

Estudiar el humor. Una aproximación a los estudios sobre el humor: sus políticas, su historia



Ana B. Flores¹

Universidad Nacional de Córdoba

Hay una pregunta que se puede hacer a todas las manifestaciones estéticas y entre ellas especialmente al humor: ¿por qué estudiarlo y no sólo disfrutarlo?

Más aun, este mismo acto de tratar el tema del estudio del humor, ¿sería para justificar ante la academia un tema todavía en cierto sentido devaluado? Somos muchos los que nos lanzamos en distintas épocas de la cultura argentina a estudiar aspectos puntuales o teóricos sobre el humor sin intentar justificar la elección de un tema asociado a la banalidad sino que en general lo hacemos preservando el metalenguaje académico, enfocándolo con los mismos instrumentos teóricos metodológicos con que tratamos otros discursos más legitimados en un intento de hacerlo ingresar al campo de atención.

El primer objetivo que nos propusimos en los comienzos de las indagaciones sobre el humor fue incursionar en las potencialidades de este campo de estudio, pero pronto pasamos de tratarlo ya sea en abstracto, teóricamente o en manifestaciones particulares, a indagar en lo que concretamente sería instalar, construir, reconstruir la categoría de **cultura humorística**, o el sistema cómico en el sentido en que lo usa Peter Burke (1999:63)² y no sólo estudiar casos individuales de discursos del humor.

Para empezar por dar cuenta de las potencialidades del humor en estudios de diversas disciplinas (estudios del discurso o semióticos, estéticos, históricos, psicológicos, socio culturales, antropológicos, comunicacionales, etc.), si pensamos en términos de qué hace el humor en un sector o un estado de sociedad dado, estamos hablando de las **políticas del humor** frente a las leyes o regularidades de una cultura, ya que en la vasta tradición de lo que llamamos cultura occidental, desde Platón a la actualidad, se define el discurso humorístico en relación a las normas, a las regularidades, a la ley; la

¹ Esta ponencia se presentó en las *Jornadas: Artes y Humor. Estéticas plurales y liminales*, organizadas por el Instituto de Artes del Espectáculo "Raúl H. Castagnino", el Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas" y el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Buenos Aires, noviembre de 2018.

² Peter Burke en el capítulo "Fronteras de lo cómico en Italia. 1350-1750", plantea un estudio de la cultura humorística de Italia a partir de su sistema de lo cómico, que le permite explicar los cambios, transformaciones, permanencias, préstamos y apropiaciones a lo largo de 400 años estudiando las manifestaciones particulares en la interacción con todo el sistema de lo cómico: de qué ríe y de qué deja de reír una cultura, qué permite y qué censura, qué transforma, etc., en cada época y espacio de interacción socio cultural.

hipótesis es que ofrece una respuesta desobediente a las normas. No las cuestiona en sus fundamentos, es decir, no pregunta, ni propone otras leyes alternativas, porque si instala una nueva programática deja de ser humor, sino que se desvía de la respuesta esperada, con lo que genera sorpresa, bienestar por cierto grado de liberación de las coerciones y apertura a nuevos sentidos.

Entonces indagar en qué radica esa desobediencia, bajo qué límites lo hace si es que los tiene, qué posibilidades transita o habilita, sobre qué normas, qué es lo que transgrede, nos permite ver qué dice el humor en cada época acerca de su cultura: al desnaturalizar lo naturalizado, lo pone en evidencia en sus implícitos y espacios de lo no dicho, activa otros discursos con los que tiene una relación no congruente y los trae a la conciencia con lo que produce una ruptura de expectativas y la generación de nuevos sentidos en relación a los habituales en una cultura.

Rompe estereotipos, trabaja con ellos, sobre ellos, a pesar de ellos.

Lo vemos en esta ilustración de Cognini, director de la revista cordobesa *Hortensia* (1971-1989):



Esta ruptura puede producir escándalos como los que provocaba Diógenes el Cínico, puede abrir nuevas perspectivas, que generalmente son no programáticas ya que si así sucediera se crearía una nueva ley, y el humor, ya lo sabemos, no responde

obedientemente a ella. O sea que abre una posibilidad de pensar lo nuevo, como propone Macedonio Fernández.

