, el conservador, el judío y el homosexual, mientras por el lado de *El Siguiente Programa* hallamos al Iguazo, el mamerto, el traqueto, el estirado y el irreverente o Yuppie. La mayoría de ellos conceptualizados de forma peyorativa. Ambas series explotan la comicidad en torno a estas representaciones sociales para generar comentarios críticos, sin embargo también incurren a menudo en la burla sin connotación política, en la que los personajes se hacen risibles simplemente a costa de su fama, lo cual los hace fácil blanco para mofas sobre aspectos completamente superficiales.

Se puede decir entonces que ambas producciones se mueven entre la crítica seria y pertinente y otra hedonista cuyo único fin es la risa en sí misma sin que se esté revelando algo realmente importante. El énfasis de este trabajo se ha puesto en la comicidad que proporciona algún tipo de ganancia intelectual, pero es importante al menos hacer la referencia a una buena cantidad de insertos cómicos cuyo valor

¹⁸ Ver tabla de episodios en la página 96.

cognoscitivo es limitado. En el caso de *Family Guy* esta percepción sin embargo es un poco afianzada por la dificultad para comprender todas las referencias al tratarse de un contexto cultural ajeno.

También hay cierta similitud en la manera como ambas series declaran la indeseabilidad de ciertos lugares, aunque más marcada por parte de *El Siguiente Programa*. *Family Guy* básicamente se ensaña con el sur de los Estados Unidos, en especial el estado de Texas, mientras el resto del país recibe críticas equilibradas y en términos generales, especialmente en aspectos como el fanatismo y la intolerancia. Mucho más extrema es la representación que hacen de Colombia los personajes de *El Siguiente Programa*, como un verdadero infierno, en el que sin embargo habría lugar para algunos lugares malos entre lo malo: Cucutá e Ibagué, por ser la cuna de algunos personajes reprochables según ellos, tienen un estatus inferior al del resto del país, aunque la misma Bogotá y otras capitales no se salvan del vilipendio y de que se proponga, o se lleve a cabo, su destrucción.

Existe en la producción colombiana un marcado desprecio por todo lo que se entiende como cultura popular del país, hasta el punto en que es difícil detectar si se trata de un genuino repudio por las costumbres y la idiosincrasia del colombiano o si se representa una postura irónica que pretende denunciar a unas élites que se avergüenzan de la sociedad en que se encuentran. Creo que finalmente es un poco de todo y, sin duda, esta ambigüedad es muestra de la capacidad que tiene lo cómico de camuflar y fundir lo que se piensa, lo que se desea y lo que se teme, hasta que estas categorías no sean descifrables ni siquiera para aquél que construye el chiste.

Quizá una variante de la sátira social, pero que por su lugar de privilegio mereció una categoría aparte en el análisis por temas, es la sátira religiosa. Aquí hallamos una diferencia clave, puesto que mientras aparece en 10 de los 21 episodios de *Family Guy*, en *El Siguiente Programa* es casi inexistente, con un único ejemplo. Esta constituye por tanto en la gran diferencia en la orientación temática, ya que un tema que es capital en la propuesta cómica de uno, no hace parte de la del otro. Se puede pensar que aquí se nota por primera vez las limitantes que tiene un producto enmarcado en una sociedad donde persisten terrenos vedados, o quizás que son las propias creencias de los realizadores las que generan este sesgo. Recordemos que en *Family Guy* más que estar orientados hacia la mera irreverencia religiosa —irrespetarla por irrespetarla— estos chistes buscan desnudar las falacias o vicios presentes en el pensamiento y el ejercicio religioso. Es decir, que con esto *El Siguiente Programa* pierde un escenario muy importante en el que dar la batalla contra las ideas aceptadas del mundo.

Esta diferencia también se podría justificar porque, como mencionábamos, *El Siguiente Programa* es una serie más coyuntural que *Family Guy*. Sus aportes satíricos en este sentido van más al grano y buscan tener incidencia más directa sobre problemáticas políticas y sociales con un nombre, mientras que en *Family Guy* hay más lugar para reflexiones y críticas en abstracto. En *Family Guy* surgen frecuentemente elaboraciones satíricas de la nada o sin que pertenezcan al hilo temático fuerte del episodio, y esto ocurre especialmente en lo tocante a la religión; como la religión no es un tema sobre el que surjan muchas coyunturas, es difícil para *El Siguiente Programa* acceder a ella con su forma de trabajar la comicidad.

En la forma concreta de trabajar la comicidad, como procedimiento de presentar dudas y problemas del real y convertirlos en un material risible con finalidad cognitiva, ambas producciones explotan sus posibilidades al máximo y llegan más

lejos de lo que otros hicieron. El ingenio como valor fundacional de lo cómico aparece en su máximo esplendor en estas producciones que demuestran tener facultades estableciendo juegos y asociaciones entre las distintas manifestaciones de la realidad concreta. Sin embargo hay que hacer notar que en *El Siguiente Programa* a menudo se busca comicidad a través de técnicas demasiado sencillas y repetitivas como se mencionó respecto a la estrategia de cambiarle los nombres a todo.

En los casos en que se ha hecho un trabajo interesante, los creadores de ambas comedias han sido conscientes del poder que tiene el lenguaje retórico, con su ahorro y con la posibilidad de establecer asociaciones inesperadas y hacer emerger sentidos ocultos para construir situaciones supremamente cómicas y cargadas de información importante. De allí que se haya encontrado tantas estrategias y que en ocasiones se combinaran dos, tres e incluso más para sacar el mayor jugo posible.

La incorporación de lógicas extrañas es una de las estrategias claves en la propuesta de ambas comedias. Esto es sintomático de una comedia más compleja, no en el sentido de personajes especialmente complejos, sino de una elaboración con pretensiones políticas y pedagógicas mucho mayores. Para lo cual no puede conformarse con repetir las mismas sátiras que ya se han hecho con los mismos términos, sino recurrir a argumentos y elementos más extremos. Logran un grado de ficcionalización de los acontecimientos muy superior al de la versión clásica del género en las primeras temporadas de *The Simpsons*.

Este ingenio también se revela en la gran cantidad de recursos, referentes e imaginarios populares, que pueden articularse dentro de estas estrategias para crear escenas e involucrarlas con las historias. *Family Guy* y *El Siguiente*

Programa ofrecen imágenes panorámicas de sus sociedades. El ingenio está siempre al servicio de comunicar, dirigido a los diferentes niveles de interpretación, mensajes y situaciones que van en conexión con lo que es actual y lo que es interesante. El sexo, la política, la economía, las instituciones, todos son temas sobre los cuales se puede conocer más, o tener reflexiones más profundas, mientras son abordados a través de mecanismos que buscan las incongruencias presentes y las aprovechan para hacerlas reveladoras a través de un proceso que directamente interpela al espectador: le sugiere, le propone, lo ataca.

