



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA MATANZA  
SECRETARIA DE POSGRADO**

**TESIS DE  
MAESTRÍA EN PSICOANÁLISIS**

***EL CHISTE Y LA ANGUSTIA.***  
**MAFALDA: ¿CÓMO ERA QUE ERAN LOS DERECHOS HUMANOS?**

**Tesista: Lic. Alicia R. Levin**

**Directora: Magíster Sandra Martínez Filomeno**

**Co- Directora: Lic. Elsa Cartolano.**

**Buenos Aires, Marzo de 2006**

<b>ÍNDICE</b>	<b>Páginas</b>
<b>INTRODUCCIÓN.</b>	<b>3</b>
<b>CAPITULO I: EL CHISTE Y SU RELACIÓN CON EL INCONCIENTE.</b>	<b>11</b>
• <b>Conceptualización y caracterización del chiste para el Psicoanálisis</b>	<b>11</b>
• <b>La técnica del chiste</b>	<b>13</b>
• <b>El chiste y el placer para el aparato psíquico</b>	<b>16</b>
• <b>Diferenciación del chiste con otros términos</b>	<b>20</b>
<b>CAPITULO II: ANGUSTIA Y HUMOR</b>	<b>23</b>
• <b>Delimitación del concepto de angustia.</b>	<b>23</b>
• <b>Descripción del termino angustia en la Primera Tópica Freudiana</b>	<b>26</b>
• <b>Relación entre el chiste, humor y la angustia para Freud</b>	<b>29</b>
<b>CAPITULO III: EL CHISTE COMO PROCESO SOCIAL</b>	<b>35</b>
• <b>Aspectos metapsicologicos del chiste</b>	<b>35</b>
• <b>Chiste y estética: El humor en el teatro</b>	<b>39</b>
<b>CAPITULO IV: LA CREATIVIDAD EN LA OBRA DE D. WINNICOTT</b>	<b>51</b>
<b>CAPITULO V: LA HISTORIETA</b>	<b>69</b>
• <b>El humor y lo cómico</b>	<b>69</b>
• <b>Humor, ironía y melancolía</b>	
• <b>El humor grafico</b>	
• <b>Sátira – Pastiche</b>	
• <b>Esquematismo - experienciación</b>	
• <b>Dos grandes líneas del humor grafico actual</b>	
• <b>Historia de la historieta en la Argentina</b>	
<b>CAPITULO VI: LA HISTORIETA Y MAFALDA</b>	<b>93</b>
• <b>La historieta de Mafalda</b>	<b>95</b>
• <b>El personaje de Mafalda</b>	<b>98</b>
<b>CAPITULO VII: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE VIÑETAS</b>	<b>101</b>
• <b>Relación del chiste y la angustia en la historieta de Mafalda</b>	<b>101</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>117</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>132</b>

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación tiene como **finalidad** analizar la función que cumple el chiste, como estructura verbal, ante la angustia como afecto displacentero.

El **chiste** es una formación del inconciente. Es un enunciado que utiliza los recursos propios del lenguaje. Freud fue quién demostró por medio del estudio de la técnica del chiste cómo desmontar ésta estructura, para dar cuenta de la satisfacción o sea de la producción de placer proveniente de los mecanismos de condensación y desplazamiento que se utilizan en la función lúdica de la creación del chiste. Si bien Freud analiza el puro y simple juego con las palabras que intervienen en la creación de un chiste, señala que el placer en el sujeto remite a un placer significativo de la infancia.

La **teoría psicoanalítica freudiana** insiste en que aquello que se dice con ingenio es más fácilmente aceptado en la vida psíquica por la censura aunque se traten de ideas rechazadas por la conciencia.

Tanto cuando se realiza o bien al escucharlo, el sujeto no tiene necesidad de mantener la represión a la que ordinariamente recurre. Por lo tanto, queda así liberada la energía que habitualmente es utilizada para la represión, y en este ahorro es donde la vida psíquica encuentra placer, ya que así se define para la lógica del inconciente, el placer como disminución de la tensión.