El rechazo de lo dado, sin violencia pero sosteniendo el escándalo de la ruptura del orden establecido, resuena en la estética de matriz “liberatriz” que tiene fundamento en la teoría humorística de Macedonio Fernández en *Para una teoría de la humorística*:

En Humorística los sucesos, el suceso mínimo necesario, no se proponen la creencia en el sucedido sino sostener una expectativa de entender y derivarla instantáneamente a un segundo de creencia en lo absurdo. (...) En ese sentido, el absurdo creído por un momento libera al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad, límite a la riqueza y posibilidad de la vida (...), lo esencial es la obtención de un momento conciential de absurdo creído; la connotación hedonística espiritual radica en la entrevisión de la todoposibilidad intelectual, que tiene resonancia liberatriz. (Fernández 1990: 305)

Sabemos que “humor” no es un término unívoco, sino que designa una amplísima variedad de conformaciones y materias significantes que redundan en diferentes funciones y efectos sociales.

En un breve muestreo de esto, por ejemplo dice Aristófanes: “el hecho de que (uno) se pueda reír, aunque sea amargamente, de todo ello (es decir, de los problemas planteados existentes) es sin duda algo triste, pero es, asimismo, quizá la única rebelión” (Brizuela y Hernández, en Flores 2010: 333).

Por su parte el humorista cordobés José Luis Serrano (que encarna al personaje de “Doña. Jovita”) en un programa de canal Encuentro sobre Córdoba declara: “Dicen que el humor no nos hace felices, pero nos compensa de no serlo”.

Y de Leónidas Lamborghini, en entrevista en Revista *Plebella*, N° 2, agosto de 2004, pág. 5, tomamos este fragmento de la “Entre-vista”, realizada por Romina Freschi:

R: —Hay dos cuestiones que creemos importantes en tu poética: la “parodia” y la “reescritura, ¿podrías explicarlas?

L.: —La parodia, el grotesco, la caricatura son la belleza de nuestro tiempo.

Ninguna otra nos calienta tanto. La parodia tiene que ver con la crisis del Modelo como dechado de Perfección. La parodia, como se la entiende vulgarmente, es una relación cómica de semejanza y contraste con el Modelo que pone en solfa esa Perfección y muestra su mentira. Para Nietzsche y para Marx, la parodia anuncia la tragedia. Por su parte, Proust recomienda que para liberarse de la sujeción al Modelo, para purgarlo, lo mejor es parodiarlo. (pág.7)

La conclusión obligada es que no hay una sino múltiples políticas del humor. ¿Compensación, entretenimiento, rebelión, liberación, educación?

Pretendemos estudiar estos efectos como operaciones culturales, describir las políticas particulares y las operaciones culturales (“operación predecible que lleva a determinar, en la topografía de las cuestiones o tópicos, un campo de posibilidades estratégicas y de implicaciones políticas”, dice Michel de Certeau: 1999:156) del humor en el sistema cultural complejo en el que juega, como productor/producto, su inscripción en un vasto y aún indefinido mapa cultural.

No creemos posible hablar de políticas estructurales, intemporales de los discursos, sino historizadas; cualquiera que sea el poder del discurso del humor, se ejerce porque se produce en una determinada comunidad discursiva: **communitas humoris**. Construye identidades y se construye sobre ellas, y también construye subjetividades.

Se construye gracias a una comunidad discursiva y a su vez construye una sociabilidad: la escena de la ironía se efectiviza en una comunidad que interpreta algo no como literal sino como irónico porque es capaz de leer lo no dicho, la otra voz.

El chiste necesita de tres actores: el enunciador, el interpretante y el que es objeto del mismo. Para que se produzca la risa entre los dos primeros tiene que haber una socialización por la complicidad.

Incluso el humor según la concepción de Freud que parece personal, subjetivo, solitario, necesita de una escena social, de voces sociales para interpelar; recordemos el ejemplo del reo conducido un lunes a la horca que exclama: “¡Linda manera de empezar la semana!” Estas voces sociales “del deber ser” serían las dictadas por el superyó parental, que produce una actitud de superación frente a la adversidad según el principio del placer.

Así el humor, el chiste, la ironía no se producen al vacío sino en determinadas comunidades y producen comunidades, públicos, lectores.