En ambas series se puede ver la aparición de un recurso que en principio no era muy propio del género: la ciencia ficción como herramienta cómica. La posibilidad de viajar en el tiempo, de cambiar la forma de alguien y otras alteraciones que contradicen la lógica científica tal como la conocemos dan cabida a nuevas sátiras sobre diferentes temas e instituciones. Existe, entonces, en ambas producciones un tratamiento que mezcla representaciones realistas del mundo con otras figuradas, fantásticas o distorsionadas. A veces abordan un tema en los términos precisos y realistas de éste, mientras en otros aparece un encubrimiento o eufemización, que permite plantear un problema a través de una propuesta narrativa que no lo trata directamente, pero establece unas pistas para llevar al televidente en esa dirección: los adolescentes en Quahog aparecen lamiendo ranas en vez de fumando hierba ; en Chibchombia la licitación no es para una emisora de radio sino para un mecanismo que salve al país del impacto de un aerolito. Por momentos estas comedias actúan como Jesús: enseñando a través de parábolas.

Este esfuerzo pedagógico incluye un componente no cómico que es la aportación de datos, informaciones y opiniones que, sin embargo, en ocasiones se vuelven cómicos al ser contrastados con otros elementos. En cualquier caso, estos programas actúan mejor en la medida en que el televidente llegue con unos

insumos y complete el sentido. Existe mucha información que requiere ser interpretada y contextualizada por un televidente preparado.

Ambas producciones llegan a coincidir con el espíritu del carnaval, ya que proponen deformaciones en sus representaciones de la sociedad, mundos al revés y rasgos de carácter grotesco como la aparición vívida y sin complejos de fluidos corporales. Los personajes dejan de corresponder a su estatus social y se ven envueltos en circunstancias disparatadas. Los famosos interactúan sin problemas con los de a píe, un perro puede liderar movimientos sociales y un hombre que es mascota de otros hombres puede llegar a ser presidente.

La inclusión de estos elementos configura en ambas producciones un tipo de comedia que atenta contra los convencionalismos, tanto en términos formales como de contenidos. En *El Siguiente Programa* destacan los juegos cómicos que se dan a través de las representaciones visuales de los individuos que nos aportan gran información sin necesidad de palabras. Los personajes son intervenidos directamente para ilustrar sus vicios y defectos y pueden así presentar rasgos físicos absurdos o de animales, ya sea que acompañen todo el tiempo al personaje o surjan de repente. *Family Guy* mostró por su lado mucha eficiencia a la hora de poner a jugar como herramientas cómicas elementos estáticos de la narración, como los anuncios, la gestualidad de los personajes y elementos de montaje en sonido e imagen.

En esta dirección, ambas comedias debieron desprenderse de sus escrúpulos hacia la muerte, ya que de haber continuado siendo reverentes hacia ésta muchas de sus pretensiones satíricas se habrían visto obstaculizadas. Por este tratamiento, ambas debieron jugar al margen de lo aceptable y que su propuesta fuese catalogada como incitadora de risa socionegativa. El espectador de cada

una de estas comedias debía estar predispuesto, o haberse acostumbrado, a reír de situaciones que en la vida no cobijada por esta parcela resultarían muy graves y dolorosas.

Pero en parte como un placer culpable y una forma de liberación a los protocolos de la vida cotidiana, y en otra como un verdadero disparador del pensamiento consciente y libertario, este estilo cómico se ha abierto paso, reflorciendo consigo buena parte de la diversa tradición cómica de siglos. No ha hecho de la comicidad algo hiriente y perturbador, porque estas características las tuvo siempre, pero por ejemplo recuperó para el marco de la comedia televisiva elementos de la tradición del carnaval, enfatizando más que nunca en la inversión del mundo, y haciendo una nueva representación de la agresión física extrema como elemento productor de risa, después de que esta fuera censurada.

Para emitir un veredicto sobre cuál de las dos producciones es más cruda y fuerte, hagamos algunas consideraciones. Ambas contienen por ejemplo muertes violentas, públicas e innecesarias, y una similar falta de condolencia por ellas. Puede que incluso la frecuencia en que estas acontecen sea similar. Entonces aquí entra un valor importante: la cantidad de tiempo que se muestran. Las escenas fuertes de *El Siguiente Programa* pasan muy rápido, no se busca una comicidad extra como la que gana *Family Guy* al dejar prolongar la escena sobre un personaje muerto o un enfrentamiento violento. De hecho, como vimos en algunos ejemplos, la violencia gratuita llega a convertirse en el principal elemento de interés en varios episodios. Otro aspecto importante es ver quién ejerce la violencia. En *El Siguiente Programa* casi nunca viene por parte de los personajes principales, aunque a menudo la aprueben, mientras en *Family Guy* Stewie es un asesino experimentado.

Cuando analizamos la cantidad y calidad de aportes cómicos presentes en un episodio de cada una de estas dos series, pudimos comprobar que la comicidad tendenciosa que encajó en categorías como sátira, humor negro y ruptura está lejos de constituir la totalidad de la propuesta de *Family Guy* y *El Siguiente Programa*. Probablemente no sería posible —no solo en términos de censura sino de paz mental para los televidentes— sostener una serie completamente a base de humor ácido. Éste se articula a formas no hirientes o críticas de chistes, aunque igualmente ingeniosos y genera un productivo híbrido, con enormes variantes.

El análisis demostró que, como señala Bergson, existe una característica expansible en lo cómico, por lo cual siempre encontraremos manifestaciones del fenómeno que parecen escaparse de las formulaciones previas acerca de la naturaleza del mismo. *Family Guy* y *El Siguiente Programa* responden a muchas de las técnicas de comicidad de toda la vida y en algunos casos solamente nos aportan un nuevo referente o una nueva dirección en el tono. Pero también, conscientes de las posibilidades que les da el formato, proponen giros. Mayor velocidad, asociaciones más sorprendentes y un menor respeto por ciertas convenciones y formalismos, tanto en lo referente al entorno social como al género de la comedia en sí. Las diferencias encontradas en la selección de los temas y del tratamiento que les da cada una de las series, parecen por momentos corresponder más al tipo de narrativa que ha escogido cada una que al contexto de producción.

El que para conseguir que la sátira sea tan poderosa se apele en estas producciones a tan variadas y sofisticadas técnicas nos habla también de un interés en que la comedia de este género mantenga una alta influencia ideológica. Cuando se emplean mecanismos retóricos que el propio Sócrates usó para señalar los vicios y se limita el poder individual de los personajes para que digan lo

que más conviene al punto que se intenta demostrar, no quedan dudas de que el interés de la sátira por erigirse como una moral superior prevalece.

En el caso de *El Siguiente Programa* se nota más la proclamación de superioridad moral a través de los personajes principales, quienes terminan lanzando críticas y burlas sobre todos los grupos sociales en torno a ellos desde una posición que generalmente los muestra como los sensatos y coherentes en un mundo de locos y corruptos, aunque, como veíamos, a veces llegan a ser tan atroces como los demás. La mayoría de las veces en las que Martín y Santiago son motivos de hilaridad es por haber sido demasiado ingenuos y esperar cosas buenas del mundo. La autocrítica no es frecuente en ellos.