En la **técnica del chiste** el inconciente juega con las palabras. De ahí que una representación inconsciente reprimida retorne bajo una forma irreconocible burlando la censura a través de la polisemia del lenguaje. Es decir moderando el sentimiento de afecto displacentero más o menos intenso que genera la angustia frente a la proximidad peligrosa en la conciencia de una representación inconciente reprimida.

Dado que el ingenio que se utiliza en la creación del chiste libera energía que habitualmente es utilizada en la represión, **el chiste** se convierte en la vía regia para elaborar **situaciones de angustia** tanto de orden social como subjetivo.

En la vida psíquica la cantidad de tensión presente facilita o dificulta la tramitación de lo doloroso.

El chiste es un productor de placer. Dado que encontramos en los juegos del lenguaje una expresión de lo inconciente que en lugar de provocar displacer o tensión genera el mismo placer que se encuentra en el juego del niño.

Freud ( ) al respecto dice:

*“La euforia que aspiramos alcanzar por estas vías no es más que el humor de nuestra infancia, una edad en lo que ignorábamos lo cómico, no teníamos ingenio, ni necesidad de humor para sentirnos felices en la vida”.*

Dado que la creación del chiste pertenece a las formaciones del inconciente, al igual que el sueño y los actos fallidos, es importante preguntarse por un lado cómo interviene la angustia, de manera tal que la vida psíquica realice un ahorro, a través de la liberación brusca, breve, de la tensión displacentera y por el otro cuál serían los fenómenos en juego en el chiste en relación con la angustia. Surge de lo antedicho que el interés en esta tesis, la vacancia, esta dada por la especificidad de la angustia para el psicoanálisis en relación al fenómeno chistoso.

Dentro de las **formaciones del inconciente** encontramos al sueño, al acto fallido, el síntoma y el chiste. Sin embargo hay aspectos característicos del chiste, en cuanto al funcionamiento de la vida psíquica, que lo diferencian de las otras formaciones del inconciente. El movimiento general de psiquismo obedece a un principio que esta orientado a descargar la tensión, lo que cual no se logra de manera absoluta, pero es este interjuego de disminución de la tensión el que debemos considerar más bien como tendencia y nunca como realización efectiva. Es este el conocido principio de **displacer-placer**.

Para el Psicoanálisis tenemos un estado de displacer efectivo e inevitable en el aparato psíquico, que al no conseguir su verdadera descarga se denomina a partir de Freud “displacer”.

Una de las posibilidades que posee el psiquismo de acuerdo a la tensión, (excitación presente) es la de responder por medio de una metáfora de la acción un pensamiento, una palabra, quienes representan a la acción, tal es el mecanismo que realiza el chiste descargando el displacer de manera parcial.

Si displacer significa mantenimiento o aumento de la tensión y placer disminución de la misma, entonces se podría decir que existe relación entre la técnica del chiste y la tensión entre displacer –placer para el aparato psíquico, teniendo en

Mafalda: ¿Cómo era que eran los derechos humanos?

cuenta la primera tópica freudiana, dado que para Freud en su primera teoría de la angustia ésta es asociada con cantidad de energía que no es dominada. A partir de lo expresado hasta el momento surge el siguiente **problema de investigación**, *¿Cuál es la función que cumple el chiste como estructura verbal en relación con la angustia en la historieta de Mafalda?*

El problema objeto de investigación se analizará tomando como referente el **marco teórico Psicoanalítico**, dado que Freud realizó en 1905 un minucioso trabajo acerca del chiste y su relación con el inconsciente, en el cual describe la técnica del chiste, las tendencias del chiste, como así también la psicogénesis del chiste y el mecanismo del placer, los motivos del chiste y el mismo como proceso social.

En el “Chiste y su relación con el inconsciente” Freud estudia la estructura del chiste en relación con las particularidades del sueño, el acto fallido, la formación de síntomas y los complejos inconscientes.

El odio, el temor a la muerte y los deseos sexuales prohibidos son para el aparato psíquico fuentes de displacer ellos son al mismo tiempo la sustancia con la que trabajara el chiste convirtiéndolos ahora fuente de placer.

El chiste es una estructura verbal, vincular donde tiene lugar una escena un marco y encuadre, cuya función psíquica es de alivio o aligeramiento del aparato psíquico a través de la liberación brusca y breve de tendencias inconscientes reprimidas y que requieren premisas básicas para su constitución.