Un poco más abajo vamos a ver uno de los múltiples episodios que muestran esta relación de la producción discursiva con su público como es el caso de la revista *Barcelona*, pero también hemos estudiado en el equipo de investigación las relaciones con los lectores, las ediciones y el campo académico de los llamados escritores de culto, como César Aira y Alberto Laiseca, que al decir del primero no tienen público sino lectores; también cierto humor gráfico ligado más al grotesco o a lo ingenuo, que apunta a sensibilidades no masivas y son posibles gracias a la construcción de una comunidad lectora, como Langer, Salas, Liniers, o el humor televisivo de la saga de Capusotto y su genealogía desde el Parakultural: *Cha cha cha*, *De la cabeza*, *Delikatessen*, *Todo por dos pesos*, *Peter Capusotto y sus videos*, que se viene construyendo desde fines de los 80.

El caso de la revista *Barcelona* al que aludimos muestra que a veces se produce un desplazamiento, como con la portada del número 88, publicado el 4 de agosto de 2006:



En la primera plana aparecen las fotos de Condoleezza Rice junto con Ehud Ólmert y un titular en tamaño catástrofe diciendo:

TOLERANCIA: Una negra y un judío deciden el destino de la humanidad.

Debido a ese número el correo de la revista se llenó de más de mil cartas de quejas por parte de judíos tanto argentinos como israelíes, en un momento en que la revista aún no había construido su comunidad lectora dispuesta a todo, como se fue configurando con el tiempo. Fue una estrategia disruptiva en relación con las expectativas de lo políticamente correcto, lo cual es puesto en la mira de esta parodia satírica para manifestar lo implícito: la crítica al poder bélico de la potencia del norte sobre los destinos de la humanidad y por elevación, en segundo grado, la crítica metadiscursiva a la corrección política que oblitera al verdadero poder. Entonces, pone en crisis todo el sistema, el sistema político y el sistema económico como lo verdaderamente importante, y también los parámetros culturales de la clase media “bien pensante”; este humor ataca negando, a través de la ironía, a esa forma de pensamiento que se queda tranquilo en lo políticamente correcto como si con eso hiciera lo políticamente necesario.

Esto no es exclusivo del discurso humorístico: los géneros musicales y en general el discurso estético requieren una comunidad discursiva y también migran a nuevos públicos; a veces incluso construyen públicos para determinados estilos de humor o el público construido con determinados discursos humorísticos afina su competencia para experimentalismos estéticos. Esto suele ocurrir de un sistema semiótico a otro, como con las publicaciones sobre rock que contribuyeron a la creación del público lector de la revista *Humor*, según Cascioli³; de las escenas del Centro Parakultural, del Instituto Di Tella, del teatro malo, al humor televisivo que ya nombramos (Capusotto, Saborido et al.), o el humor gráfico de la caricatura del siglo XIX que contribuyó a crear una sensibilidad abierta para la vanguardia plástica del cubismo, como explica Gombrich (1979), en sistemas semióticos semejantes del arte visual. Así el estudio del humor no sólo permite conocer las regularidades de determinado campo cultural sino los movimientos, las migraciones, incluso entre diferentes esferas.

Es posible leer en diferentes épocas y culturas, sobre todo con pautas de la filosofía, la estética, el psicoanálisis, la semiótica, la historia cultural, según las diferentes epistemes epocales, las funciones políticas del humor en la esfera de lo público.

Estudiar este carácter social, comunitario del humor, permite conocer una sociedad en su diversidad de nichos (sociales, etarios, culturales, etc.), en su dinamismo. Y también la producción de nuevos públicos, de fraternidades y sororidades, como acción de política cultural.

El humor es transideológico, pero nunca neutro. Quizás podríamos afirmar, como todo discurso, para su propia construcción pone en escena la multiacentualidad, el dialogismo del lenguaje: se constituye a partir de ser un otro a lo previsto por la voz de la ley, de la hegemonía, usando la propia voz de la ley que deconstruye para mostrarla críticamente, en mayor o menor medida. A veces se suele hablar de “humor blanco” para nombrar el humor inocente o ingenuo, pero ni siquiera de éste se podría afirmar que es neutro.

Resulta llamativo constatar cómo el discurso del humor, a diferencia de otros tipos discursivos, ha sido inscripto siempre en alguna política: desde Platón a la actualidad se le asignó una función social en relación con las reglas y el poder: educativa, disruptiva, liberadora, conservadora, crítica... Esto es sólo comparable con lo que ocurre con discursos institucionalmente asentados y que responden a una programática, como el discurso religioso, el político propiamente dicho, el pedagógico o el publicitario.