Los personajes de *Family Guy*, en cambio, aparecen de entrada con mayores debilidades morales e intelectuales, y salvo el caso de Brian no suelen lanzar juicios críticos sobre el resto de la sociedad. En ese sentido Brian es el personaje más parecido a Martín y Santiago, aunque su estilo es mucho más respetuoso y formal.

Del análisis minucioso de la comicidad de estas dos producciones, nos queda que la sátira aún constituye un camino más corto para llegar a muchas verdades ocultas o difusas y para realizar un diagnóstico distinto, más limpio del mundo. Como nos decía Bergson, puede que acierte, puede que no. Lo importante es que está allí y que incluso en su versión industrializada y masiva es una piedra en el zapato para las ilusiones que intentan tejerse sobre el conjunto de la sociedad. La intención más recurrente en las estrategias cómicas analizadas es denunciar un vicio, una bajeza, una incorrección en el accionar o la forma de pensar de alguien, generalmente personajes que representan distintas facciones del poder o ideologías de gran aceptación. También tiene un gran peso el señalamiento de

incongruencias y fallas en el sistema: leyes demasiado rígidas o laxas, costumbres insanas, injusticias sociales.

Ambas comedias parecen sintonizarse, en muchos aspectos, con los principales lineamientos del pensamiento liberal-progresista moderno. Haciendo quedar en ridículo la mayor parte de las veces al pensamiento conservador, las posturas nacionalistas, racistas, homofóbicas, algunos aspectos del sistema económico, la actitud bélica y lo intrascendente del mundo del espectáculo, explotando el lado subversivo del humor. Sin embargo van más allá de eso y, en las elaboraciones cómicas que se placen de romper con los cánones de lo que es válido mostrar, parecen también contener una visión cínica de la vida. Recordemos que para el filósofo alemán Peter Sloterdijk el cinismo es el sello de la sociedad actual. Al revisar sus postulados, encontramos que este espíritu cínico está fuertemente imbricado en la representación que estas comedias animadas hacen del mundo:

En la indolencia frente a todo problema hay un último presentimiento de lo que sería el estar a la altura del mismo. Dado que todo se hizo problemático, también todo, de alguna manera, da lo mismo. Y éste es el rastro que hay que seguir. Pues conduce allí donde se puede hablar de cinismo y «de razón cínica». (Sloterdijk, 2003: 21).

Hemos visto que aunque *El Siguiente Programa* y *Family Guy* son importantes movilizadores de flujos ideológicos, es como si en últimas terminaran dejando el sabor de que nada importa, de que todo esfuerzo es fútil. Son, en muchos aspectos, indolentes. Nos proponen fuertes reflexiones acerca de lo que pasa en la sociedad, pero en un momento se abandonan al disparate, a la insensibilidad frente a lo fatal y terrible.

La intención de estas comedias es claramente todo lo contrario a enaltecer nuestras sociedades. Difícilmente podremos llegar a sentir felicidad de vivir en

este mundo viendo estas series cuando lo que hacen es llamarnos a despertar de cualquier ilusión placentera. Como dice Sloterdijk:

Allí donde los encubrimientos son constitutivos de una cultura: allí donde la vida en sociedad está sometida a una coacción de mentira, en la expresión real de la verdad aparece un momento agresivo, un desnudamiento que no es bienvenido. Sin embargo, el impulso hacia el desvelamiento es, a la larga, el más fuerte (Sloterdijk, 2003: 30).

Para Sloterdijk, la vida bajo el espíritu cínico se encuentra cobijada por la ironía. Pretender que se cree en algo. Esta dirección que para el filósofo ha tomado el pensamiento de la sociedad evidentemente ha influido en el cariz que han llegado a mostrar sus producciones cómicas; como hemos visto, irónicas hasta la saciedad.

Creo que en medio de esto, en ambas producciones hay cabida a un nihilismo positivo que necesita de la interpretación de un público bien educado que aprenda a reconocer las intenciones ocultas en aquello que se le muestra y que un sentido del humor que permita ver la contradicción presente en toda la empresa humana en el planeta tierra es necesaria para salir adelante en estos tiempos de confusión. Muchos jóvenes y adultos de esta generación se cansaron de creer a ciegas que todo está bien y no ven en la excesiva reverencia un valor positivo:

La agresión cómica equivale, entonces, a una batalla política, y, de hecho, se propone un objetivo esencialmente político, la subversión de la sociedad corrompida. La indignación que condena la inmoralidad de una sociedad que promulga unas leyes y, al mismo tiempo, se arroga el derecho de infringirlas representa el más alto nivel de la conciencia adulta, la misma conciencia que nutre las luchas políticas, los sermones edificantes, las campañas de moralización (D'Angeli, C. & Paduano, G., 1991: 17).

Creo que los televidentes de comedias animadas para adultos son capaces de distanciarse al experimentar placer con situaciones horrendas de la comedia, porque reconocen que lo que allí está representado no es otra cosa que la atrocidad del mundo en que viven pero en dibujos incapaces de experimentar dolor real alguno. La capacidad de reír es finalmente aquella que permite sobreponerse a lo pesado de la existencia y creo que esto no solo atañe al humor inocente. Reírse en la cara de lo serio y problemático, de lo que ha sido capaz de llevar a la guerra a los hombres, es el verdadero triunfo de un espíritu libertario en estos tiempos. La ruptura excesiva a la regla siempre nos dirá algo, no necesariamente constructivo. Muchas de las actitudes exhibidas en estas producciones salen del territorio de lo *políticamente correcto*, concepto ligado a la censura y que, de alguna forma, va en detrimento de la libertad de expresión que en ocasiones necesita decir las cosas de forma ‘fuerte’:

En estos tiempos donde el pensamiento pretendidamente progresista se nos impone bajo el dictado de lo políticamente correcto, que atenaza con miedo cervical a muchos intelectuales incapaces de dar un paso sin medir cada una de sus palabras con lo que llaman lo ‘sensato’, ‘el sentido común’ o el ‘justo medio’ es necesario reforzar los mecanismos de la resistencia espirituales con los usos de la ironía tramada en la creencia de que toda la cultura humana está labrada en la inautenticidad (Gonzales Alcantud, 2004: 7).

Una cultura inauténtica sería una cultura que finge ser lo que no es, que disimula, que se engaña: una cultura incongruente y cómica. Una situación en la que la comedia animada encuentra la oportunidad perfecta para explotar su repertorio, para atacar a diestra y siniestra, mientras le revela al hombre la difícil posición en que se encuentra encarnando «el punto medio entre el infinito y la nada», la incongruencia fundamental a partir de la que deviene toda la comedia.

Para un televidente colombiano, una serie como *Family Guy* se convierte en un ilustrador poderoso de las mecánicas y tensiones del mundo globalizado. Le da

una clase intensiva acerca de los estereotipos y representaciones sociales existentes en la nación culturalmente más diversa del mundo, lo cual le permite tener una visión mucho más amplia de la sociedad moderna. Le trae problemas que exceden lo local y no para de poner en cuestión.