El chiste implica necesariamente un contexto social y la intervención del sistema inconsciente a diferencia del humor y la comicidad que pueden circunscribirse a una sola persona implicando el interjuego de sus instancias psíquicas.

El chiste y el humor permiten sortear las resistencias a lo reprimido mediante una ganancia de placer entonces el chiste se convertiría en una de las vías regia que permite elaborar situaciones traumáticas y displacenteras<sup>1</sup>.

Esta ganancia de placer se debe a la supresión momentánea y breve del esfuerzo de la represión provocado por la influencia de una prima de placer.

Los chistes que circulan por los pueblos son excelentes recursos auxiliares para investigar la vida psíquica inconsciente del hombre y su contexto. Surge entonces el

---

<sup>1</sup> Si bien el marco psicoanalítico desarrolla otras estructuras, la chanza, el humor y la comicidad esta investigación solo tomará la estructura del chiste.

Mafalda: ¿Cómo era que eran los derechos humanos?

interrogante acerca de ¿qué es el chiste propiamente dicho así como qué lo asemeja y diferencia de la estructura del humor?

La palabra chiste o witz en alemán se impone con diversas acepciones: ingenio, ocurrencia, agudeza, chanza broma, gracia.

Freud en su obra “El chiste y su relación con el inconciente no es siempre estrictamente riguroso ya que no utiliza la acepción de chiste como broma o gracia siempre de la misma manera. En otros momentos del texto freudiano el autor intenta delimitar los fenómenos en juego en el chiste propiamente dicho.

En el chiste la comicidad esta depositada sobre un tercero, el efecto placentero devendría de la economía de energía que resultaría de superar de manera compartida la inhibición de la agresión o deseos prohibidos.

Narrar un chiste involucra siempre a un receptor en tanto invitación a la agresión-compartida y a la regresión, para lo que se debe ser “de la misma parroquia” del sujeto que cuenta el chiste.

El chiste es una estructura verbal en la que se identifican tres lugares, el creador, los personajes de la escena y el oyente.

**No se puede dejar de mencionar la relación entre el chiste y la cultura ya que** Freud tenía pasión por los aforismos, los juegos de palabras y los cuentos judíos y no ceso de coleccionarlos a lo largo de su vida. También adoraba los chistes sobre casamenteros judíos y mendigos a través de los cuales se podía observar como se expresaban entre las risas los problemas principales que angustiaban a la comunidad judía de la Europa central enfrentada al antisemitismo.

Asimismo los chistes que cuenta Freud son un pequeño monumento a la memoria de la vida vienesa, se cuentan historias de dinero y sueños de gloria como anécdotas referidas al sexo, la familia y el matrimonio.

El chiste aparece como un expresión de lo inconciente tanto de los individuos como de las culturas.

Con el fin de hallar respuestas al problema objeto de estudio se seleccionaron y analizaron 30 viñetas que forman parte de la historieta de **Mafalda** cuyo autor es Quino. El análisis se realizará abordando el dibujo y el texto de la historieta. Se seleccionaron las tiras más significativas de su obra entre los años 64 y 73, período en el

Mafalda: ¿Cómo era que eran los derechos humanos?

que se desarrolla la obra. Es de destacar que Quino tomó siempre escenarios de la realidad Argentina, desde distintos ángulos políticos, social y económico.

Esta obra no pierde vigencia a lo largo del tiempo. Una de las razones es porque la tira de Mafalda sigue interrogando a la época actual. Las cuestiones que el texto chistoso enuncia son de categoría descriptiva de la problemáticas sociales Argentinas que al momento de la realización de la obra estaban y aun están sin resolverse: injusticia, ecología, manipulación genética, la guerra y armas nucleares, derechos humanos, racismo, la democracia, junto con preocupaciones infantiles expresadas en los juegos, la curiosidad infantil, etc.

Es de destacar que Mafalda hizo reflexionar a los diferentes actores sociales sobre la validez de sus creencias, prejuicios y lugares comunes, promoviendo de esta manera la construcción de una sociedad mejor. Por lo tanto es interesante releer y analizar su obra a la luz de lo acontecido en la actualidad.