Quizás sea precisamente por su carácter antiprogramático que se presenta desafiante frente a esta cuestión: ¿para qué el humor?, ¿para quién?, ¿qué se hace con él?; este discurso fluye (como su nombre lo indica) y se escabulle, y mantiene latente su etimología que determina cómo somos tal como lo sostuvo la teoría de Hipócrates y Galeno de los cuatro humores y sus correspondientes temperamentos.

El discurso humorístico que, como el narrativo y el argumentativo, tiene también la propiedad de atravesar otros discursos, se constituye desde una particular posición ante la norma, ante los hábitos, ante la doxa: las normas de interacción social, de la lengua, de las representaciones, de las enunciaciones, su hacer frente a los discursos hegemónicos, los paradigmas cognoscitivos de una cultura, las diferentes ideologías. Esto lleva a pensar que lo político, que es una dimensión constitutiva

³ Lo comentó en el intercambio posterior a una conferencia dada en Córdoba organizada por la Subsecretaría de Cultura de la UNC en 2013 (no tengo fecha precisa).

de todo discurso (como lo ideológico), en el humor regula los procedimientos que lo identifican como tal y se reconoce por su efecto o fuerza perlocutiva, la risa o la sonrisa.

Algunos mojones simplificadores de la complejidad de las diversas capas de una cultura nos permiten no obstante tomar conciencia de la variedad de las funciones que las culturas, los saberes y las disciplinas depositan en el humor en sus múltiples variaciones. Eso depende de factores complejos: la organización política, la situación, los conflictos de poder, el desarrollo de las culturas populares y letradas, las tecnologías, etc.

Así en la antigüedad, mientras los filósofos Platón (1934) y Aristóteles (1979) le reconocen una función didáctica, disciplinadora, la retórica clásica grecorromana le adjudica una función persuasiva, semejante a la que Lipovsky (1998) lee en la llamada “sociedad humorística”, de *captatio benevolencia*.

La literatura del helenismo por su parte critica el desmadre de la decadencia del imperio a través de la primera novela satírico-humorística: *Satiricón* de Petronio.

Para la Edad Media fue válvula de escape y preparación para nuevas subjetividades renacentistas, según la perspectiva bajtiniana. (Bajtín: 1987)

En la modernidad el humor se lee en la parodia a las leyes, al género (*Quijote*) y la ausencia de ley trascendental, o sea que la ley no tiene fundamento en el Bien, en la Verdad, no se ejerce desde un fundamento de verdad (entendida como ese *constructo* por el cual se lucha), sino desde un saber para el que los saberes establecidos son falsos. Cuestiona las respuestas obedientes a la ley aunque (o porque), según Deleuze (1973), la ley de la modernidad ya no tiene su fundamento en el Bien, en la Verdad, como lo postula el platonismo⁴ sino que, después de Kant, es una forma vacía de contenido, es inaccesible y no obstante tiene todo el poder de la ley: como el mundo descrito por Kafka. La noción de ley no se sostiene por sí misma, necesita idealmente un principio superior y unas consecuencias lejanas, por eso la ironía y el humor sólo actúan en relación con ella, con ella encuentran su sentido. Después de Kant, la ley ya no depende del bien, sino todo lo contrario, el bien está condicionado por la ley.

En la actualidad, la ironía y el humor siguen siendo elementos de la ley pero ahora la piensan en la indeterminación de su contenido y en la culpabilidad del que se somete a ella. La nueva ironía y el nuevo humor se proponen el derrumbamiento de la ley, forma vacía de contenido (Kant), inaccesible y no obstante con todo el poder como lo sufren los personajes de Kafka.

De allí que el acento esté puesto en la incongruencia, en el sinsentido.

Desde el Siglo XIX, en la llamada “cultura de masas” la caricatura genera condiciones de producción de las vanguardias, que tienen al rupturismo y el humor como procedimientos matrices: el experimentalismo en las caricaturas, sobre todo las de Töpffer en la mitad del siglo XIX, anticipa el de las vanguardias históricas de principios del

⁴ En el sistema platónico la ley es un poder secundario y delegado que depende de un principio superior que es el Bien, al que si los hombres conociesen o supieran identificarse con él, no habría necesidad de recurrir. Por eso obedecer la ley es lo mejor y en el *Filebo*, el diálogo sobre la risa, el objeto del humor es el ridículo que se aparta de la ley de la medida y la templanza. La risa platónica resguarda el orden que tiene fundamentos en lo trascendente; es irónica y como tal da una vuelta por los fundamentos de la ley pero no libera de la respuesta obediente. El hombre de bien se somete a las leyes aun conservando libertad de pensamiento (por eso las risas durante la escena de la muerte de Sócrates).