El Siguierte Programa desde hace un buen rato dejó de producirse, pero representó un golpe fuertísimo de parte de la comedia para una sociedad que probablemente mata con mayor frecuencia que la que ríe. Hasta qué punto pudo haber cambiado la consciencia de un pueblo para que sea más libre y tolere menos los abusos del poder, es difícil de medir. Pero desde el mecanismo cómico es claro que la sátira como arma disparó sin piedad sobre prácticamente todo lo detestable que podía sobresalir de la sociedad colombiana en aquel momento y que a lo mejor no sea muy diferente de lo que pasa ahora.

De mi parte, sin sostener que todo en estas producciones sea verdadero, genial o justo, existe una sensación de satisfacción al ver que la comedia hoy en día no ha perdido esa función de atacar inclementemente aquellos aspectos de nuestro mundo que resultan engañosos. Aplaudo el ingenio, cuando ha tenido lugar, y que este tipo de comicidad, si bien no nos muestra todo cuanto hay que saber del mundo, establezca un puente corto y agradable entre los individuos y las ideas que determinan nuestra sociedad. Que nos haya permitido a mí y a muchos sentir un verdadero interés en aprender y tratar de entender este mundo, sin duda contradictorio, sin duda incongruente.

ANEXO: DESGLOSE Y ANÁLISIS DE EPISODIOS COMPLETOS.

Este apartado tiene la finalidad de permitir un acercamiento no segmentado al proceso de construcción de la comedia y comprobar así el funcionamiento de la lógica narrativa en relación a la lógica cómica. También busca generar datos importantes como la cantidad de elaboraciones cómicas presentes en un episodio y la preeminencia de algunas estrategias sobre otras.

Family Guy – Temporada 4 - Episodio 16: The Courtship of Stewie's Father

Duración: 22 minutos

Antecedentes: Peter lleva tres episodios trabajando en la cervecería Pawtucket, atraído por la posibilidad que tienen los empleados de obtener gratis el licor que quieran. Brian viene de fracasar en su intento de terminar sus materias pendientes en la universidad en el episodio anterior, del cual fue el personaje principal, lo cual puede justificar sus escasas apariciones en este episodio. El resto de acontecimientos resultan prácticamente irrelevantes para lo que sucede en este capítulo.

Trama principal: Lois descubre gracias a la maestra de Stewie que éste tiene problemas de agresividad y lo interpreta como un síntoma de la ausencia de una relación fuerte del niño con su padre. Aconseja a Peter para que trabaje acercándose a Stewie y, después de fracasar en varios intentos, padre e hijo encuentran una actividad en la que ambos obtienen satisfacción: torturar a Lois. Cuando Peter no puede continuar patrocinando la violencia sobre Lois, Stewie se decepciona de él y el vínculo se quiebra nuevamente. Peter intenta repararlo llevando a Stewie a Disney World. Después de algunos incidentes en el lugar, terminan reconciliándose.

Trama secundaria: Mientras juega al béisbol Chris rompe una de las ventanas de la casa de Herbert, anciano pedófilo del vecindario. El anciano y Lois convienen que Chris pague su deuda haciendo trabajos para él en su casa. Herbert aprovecha este periodo para fantasear acerca de Chris y él casados, pero nunca llega a intentar nada.

Lista de chistes, gags y demás aportes de comicidad hallados en el episodio:

1. Stewie usa un eufemismo para referirse al órgano de Brian: «Perro, deberías dejar de jugar con tu lápiz labial y llevarme al parque». En principio Brian no entiende la referencia, pero después se siente orgulloso. **(Metáfora)**
2. Stewie se dirige a donde Lois a ponerle una queja, pero está no lo atiende entonces la agarra de los pies y la hace caer. **(Violencia gratuita).**
3. Lois dice para mí mismo que si saca a Lois del camino, podría cumplir su ambición mundial... de sacar fotos del condado Madison. **(Incongruencia por una revelación inesperada)**
4. Opi, un retrasado mental, es nombrado empleado del mes. Se revela que, de hecho, ha sido el empleado del mes en todos los meses del año. **(Incongruencia entre el tipo de persona y el logro)**
5. Peter tiene un flashback para decir que es el peor empleo que ha tenido desde que fue director del coro de la gente de arena (Referencia a *Star Wars*.) **(Parodia)**
6. Stewie intenta asesinar a Lois con un taladro volador pero falla y se clava contra la pared. Pide ayuda a Brian quien se limita a abrir una cerveza y contemplar el espectáculo. **(Incongruencia entre un gran esfuerzo y un pobre resultado)**
7. Cleveland rememora la época en que trabajó para E! Intenta entrevistar a Penélope Cruz y la llama 'SeaBiscuit', y le da a comer una zanahoria. **(Parodia)**

8. Peter cree que coqueteando con su jefa puede aumentar sus posibilidades de ganar el premio al Empleado del Mes; la recibe en la puerta de su casa con un ramo de flores y le dice: «Pregunté en la oficina y todos me dijeron que te gustaban los animales, así que organicé una pelea de gallos sorpresa»... al entrar, la habitación se encuentra toda bañada en sangre, a lo que Peter atina a decir «Bueno, parece que se mataron, quizás ése era todo el alboroto de hace una hora.» (**Defecto de razonamiento / Grotesco**)
9. Chris y sus amigos juegan beisbol en la calle. Éste batea y la bola atraviesa la ventana de Herbert. El anciano le dice a su perro que se la recoja, y entonces se muestra que el animal es casi una copia exacta de su amo. Con las mismas facciones y gestos. (**Mecanización de lo vivo**)
10. En la guardería. Stewie lleva a cabo un juego de manitas con una compañerita. La canción dice algo de golpes y en ese momento Stewie la empuja con toda su fuerza, lanzándola lejos. (**Violencia gratuita**)
11. Lois discute con la cuidadora de Stewie acerca de su comportamiento agresivo. La profesional le enseña a Lois los dibujos que éste ha estado haciendo, los cuales ilustran distintas maneras en las que Stewie asesina a su madre. Sin embargo Lois no nota éste como el problema «- ¿Nota algo inusual? – Claro que sí. Su padre no está en ningún dibujo –exacto – Bueno Peter ha estado muy ocupado con su trabajo últimamente. Supongo que Stewie extraña a su padre. Gracias por hacérmelo saber.» (**Desplazamiento de lo moral hacia lo físico / Defecto de razonamiento**)
12. Mientras la anterior conversación tiene lugar, Stewie apunta hacia Lois con una ballesta. En el momento del disparo, Lois se para de su asiento y la flecha se clava en el pecho de la profesora. Lois no se da cuenta. (**Distracción**)
13. Stewie se lamenta por fallar y dice «Supongo que no es la primera vez que alguien hace un cálculo erróneo» lo cual lleva a una escena de la película *Back to the Future* en la que se sugiere que Doc era racista. (**Parodia**)