Mafalda es una representante de la sociedad Latinoamericana de las zonas metropolitanas más adelantadas. Tema que motiva su análisis desde las prácticas sociales y culturales.

Anticipando consideraciones conviene decir que la estructura verbal de la historieta revela y testimonia la angustia social argentina.

A partir del problema de investigación surgen los siguientes **interrogantes**:

- A. ¿Cómo el chiste permite sortear las resistencias a lo reprimido y generar alivio y placer frente a lo displacentero (situaciones de angustia)?
- B. ¿De qué depende la satisfacción experimentada al hacer o escuchar un chiste?
- C. ¿Es el chiste un rodeo, entendido como astucia psíquica en relación a la tensión angustiosa en el psiquismo?
- D. ¿Qué hace que al chiste se lo considere un trasmisor de la cultura?
- E. ¿Cuáles son los usos sociales del chiste?
- F. ¿Por qué produce placer el texto de Mafalda cuando este trata de una protesta y denuncia al orden social?
- G. ¿Por qué produce un efecto placentero un texto y/o imagen que en otro escenario deviene agresivo o doloroso?

La angustia como afecto perteneciente a la vida psíquica interviene en la constitución de la estructura del chiste. Este es un supuesto teórico postulado por el psicoanálisis y

partir del mismo y el problema de investigación surgen las **hipótesis**, entendidas como respuestas tentativas al mismo y son las siguientes:

- A. Mafalda es un personaje que habla de las angustias de los jóvenes y adultos, las mismas, son actuales a pesar del paso del tiempo ya que la esencia que las generan siguen sin resolverse época tras época.
- B. La niña que es Mafalda, probablemente tenga licencia de jugar y hacer chistes. Así como la lógica que utiliza este personaje corresponde a la de una joven o bien un adulto, en el sentido del pensamiento que se muestra en el texto del personaje.
- C. La comicidad que provoca Mafalda esta depositada sobre un tercero. Se desprende de ello que el efecto placentero seria la resultante de la economía de energía que resulte de superar de manera compartida la inhibición de la agresión contenida en los temas que el personaje trata.

El **objetivo general** que guía la investigación es:

- Conocer los elementos esenciales involucrados en el chiste desde la Teoría Psicoanalítica freudiana y otras dimensiones para detectar

Mientras que los **objetivos específicos** son:

- Caracterizar el chiste desde la teoría psicoanalítica.
- Diferenciar los elementos esenciales involucrados en el chiste en la historieta de Mafalda.
- Caracterizar la angustia tomando en cuenta la teoría psicoanalítica
- Analizar la relación entre el chiste, el sentimiento de placer y su relación con la angustia para el psicoanálisis en la historieta de Mafalda.
- Identificar en la historieta de Mafalda, las premisas que permiten crear un fenómeno chistoso frente a un contenido ordinariamente angustioso.
- Caracterizar como funcionan los mecanismos de condensación y desplazamiento de lo inconciente en la función lúdica del chiste en la historieta de Mafalda.

El abordaje **metodológico** que se hará del problema de investigación es el siguiente:



Se trata de un **diseño** de investigación **cualitativo** y de un tipo de investigación **descriptiva**. El **universo** esta conformado por toda la obra de Quino. La **población** se haya integrada por la obra Mafalda porque cumple con los requisitos correspondientes a la categoría Psicoanalítica de chiste. La **muestra** esta constituida por 30 viñetas, las mismas se seleccionaron ya que de ellas se puede inferir la relación entre el fenómeno chistoso y la angustia.

El análisis en las viñetas se centrará en el segundo lugar, el de los **personajes de la escena**, o sea en los elementos específicos que relatan los personajes que intervienen en la **historieta de Mafalda** con el fin de identificar creencias, prejuicios, hábitos y temores en relación a la angustia.

Se trata de mostrar de que modo algunos textos analíticos permiten comprender e interpretar el texto chistoso. Al aplicar el Psicoanálisis a la estética del chiste es posible interpretar la figurabilidad en lo psíquico y que negociación con la represión se realiza en la estética chistosa para provocar un efecto placentero.