XX (Gombrich: 1979); en la literatura argentina, cierto humor surrealista como el de Arturo Cencela en “Tres relatos porteños” (1923) anticipa la narrativa de vanguardia que culmina con los relatos de Marechal y Cortázar y permiten situarlo como precursor del humor que produce incomodidad, el humor no costumbrista. El humor desopilante, la exploración al máximo que tensa y rompe los moldes de los diversos “realismos”, mapea la innovación estética. César Aira retoma la tradición paradójica de la ruptura, no para crear un nuevo género, sino para redefinir la literatura.

Para el psicoanálisis y movimientos estéticos como el surrealismo, el chiste, el humor, son los espacios de manifestación del inconsciente, mientras que la antropología del siglo XX incluye el estudio de las interacciones jocosas en sus protocolos de observación.

El estructuralismo, la semiótica y la sociosemiótica desde los `60 estudian los procesos de producción de sentidos de los discursos humorísticos en su variedad de tipos y soportes.

Más aun, si como dice Néstor García Canclini⁵ “David ya no sabe dónde está Goliat” para referirse al actual estado de situación bajo el reinado de las leyes del mercado, la invisibilidad de un enemigo, que se encarna más en las reglas de juego instaladas que en sujetos de carne y hueso, acentúa la importancia de la puesta en manifiesto de las reglas, estén o no interiorizadas, a través del cuestionamiento a su respuesta habitual que es el procedimiento humorístico.

En cuanto a la sistematización y archivo de los estudios del humor en la Argentina, ese fue nuestro proyecto trunco por lo que no me voy a extender en él sino en generalidades. Sí me interesa el reconocimiento de algunas producciones que fueron el fundamento de los estudios posteriores. Un punto de partida expectable, desde el momento en que se inscribe en una poética humorística fue, Macedonio Fernández, que le dio a los estudios sobre el humor un estatus de poética coetánea a las vanguardias históricas.

La clasificación según tipos de humor, soportes y lenguajes no es fácil, así que, enumerando sin taxonomías, podemos decir que hubo y hay numerosos y valiosísimos estudios sobre humor en la literatura, la música, la vida cotidiana, el espectáculo y sobre todo estudios sobre humor gráfico y televisivo, tanto costumbrista como político.

Podemos nombrar que en la década del 40 se edita el *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, de Marcos Victoria (desde una perspectiva psicologista y una estética fenomenológica), pero nos interesa destacar el aporte que, por los hallazgos, la selección de textos y los estudios críticos, desde los años 60 hicieron sobre todo Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, porque marcan el inicio de una de las trayectorias más fructíferas en la cultura argentina para el estudio de las manifestaciones, populares como experimentales, tanto de la institución literaria como de la cultura de masas, atravesadas por discursos humorísticos. Descubrieron textos y autores hasta el momento ignotos, con lo que marcaron un terreno y una perspectiva inaugural.

Por nuestra parte, voy a presentar brevemente al Grupo de Investigadores del Humor (GIH) –que coordiné hasta su disolución (1998-2016), en los primeros años junto a Silvia Barei– sólo para mostrar desde dónde instamos a pensar el *constructo* de “cultura humorística”. El GIH está formado por profesores de Letras, Lenguas y Comunicación

⁵ García Canclini, Néstor: *La globalización imaginada*, Paidós, Buenos Aires, 1999. (Cit. por Daniel Rodríguez en dossier de Docta).

Social, becarios y doctorandos (Doctorado en Semiótica y en Letras) de la Universidad Nacional de Córdoba y estudia los discursos humorísticos de la cultura argentina, fundamentalmente las políticas discursivas, desde una perspectiva sociosemiótica.