14. Lois trata de explicarle a Chris el valor del trabajo duro, y le dice que piense en el milagro que fueron las pirámides de Egipto. Se muestra a un par de esclavos judíos en la construcción y uno de ellos dice «Dicen que toda la gente debe pasar por tiempos difíciles, pero nosotros escogimos sacar nuestro trasero del camino tempranamente. De ahora en adelante, no haremos otra cosa que hacerlo suave» (**Ironía cósmica**).
15. La jefa de Peter le notifica que este mes Opi no será el empleado del mes ya que ha sido promovido. Peter cree que entonces por fin será él el ganador, pero su jefa dice que se lo dará a Soundwave (de Transformers). El robot llega enseguida y pone sus cosas en un escritorio. Entre ellas hay un retrato de su familia, con esposas e hijos humanos. «Mi esposa Dennis. Nos conocimos en un chat cristiano» (**Cosificación de la vida**)
16. Peter se encuentra con Lois en la sala. Están Stewie y Chris también.
- Peter, tenemos que hablar sobre tu hijo
 - ¿El gordo o el de apariencia chistosa?
 - Jajaja... Papá te llamó gordo... espera. (**Error de intelección**)
17. Lois le dice a Peter que a partir de ese momento debe pasar más tiempo con Stewie, ya que su hijo ha estado comportándose extraño. Peter asiente y en seguida regresa con una caja grande y le dice a Stewie que puede hacer un fuerte con ella. Peter se emboba con la caja y se queda adentro.
- Peter, quizás a Stewie también le gustaría jugar al fuerte.
 - ¡No! Si me necesitan, estaré en el espacio. (**Incongruencia por cambio de rol**)
18. Peter y Brian están sentados en las graderías del estadio y Brian felicita a Peter por haber traído a Stewie al juego, a lo que éste contesta «Sí, no hay mejor lugar para que un padre y un hijo se conozcan que un partido». Brian mira alrededor y pregunta ¿Dónde está Stewie? (**Incongruencia entre el propósito y el resultado**)
19. Se muestra a Stewie encerrado en el auto, con las ventanas cerradas, y muriendo del calor. Pasan dos transeúntes.
- ¿No es un bebé ahí dentro? – dice la mujer.

- ¡Dios mío! Se perderá el partido – dice el hombre. Y ambos continúan su camino. **(Desplazamiento de lo moral hacia lo físico)**

20. Peter está con sus amigos y Stewie en el bar de siempre. Quagmire empieza a contar una de sus historias sexuales y Peter le dice que espere, y tapa los oídos de Stewie. El bebé no escucha una palabra pero ve una secuencia de exagerados gestos y representaciones del acto sexual de Quagmire. Peter destapa los oídos de Stewie un poco antes de que termine la historia y alcanza a escuchar a Quagmire decir «Y ésta es la mano que causó todo el problema», y en seguida agrega «Tengo tu nariz, pequeñito» y toma la nariz de Stewie, quien se retuerce horrorizado. **(Distracción)**

21. Lois le reclama a Peter por haber llevado a Stewie a un club de Strip-tease, y le dice que no debe llevarlo a cualquier lugar sólo porque a él le guste. Peter se defiende diciendo que el lazo entre un padre y su hijo es sagrado, lo cual lleva a un flashback de la casa de José y María.

- Lo siento, Jesús. Mi casa, mis reglas.
- No me digas qué hacer, José. No eres mi verdadero padre.

Enseguida Jesús – de unos doce años - marca un número en el teléfono y Dios contesta en su cama en el cielo. Jesús le dice que las cosas no están funcionando en la tierra y que pensaba que quizás podría ir a vivir con él un tiempo. Dios, evidentemente incómodo, responde «Cariño, sabes que me encantaría, pero no creo que sea el momento adecuado» se revela en ese momento que una rubia joven descansa a su lado, y agrega «Tal vez el próximo año ¿De acuerdo? Te veo el viernes en la noche. Dile a tu madre que ya le envié el cheque» Cuelga y abraza a la chica y le dice «Entonces, ¿Dónde estábamos» La rubia saca un condón, se lo muestra y dice «Justo aquí».

- Vamos, mi amor. Es mi cumpleaños.
- ¡No! **(Parodia / Irreverencia)**

22. Después de que Lois insista en que Peter encuentre actividades para compartir con Stewie, se inicia a través de un pequeño accidente una larga

cadena de oprobios por parte de Peter y Stewie contra ella¹⁹. (**Violencia gratuita**)

23. La clásica broma con Ollie, el reportero del tiempo. Ollie está sobrevolando la ciudad en un helicóptero.

- ¿Cómo está el tráfico? Ollie
- Todos se ven como hormigas. (**Desplazamiento de lo trascendental hacia lo nimio**)

24. Lois vuelve a casa después de salir del lago. Reprende a Stewie y lo arrastra a su habitación. Stewie cree que su padre va a defenderlo pero no es así, lo cual hace que lo acuse de traidor. Peter queda aburrido en la sala y Brian intenta animarlo haciendo el baile de una mascota de un producto. (**Parodia**)

25. Peter va a la habitación de Stewie mientras este quema las fotos de los dos. Stewie le dice que se vaya y agrega «Por cierto, fingí todos esos pedos». (**Desplazamiento de lo moral hacia lo físico**)

26. – Brian, me siento horrible. Stewie y yo nos estábamos llevando tan bien y ahora me odia. ¿Cómo consigo agradecerle de nuevo?

- Bueno, pero, depende. ¿Realmente estás pidiéndome un consejo o es otra de tus preguntas aletorias de nuevo?
- ¿Cuál es la hipotenusa? (**Mecanización de lo vivo**)

27. Para congraciarse con Stewie, Peter decide llevarlo a Disney World. Al darse cuenta de cuál es el destino, Stewie se enloquece dentro del auto. En un momento para y mira a Peter despectivamente y dice «aún estoy enojado contigo» (**Distracción**)

28. Una de las atracciones de Disney se llama *Disney Stock Slide*. Un tobogán que representa las acciones de Disney World, en bajada. (**Parodia**)

29. Otra atracción es *Halle Berry's Wild Ride*. Que consiste simplemente en un vehículo conducido por Halle Berry que atropella a una multitud. (**Parodia**)

30. *Captain EO* es una sala de cine de Tridimensional que muestra un video de Michael Jackson. Uno de los niños grita «Parece como si Michael Jackson

¹⁹ Para ver la descripción de esta escena: página 133.

viniera hacia mí». Efectivamente Michael Jackson sale de la pantalla y se lleva al niño. **(Parodia)**

31. Cuando Peter va a buscar a Stewie que ha huido, encuentra a los cuervos de *Dumbo* y ¿les pregunta si han visto a un niño? Éstos, con una caracterización particular, dicen que no ha visto nada. Y Peter comenta «Eso es buen y familiar racismo a la antigua» **(Crítica)**

32. Stewie entra a TinyWorld y un pareja de policías que lo encuentra dice «Bien, bien, un niño perdido. Parece que tenemos un nuevo recluta». **(Incongruencia entre lo que se debe ser y lo que se es)**

33. El policía intenta forzar a Stewie a cantar y éste se resiste. Entonces dos niños con acento nórdico le dicen que si no canta tendrá que hacer una película de navidad con Tim Allen. Stewie empieza a cantar. **(Burla)**

34. – Chris todavía hace trabajos para ese viejo repugnante.