## **CAPITULO I**

### **EL CHISTE Y SU RELACIÓN CON EL INCONCIENTE**

#### **Conceptualización y caracterización del chiste para el Psicoanálisis.**

Freud exhibe frente al estudio del chiste uno de los rasgos de su genialidad, este es convertir en progreso lo que parece un obstáculo. Nos referimos a que lo que llevó su interés hacia el chiste fue una crítica de Fliess relativa a que en la “Interpretación de los sueños” en cuanto a los sueños consignados abundaban demasiado los chistes.

Freud le contesta a su interlocutor que tratará de explicar la curiosa presencia en los sueños de lo que semejan ser chistes, pero ya su interés por los mismos se había despertado desde hacía un tiempo pues en el libro sobre los sueños figura una referencia al mecanismo de los efectos “cómicos”. Lo que llamó poderosamente su atención fue la similitud estructural entre los sueños, los chistes y las asociaciones que acompañan a los primeros. Incluso en la correspondencia con su amigo le confiesa que en los últimos tiempos (en relación a la interpretación de los sueños) había estado reuniendo una serie de anécdotas judías muy significativas.

Otra influencia importante fue la obra de Theodor Lipps profesor de Munich que escribió sobre psicología y estética en referencia al concepto de inconsciente y que dio pie a una amplia discusión en el último capítulo de la Interpretación de los sueños. Incluso apareció por esa época un libro de Lipps “Lo cómico y el humor” que lo estimuló particularmente.

Freud plantea que la primera impresión que se obtiene en la lectura de la bibliografía es que sería imposible tratar por separado el chiste y lo cómico. Se refiere a la definición de Lipps : llamamos chiste a **“Toda provocación y hábil de la comicidad , sea esta de la intuición o de la situación”**.

K. Fischer para elucidar el nexo del chiste con lo cómico recurre a la caricatura a la que considera situada entre ambos. Lo feo es cómico en cualquiera de sus manifestaciones, la caricatura es el destaque de lo feo para que se evidencie de una forma clara y franca. Para poner de relieve lo feo y volverlo asequible al abordaje estético hace falta una fuerza capaz de representar inmediatamente objetos pero además de reflexionar sobre esas mismas representaciones y volverlas patentes. Sólo el juicio es

una fuerza así, dice Fischer, **el juicio que produce el contraste cómico y a este juicio lo llama Chiste**, entonces a la caricatura ha de agregarse el juicio para que tenga todo su despliegue.

Se presentan en estos dos autores fundidos el concepto de lo cómico y el chiste, sin embargo plantea Freud en otros pasajes de los mismos autores indican caracteres esenciales del chiste en los que está ausente la referencia a lo cómico. Para Fischer por ejemplo el **Chiste es un juicio que juega** y plantea que la libertad estética consiste en abordar las cosas jugando con ellas, en otros pasajes este autor hace hincapié en que la conducta estética no pide nada, no exige nada en relación a lo serio sino que sólo se contenta con la acción misma. **Es un juego en relación al trabajo.**

También cita a Jean Paul **El chiste es un mero juego con las ideas**. Este autor caracteriza el chiste como la aptitud para hallar semejanzas ocultas. **El chiste es un sacerdote disfrazado que casa a cualquier pareja.**

Fischer le agrega: **Casa de preferencia a aquellas parejas cuya unión los parientes no consentirían**. Pero agrega sin embargo que hay chistes en los que no cuenta para nada una comparación ni el hallazgo de una semejanza, por eso a diferencia de Jean Paul termina definiendo al chiste como **la aptitud para crear con sorprendente rapidez una unidad a partir de diversas representaciones que en verdad son ajenas entre sí por su contenido interno y el nexo al que pertenecen.**

Otros puntos de vista con respecto a la definición conceptual del chiste son las siguientes: **“Contraste de representación”, “sentido en lo sinsentido”, “desconcerto e iluminación”**.

El que hace hincapié en el contraste de representación es Von Kraepelin, desde su punto de vista **el chiste sería la conexión o el enlace arbitrarios de dos representaciones que contrastan entre sí de algún modo, sobre todo mediante el auxilio de la asociación lingüística.**

Lipps agrega que **el contraste es entre el significado y la ausencia de significado de las palabras.**

En todos los casos el sentimiento de comicidad consiste en el paso sin transiciones de la atribución de sentido a la súbita nulidad del mismo.