Nos propusimos armar un mapa con las políticas de algunas discursividades de la cultura argentina humorística desde fines del siglo XIX a la actualidad, en particular la cordobesa. Estudiamos los cruces, predominios, préstamos, usos, reelaboraciones, traducciones de diversos discursos y de distintas formas del humor (comicidad, humorismo, sátira, parodia, pastiche, chanza, ironía, juegos de palabras, etc.) en diferentes períodos históricos, lo que constituye una usina de semiosis social inagotable. Comenzamos con la cultura literaria y mediática contemporánea, el discurso publicitario, el humor en la web, en la historieta de la cultura juvenil, la literatura y los programas televisivos, la caricatura en la prensa del siglo XIX, el humor en la literatura infantil y juvenil.

El equipo se reestructura en el año 2003 y decidimos ordenar, incrementar y capitalizar los anteriores estudios a través de la elaboración de un Diccionario crítico de términos del humor y Breve enciclopedia de la cultura humorística argentina, cuyo primer volumen, de 610 páginas, se editó en 2010. Se trata de un compendio crítico de las categorías que estudian el humor, en un cruce disciplinario que incluye, lo mismo que la enciclopedia, colaboraciones de otros estudiosos de Córdoba y el país.

A partir de 2010 incorporamos también el humor satírico político de la prensa humorística de Córdoba del último tercio del siglo XIX, pasando por las representaciones de rituales y relatos que configuran una cultura humorística popular según registros de los medios gráficos de la primera mitad del siglo XX, secciones de la revista *Hortensia*, un conjunto de expresiones artísticas destinadas a los niños en las décadas del sesenta y setenta, historietas de Peiró y Ortiz como géneros de opinión en el periódico *La Voz del Interior* durante las campañas electorales de 1998 y 2007 y, por último, exponentes contemporáneos de la narrativa literaria humorística, fanzines y textos dramáticos de obras teatrales que circulan en circuitos alternativos, con lo que nos propusimos registrar, junto a los discursos hegemónicos, las discursividades efímeras, alternativas o subalternas que de otro modo no ingresarían al archivo y tendrían sólo existencia en ciertos sustratos de la memoria cultural, con los que construimos también nuestro objeto de estudio. Específicamente, el equipo se propone indagar en continuidades e innovación, heterogeneidades y uniformidades de estas producciones para la construcción de una cartografía témporo-espacial, según una concepción del espacio que trascienda lo regional y atienda a territorios culturales. En el proyecto anterior trabajamos exclusivamente con el humor producido en Córdoba y, a partir de sus resultados, se nos hizo necesario volver a incursionar en el llamado “humor nacional” para trabajar las “irradiaciones” en tanto experiencia socio-cultural en proceso que no reconoce un centro estático (teoría de los polisistemas) y tiene características conectoras emergentes.

Esta amplitud de registros en un equipo durante años nos permitió pensar en lo que llamamos cultura humorística y, a su vez, ésta nos permite pensar las líneas de tradiciones, continuidades, innovaciones, préstamos. Mientras que la perspectiva sobre las políticas discursivas nos permite pensar las zonas de liminalidad entre arte y otras prácticas sociales imbuidas de políticas libertarias y nuevas formas no programáticas.

Hablar de cultura humorística es –como la convocatoria de las *I Jornadas: Artes y Humor. Estéticas plurales y liminales* que dio cobijo a estas reflexiones– un objeto interdisciplinario. O sea, no sólo un método interdisciplinario sino la construcción de un objeto producto de la interacción de diferentes campos de especialización. Todo un

desafío, como la interdisciplinariedad en general, que tiene sus posibilidades y sus límites; por eso parece importante la invitación a conformar equipos de investigación.

Volviendo a la idea de **cultura humorística** entonces, hay rastro de la noción en el libro altamente recomendable *Una historia cultural del humor* de Peter Burke, Aaron Gurevich y Jacques le Goff entre otros, sobre todo por la categoría de **sistemas cómicos** con que Peter Burke habla de las distintas formas de humor habidas en Italia desde fines del medioevo hasta la modernidad: allí la categoría le permite dar cuenta de las transformaciones y pervivencias de determinadas formas del humor en las interacciones sociales, en la literatura, en la arquitectura, los límites de ciertas prácticas como la “befa” con los cambios de la situación política cultural.

¿Podemos hablar de una cultura humorística? Quizá podríamos responder afirmativamente si se habla en los términos en que Bajtín lo hace de los géneros discursivos, o sea pensando que hay formas más o menos estables que permiten su reconocimiento como pertenecientes al campo, al mismo tiempo que hay transformaciones e innovaciones permanentes según las esferas de la praxis en que se dan. Esto posibilita entonces hablar de que determinados discursos participan de la cultura humorística, no que pertenecen a ella, tal como propone Derrida en *La loi du genre* (1980). La participación de un discurso particular, sea cual sea su materia significante (palabra, imagen, cuerpo, etc.) en la cultura humorística permitiría entonces un reconocimiento de una genealogía.