- Meg, eso no es amable. Toda la gente tiene mucho que ofrecerle a la sociedad. Sólo mira a Kim Catrall...

Esto lleva a una escena en la cual Kim Catrall sobre su cama invita a un hombre a que le haga el amor. Al abrir sus piernas, suena a oxidado. Por lo cual deposita aceite en su entrepierna... cuando el hombre se lanza sobre ella, la rompe en pedacitos. **(Parodia / Cosificación de la vida)**

35. Herbert lleva a Chris a cenar y tiene una larga secuencia de fantasía en la que ambos están casados. Herbert parece una mujer y tienen dos hijos. Esta larga escena es alegórica de la película *Little shop of horrors*. **(Parodia)**

36. Cuando Peter entra a TinyWorld descubre a Stewie y lo libera a él y de paso a un montón de chicos vestidos con ropajes de todos lugares del mundo. Y les dice que huyan a sus países de origen. Uno de los guardias sale y grita «¡Esos niños, esclavos multi-culturales pertenecen a la corporación de Disney!» y agrega «Detenlos, Ahmed» que sale y es un guardia barbudo y con turbante. **(Excesiva franqueza / Mecanización de lo vivo)**

37. Mientras el guardia musulmán persigue a Peter, este trata de distraerlo y dice «Mira, hay una mujer aprendiendo». **(Estereotipo)**

38. Después de un paseo en la atracción de Indiana Jones, logran librarse de Ahmed y llegan al *Jungle Cruise*. Entonces aparece el actor Michael Eisner.

- Cuida tu corazón.
- Ca-Li-Ma.
- Traicionaste el negocio del show.

Peter lo golpea y lo lanza a un abismo, al fondo del cual hay un río con cocodrilos, los cuales destrozan a Michael Eisner.

- ¿Crees que haya muerto?
- No, volverá en poco tiempo. Probablemente siguiendo los pasos de Jonathan Dodges, vendiendo droga a los de Touchstone. **(Parodia / Violencia gratuita)**

Al final del episodio Stewie y Peter se reconcilian.

39. Florida, pensar que en algún lugar del estado, ahora mismo, George Bush se está comiendo un perrito vivo. (Stewie)

40. Herbert está en la sala de su casa con el perro, y se muestra una fotografía enmarcada del viejo en su cita con Chris. «Bueno, Jesse, supongo que tendremos que encontrar otra forma de pasar las tardes» el televisor dice «Y ahora a volvemos a la retransmisión exclusiva de ESPN en las ligas mundiales infantiles» «Premio».

Este episodio tiene más de un chiste o elaboración cómica por minuto y a través del seguimiento de estos se puede hacer completamente inteligible la trama, lo cual demuestra que la comicidad está presente todo el tiempo en el progreso de la narración. Muchos de estos aportes no llegan a clasificar en el terreno de la comicidad tendenciosa que es el que nos interesa y apelan principalmente a las direcciones básicas de lo cómico en Bergson. Este análisis demuestra las limitantes de esta formulación, ya que aunque se intentó emplear para categorizar la mayoría de los ejemplos, en muchos de ellos hubo que recurrir a estrategias de comicidad más precisas que no se pueden ubicar claramente como derivadas de

estas direcciones. Por ejemplo los múltiples ejemplos de parodias. Las parodias representan en este episodio la forma más clara de sátira, aunque el numeral 17 – un desplazamiento de lo moral hacia lo físico – puede constituir una sátira social, en un nivel muy amplio, al fanatismo por los deportes. También tenemos el 34, en donde *Disney World* admite estar esclavizando niños; lo hace a través de excesiva franqueza, que es una modalidad de la mecanización de la vida.

Este episodio presenta algunas de las formas más polémicas del humor de *Family Guy*: tenemos dos asesinatos (uno de ellos cobijado por la parodia que se hace a *Indiana Jones*), además de demostraciones absurdas y brutales de violencia intrafamiliar, sin consecuencias ni reflexiones importantes al respecto. También cuenta con una importante cantidad de alusiones paródicas que comprometen temas sensibles.

El Siguierte Programa – Temporada 2 Episodio 5 – Descaro olímpico

Duración: 17 minutos.

Trama principal: Moreno de Caro gana la presidencia de Colombia a través de propuestas ridículas, entre ellas la de realizar los Juegos Olímpicos.

Sorpresivamente termina cumpliendo con este objetivo, pese a dejar destruido el país, pero con unas condiciones muy particulares.

Lista de chistes, gags y demás aportes de comicidad hallados en el episodio:

1. Una oyente comenta al aire en el programa sobre la situación del país: «Yo lo he pensado con cabeza fría, y analizando los pros y los contras indudablemente la única solución es la bomba atómica (...) Sí, la bomba atómica, eso no tiene ningún misterio. 100 megatones en Bogotá, 80 megatones en Medellín, 60 megatones en Cali y 40 en Barranquilla». Martín la apoya: «tiene razón, porque esto sólo se arregla si destruimos todo y sobre las cenizas construimos una nueva nación». (**Insensibilidad**).
2. Se va la luz en el estudio. Martín y Santiago se ponen fúricos. En seguida Cerdo comenta: «Llegó la luz». «Pero ¿cuál luz? imbécil». Y Cerdo aclara

«No. Llegó la Luz con las empanadas». Entonces se muestra a la empleada de servicio caminando con un montón de empanadas. (**Doble sentido**).

3. Martín y Santiago están en un trancón en Bogotá y empiezan a criticar la ausencia de obras de infraestructura importantes. Mientras comentan esto, ven a Charles Moreno de Cara sobre una tarima prometiendo obras absurdas y sobredimensionadas. (**Hipérbole**).
4. Santiago acusa a Moreno de Cara de ser un payaso y en ese instante el aspecto del político cambia y aparece ataviado como payaso²⁰. (**Metáfora**)
5. Santiago se pregunta: «¿Será que este payaso llega a ser presidente de este circo?». Martín le responde: «Pero si otros payasos lo han logrado, ¿por qué él no?» (**Ironía cósmica**)
6. Al poner el vehículo nuevamente en marcha se van por un hueco en la carretera. (**Infortunio**)
7. En la siguiente escena está Moreno de Cara en su discurso de posesión como presidente. Dice: «Mis programas bandera para este gobierno, fuera de los cincuenta mil puentes, las doscientas autopistas, la recta Bogotá-Leticia, la pavimentación de la selva amazónica, será la construcción de un metro (...) un metro subterráneo, con cuarenta líneas. Y en tres meses lo estaré entregando». (**Exageración**)
8. Se ve en el auditorio, a Bermúdez aplaudiendo el discurso de Moreno de Cara. A su lado está una joven con atributos notables. Bermúdez le dice: «Venga pa acá que usted vino fue conmigo. Déjese agarrar. Venga, venga». (**Parodia / Ridiculización**)
9. El siguiente anuncio de Moreno de Cara es la realización de los Juegos Olímpicos Bogotá 2008. Entonces presenta al presidente del Comité Olímpico Chibchombiano: Miguel Ángel Bermudas. Entonces aparece el hombre con saco y corbata combinadas con unas bermudas, y hablando con marcado acento tolimese rodeado por mujeres jóvenes y atractivas: «Yo les prometo que voy a hacer los olímpicos Bogotá 2008 y que vamos a pasarla bieeeeeen bueeeenno con mi comité organizador. Mi grupo de

²⁰ Ver ampliado en la pág. 167.

pollitas, como me gusta decirles». (**Incongruencia entre la seriedad que exige el cargo y lo que muestra el hombre / Parodia**).