La amplitud espacio temporal y de diversidad de soportes y géneros no garantiza exhaustividad ni mucho menos profundidad, sino que en todo caso ofrece la posibilidad de escuchar algo de los diálogos de las culturas, reconocer tendencias, descubrir cómo y cuándo una particularidad del género empieza a producir sentidos, a irradiar.

Por eso nos interesa hablar de innovación y tradición: cómo el humor, con su libertad para los experimentalismos, en muchas ocasiones va señalando lo nuevo, las transformaciones, los síntomas de una cultura y, al mismo tiempo, cómo recupera los sustratos culturales de una tradición que es lo que permite reconocer un discurso como humorístico. Estas operaciones culturales son nuestro objeto: las acciones que en una topografía (público/privado) determinan un campo de posibilidades estratégicas y de implicaciones políticas.

Y entonces nos preguntamos: ¿Cómo se constituiría ahora esta cultura humorística, qué la hace decible? ¿Sería la proyección de la conceptualización de Lipovetzky como “Sociedad humorística” lo que permitiría hablar de cultura humorística? Creo que no, que la descripción del sociólogo francés sólo objetiva un aspecto de la cultura humorística y, precisamente, de las tensiones y torsiones de este humor flexibilizante con otros políticamente revulsivos surge la potencialidad de la noción de cultura humorística.

¿Por qué ahora estudiar la cultura humorística? Por la respuesta de Lipovetzky, es decir, flexibilizar, volver amables los regímenes de opresión y alienación, pero también podemos hipotetizar que el humor señala y experimenta lo nuevo: géneros que aún no se han consolidado, territorios fronterizos invisibilizados, hibridaciones de los discursos de la tradición, mediáticos y alternativos, puesta en crisis del realismo de representación para señalar otras complejidades de lo que es. Y frente al poder, a los poderes, parodiar, satirizar, ironizar un orden jugando con él para que afloje, muestre sus costuras, su casi esterilidad; deconstruir desde adentro en lo que llamamos proceso de desdiferenciación para presentar una salida, un hueco, un trampolín.

Bibliografía

- » Aristóteles: *Poética* ed. Aguilar, Madrid, 1979.
- » Burke, P., Gurevich, A., Le Goff, J. et al: *Una historia cultural del humor*, ed. Sequitur, Madrid, 1999.
- » Bajtín, Mijail: *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento*, ed. Alianza, Madrid, 1987.
- » de Certau, Michel: *La cultura en plural*, ed. Nueva Visión, Bs.As.1999
- » Deleuze, Gilles: *Presentación de Sacher –Masoch*, Taurus, Madrid, 1973.
- » Derrida, Jacques, “La loi du genre”, en *Glyph 7*, The Johns Hopkins University Press Baltimore and London, 1980.
- » Gombrich, Ernest H.: “El experimento de la caricatura”, en *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. G. Gili, Barcelona, 1979.
- » Lipovetsky, Gilles: “La sociedad humorística”, en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, ed. Anagrama, 11ª ed. Barcelona, 1998.
- » Platón: *Filebo o del placer. (Sócrates, Protarco, Filebo). Diálogos polémicos*. Ed. Nueva Biblioteca Filosófica, Madrid, 1934.

Libros del GIH

- » Flores, Ana: *Políticas del humor*. Ferreyra Editor, Córdoba, 2000.
- » Flores et al.: *La Argentina humorística. Cultura y discurso en los 90*. Ferreyra editor, Córdoba, 2000.
- » Barei et al.: *2. La Argentina humorística. Cultura y discurso en el 2000*, Ferreyra editor, Córdoba, 2003.
- » Flores, Ana (coord.) *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, (610 páginas), Ferreyra editor, Córdoba, 2010.

Publicaciones en e-books

- » (2023) http://www.ffyh.unc.edu.ar/editorial/e-books/EBOOK_DICCIONARIO-CRITICO.pdf
- » (2015) El rumor del humor: http://www.ffyh.unc.edu.ar/sites/default/files/e-books/EBOOK_HUMOR.pdf