10. Martín y Santiago leen en el periódico que ya iniciaron las obras del Metro. Santiago pregunta: «¿Será que este tipo hace algo?». Martín responde: «Creo que sí lo va a hacer». Entonces aparece Moreno de Cara tripulando una máquina gigantesca que con un martillo destruye un edificio. El presidente dice: «Ya terminamos de despejar la línea Chapinero - Centro». El siguiente plano muestra vecindarios completamente destruidos y un estadio partido en la mitad. (**Medidas desproporcionadas**)
11. Con respecto a lo anterior, Santiago proclama: «Uy, este tipo está haciendo las cosas como es. Está destruyendo la ciudad». (**Lógica extraña**)
12. Moreno de Cara señala el Museo del Oro y dice que allí va a ir una estación del metro. Cuando Martín y Santiago le preguntan qué pasara con el oro, el presidente responde: «Vamos a fundirlo y con él vamos a hacer un busto en mi nombre». (**Insensibilidad**).
13. Se revela el busto que se ha levantado en honor a Moreno de Cara. Éste tiene, como particularidad, tiene un par de senos prominente. (**Descontextualización**).
14. El día de la inauguración del Metro, Moreno de Cara corre la cortina y revela que se trata de un vagón de exactamente un metro de longitud. Cuando la gente protesta, Moreno alega: «Un metro es un metro, de acuerdo con el sistema internacional de pesas y medidas». (**Error de intelección / doble sentido**).
15. Martín da inicio al programa con el acostumbrado: ¡Buenos días, malditos oyentes!
16. Martín comenta un bajón en la popularidad de Moreno y Santiago lo defiende: «¿Pero qué quieren? Roma no se construyó en un día y Bogotá no puede ser destruida en tres meses». (**Lógica extraña**)
17. Martín comenta que debido al caos en la capital, dos millones de personas han buscado refugio en el campo: «pero como el campo no es ningún refugio, se han regresado medio millón de personas». Mientras dicen esto,

se muestra el proceso de éxodo de una gran multitud alrededor de una montaña y el rápido regreso de una parte de esa multitud ante varios estruendos provenientes del otro lado. (**Ironía cósmica**)

18. Santiago comenta: «Por lo menos somos millón y medio menos en este infierno». (**Lógica extraña**).

19. En la plaza pública, Moreno de Cara pronuncia muy dolido estas palabras: «Miren lo que dicen de mí los poderosos, los dueños de este país, la gente que se ha aprovechado de mi pobre pueblo. (...) Y yo prefiero primero estar muerto antes de fallarle a mi pueblo». (**Contradicción**)

20. Sigue su discurso: «Les prometí vaso de leche y mogolla – los muestra -, y aquí la tienen». Los siguientes planos muestran que entre toda la gente que se encuentra albergada en la plaza deben pelear por esa única mogolla y ese único vaso de leche. Ante el espectáculo visto desde su helicóptero, Moreno dice: «Qué lindo ver alimentándose a mi pueblo». (**Sofisma**).

Hay una elipsis de dos años después.

21. Aparece Moreno de Cara proclamando: «Me dijeron que les faltaba el metro. Y no contento con hacerles un metro, aquí les entrego el segundo». Y revela un vagón exactamente de un metro de largo que se articula al anterior. (**Error de intelección / Doble sentido**)

22. Vemos el programa de Radio. Martín se queja de que Moreno de Cara haya resultado tan malo como esperaba. Pero Santiago apunta: «Pero no me puedes negar que ahora es muchísimo mejor vivir en Bogotá. Hay menos gente. Y casi todos los adefesios arquitectónicos de esta ciudad han sido demolidos». (**Lógica extraña**).

23. Martín se queja de los programas sociales de Moreno, especialmente la mogolla y la leche. Santiago intercede por él: «Tienes que reconocer que ha repartido 730 mogollas y 730 vasos de leche a igual número de necesitados». (**Falso elogio**).

24. Cuando se muestra la oficina de Miguel Ángel Bermudas, éste se encuentra persiguiendo a su secretaria: «Que venga pa acá, hola. Que se me siente en las piernas para que me copie un dictado». (**Parodia / Ridiculización**).
25. Moreno de Cara entra de repente a la oficina y reprende a Bermudas: «Déjese ya de pendejadas, Bermudas. Me tiene harto persiguiendo a sus pollitas». A lo que Bermudas responde: ¿Y cómo cree que nos dieron la sede de los Olímpicos? – le agarra una nalga a la secretaria -. Gracias a las pollitas que atendieron a todos esos viejos del Comité Olímpico Internacional». (**Parodia**)
26. Empieza la inauguración de los juegos. Y el primer acto es una danza del Ballet nacional de Óscar Borda, que consiste en hombres enfrentándose con machete, otro pegándole a una mujer y uno más borracho. (**Falso elogio**)
27. El siguiente acto muestra unas carretas arrastradas por burros que llevan mujeres vestidas con los colores de la bandera del país: «burros amaestrados que tiran unas fastuosas zorras». (**Falso elogio / Juego de palabras**).
28. Martín proclama: «Por fin hicimos estos malditos juegos olímpicos en esta patria donde la impunidad es olímpica, la corrupción es olímpica». (**Excesiva franqueza / Juego de palabras**).
29. Santiago comenta sobre el espectáculo: «Ahí van. Burros y zorras: verdaderos emblemas nacionales». (**Irreverencia**)
30. El narrador del estadio anuncia la entrada de la 'llama olímpica'. Entonces se ve a una llama caminando con un antorcha en la boca. (**Doble sentido**)
31. El narrador anuncia: «La llama olímpica es recibida por un iguazo bastante fornido que con precisión lanzará el fuego solemne hasta el pebetero olímpico, donde arderá hasta que terminen las justas». Cuando el hombre lanza la antorcha, ésta rebota contra la base del recipiente y cae sobre la delegación de India, quemando todos al instante. (**Hipérbole sobre la combustibilidad de los indios**)

32. Martín señala emocionado que esa delegación no hará nada ya que: «La India ni quita ni pone en los juegos olímpicos». **(Insensibilidad)**
33. En la prueba de lanzamiento de bala, después de que el representante de Rusia hiciera una importante marca, y que el de Alemania superara a este y, de hecho, alcanzara un record olímpico, llega el turno de Colombia. El atleta es presentado como «el orgullo de Somondoco. El Mono Fofoy». Este personaje, bajito, panzón y de bigote (clara representación del guerrillero de las FARC, alias Mono Jojoy) saca un rifle y lo descarga primero hacia el fuera de campo de la derecha y después hacia el espectador. En el siguiente plano se revela que acaba de asesinar a los otros dos competidores, pues se le muestra recibiendo la medalla de oro en el podio junto a dos ataúdes. **(Lógica extraña)**
34. Martín grita emocionado: «Por fin una medalla de oro para Colombia. Yo sabía que en lanzamiento de bala no nos ganaba naides». **(Insensibilidad)**
35. Después de mostrar la final de esgrima que se presenta en condiciones normales, se revela que existe una categoría Machete en la que un colombiano y un boliviano se enfrentan, hasta que uno le corta la cabeza al otro. El evento es narrado con gran excitación por Martín y Santiago. **(Descontextualización / Insensibilidad)**
36. La competencia de canotaje se lleva a cabo en las aguas del Río Bogotá. Un río cuyo grado de contaminación resulta difícil de exagerar, pero sin embargo se hace. El color del río es un café verdoso, y a cada paso aparece un 'mini-shitberg' y una tubería de desagüe. **(Parodia)**
37. Se acompaña el recorrido de un remero neozelandés que va en la punta y no consigue llegar ya que es atacado por un gallinazo con rostro humano que lo picotea hasta hacerlo hundir. Ninguno de los testigos que está en la orilla, ni siquiera lo que parece ser un equipo de paramédicos, va en su rescate. El comentarista William Vil Asco dice: «Las fuerzas de rescate no se mueven, porque quién se va a meter en ese galinazeral podrido que tenemos por río». El brazo del deportista, que es la única parte de su cuerpo que logra permanecer fuera del agua, en un momento revela la

presencia de un reloj fino. Entonces todo el mundo abre los ojos y un grupo de hombres se lanza al rescate. (**Insensibilidad**).

38. Después de mostrar la competencia regular de salto alto, aparece una llamada 'asalto alto', en la que los dos ladrones clásicos de la serie escalan una estructura, con rifles derriban el techo de cristal, saltan y salen con bolsas de dinero ante el aplauso del público. (**Lógica extraña**)

39. En 'Asalto triple', los dos mismos ladrones abordan con cuchillos a integrantes de la delegación de Estados Unidos y les dicen: «A ver, triple hijueputas, se bajaron de todo». (**Lógica extraña**)

40. Martín exclama: «Estos asaltantes verracos ganaron la medalla de oro. Qué orgulloso me siento de ser un buen chibchombiano». (**Falso elogio**).

41. Un poco después, Martín comenta: «Están llegando a su fin estos juegos tan olímpicos. Más olímpicas que la mediocridad y la maldad chibchombianas». (**Excesiva franqueza**)

42. En el discurso de cierre, habla de que les habían dicho que no podrían hacer los juegos olímpicos, pero que esto era porque no contaban con que: «mi pueblo es gente trabajadora y honesta. Gente verraca e instruida». (**Falso elogio**)

43. Cuando se muestra la panorámica del espectador estadio construido por Moreno, se nota que todo alrededor se encuentra en ruinas. (**Desenmascaramiento**)

44. Se ve a un grupo de obreros con maquinaria de demolición que señalan el estadio, ya que tienen indicaciones de trabajar en la 'Estación Estadio'. (**Error de intelección**).

45. Moreno anuncia orgulloso que ante el éxito de las olimpiadas, pedirá los juegos del año 2012 para la ciudad de Cúcuta. (**Contradicción**)

46. Martín se indigna ante la idea, pero Santiago señala que al menos será una buena oportunidad de destruir a Cúcuta. (**Lógica extraña**).

47. En el siguiente plano se ve al obrero accionando el detonador y el estadio queda destruido.

48. Martín y Santiago salen volando y resultan atrapados en una alcantarilla. Cuando intenta salir, se los impide Moreno de Cara quien se encuentra en una campaña de reponer las tapas de alcantarillas robadas. (**Ironía cósmica**).

Este episodio presenta una cantidad impresionante de insertos cómicos a través de los cuales la totalidad de la trama resulta perfectamente inteligible. La mayoría de éstos vienen cargados con intencionalidad política o maliciosa y existen reiteraciones de estrategias para acentuar algunos rasgos satirizados: la corrupción de Moreno de Cara, la insensibilidad de Santiago y la crueldad de algunas costumbres colombianas presentadas como prácticas deportivas.

Es decir que este episodio no corresponde a la elaboración de una sátira principal, como vimos en otros casos, sino que combina distintos intereses políticos en torno a una historia que plantea escenarios improbables en la realidad. Casi todas las situaciones son supremamente exageradas y llevar absurdamente lejos algunos de los peores rasgos que Martín y Santiago suelen señalar del país.

BIBLIOGRAFÍA

Animal laughs no joke says expert. *BBC News*. Lunes primero de abril de 2005.

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/4401695.stm>

Álvarez Berciano, Rosa (1999). *La comedia enlatada: De Lucile Ball a Los Simpson*. Barcelona, España: Gedisa.

Bajtín, Mijail. (1941). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*.

Madrid, España: Alianza editorial

Berger, Peter (1999). *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona, España: Kairós.

Bergson, Henri (1899). *La risa*. Orbis.

Colebrook, Claire. (2004). *Irony*. New York: Routledge.

Crawford, Alison (Verano 2009). "Oh Yeah!": Family Guy as Magical Realism?

Journal of Film and Video, Volumen 61, Número 2, 52-69

D'Angeli, C. & Paduano, G., (1991). *Lo cómico*. Madrid, España: La balsa de la medusa

Eco, Humberto (1980). *El nombre de la rosa*. Círculo de lectores.

Freud, Sigmund. (1905). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Versión digital de librodot.com. Consultada en Julio de 2011.

González Alcázar, Felipe. (Julio – Diciembre 2008). El lugar de la sátira en la poética: los tratados españoles del siglo XIX. *Revista de literatura*, vol. LXX, n.o 140, 439-463.

González Alcantud, José A (2006). *Los combates de la ironía: Risas premodernas frente a excesos modernos*. Barcelona, España: Anthropos

Rubio y Ors, Joaquín (1868). *Apuntes para una historia de la sátira en algunos pueblos de la antigüedad y la edad media*. Barcelona, España.

Sánchez, Alberto. (Enero-febrero 2007). Freud y Bergson: el chiste y su relación con lo social. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXIII 723, 103-121

Sloterdijk, Peter (2003). *Crítica de la razón cínica*. Barcelona, España: Siruela.

Yu, Catherine. (2007) Is it okay to laugh at South Park. En Arp, Robert, *South Park Philosophy*. (pp 17-28). Blackwell publishing.