También el factor de desconcierto e iluminación establece nexos entre el chiste y la comicidad, Kant plantea que solo pueda engañarnos por un momento y la comicidad

resulta de la solución del desconcierto, del nuevo sentido de la palabra, la solución en la nada decide el producto de la comicidad.

Otra propiedad del chiste ampliamente admitida es la brevedad , Jean Paul dice:

**La brevedad es el cuerpo y el alma del chiste.**

Fischer plantea que **el chiste debe poner de relieve algo oculto o escondido** (tal como se planteo en la relación entre el chiste y la caricatura) y tiene que ver más con la esencia del chiste que con su pertenencia a la comicidad.

Freud plantea que hasta este momento todos los argumentos de los distintos autores son acertados pero que se trata de miembros dispersos que le gustaría ver unificados en un todo orgánico. Plantea que falta el nexo que posibilitaría unir las distintas definiciones. Sostiene que es fundamental tomar como objeto de indagación los ejemplos de chistes que están a su alcance y que lo han hecho reír con ganas.

**La técnica del chiste**

Freud comienza analizando la técnica del famoso chiste de Heine en el que Hirsch Hyacinth, agente de lotería y pedicuro de Hamburgo se gloria ante el poeta de sus relaciones con el rico barón de Rothschild y al final dice: **“Y así verdaderamente, señor doctor, ha querido Dios concederme toda su gracia; tomé asiento junto a Salomón Rothschild y él me trató como a uno de los suyos, por entero famillonariamente”**.

Freud se pregunta sobre la técnica de este chiste, dice que en primer lugar se ha producido una abreviación, esto es **famillionariamente**, que es un neologismo por contracción de familiar y millonario, como si hubiera actuado una fuerza compresora es en realidad una condensación como formación sustitutiva, produciendo una palabra mixta.

Pero el sustituto de lo sofocado no necesariamente será la formación de una palabra mixta sino puede ser una condensación con una modificación leve, por ejemplo: N dijo acerca de una personalidad pública: **Tiene un gran futuro detrás suyo.**

**Tanto la formación de una palabra mixta como la modificación se subordinan bajo el concepto de la formación sustitutiva.**

Es evidente que lo que Jean Paul llamó “el alma del chiste”, es decir la brevedad no es en sí misma chistosa, de lo contrario todo laconismo sería un chiste, sino que la

brevedad tiene que ser de un tipo muy particular, tiene que ser en sí misma una formación sustitutiva y que su reducción se deba a un proceso condensador.

Acto seguido Freud establece la comparación entre el chiste y el sueño, planteando que en ambos se da un proceso condensador, en el sueño además opone el contenido manifiesto del sueño al contenido latente diferencia mediada por lo que denomina trabajo del sueño. De este trabajo del sueño deriva entonces el proceso de condensación y de formaciones sustitutivas de igual carácter en un todo semejante a los chistes llegando a la conclusión de que está frente a procesos psíquicos similares.

Se plantea entonces averiguar si el proceso de condensación con formación sustitutiva está presente en todos los chistes y si pertenece a una técnica universal del mismo.

A renglón seguido analizando otro chiste<sup>1</sup> llega a la conclusión que la condensación no forma parte del mismo sino otra técnica que es la acepción doble de la misma palabra. En este sentido mientras menor sea el cambio y mas contrastante sea el sentido mejor será el chiste. Plantea entonces que las palabras son un material plástico y maleable con el que puede hacerse múltiples construcciones. La homofonía entre sentido pleno y vacío genera un contraste de gran efecto chistoso, son los chistes de doble sentido o juegos de palabras.

A esta altura Freud recapitula las diversas técnicas que ha encontrado:

1. La condensación,
2. La múltiple acepción de la palabra.
3. El doble sentido.

Y se pregunta que conceptos pueden unificar las diversas técnicas. Comienza a plantearse entonces que la acepción múltiple no es más que un caso especial de condensación y el juego de palabras no es otra cosa que una condensación sin formación sustitutiva, entonces **la condensación sigue siendo el concepto que unifica las distintas técnicas**. El ahorro, la economía gobierna todas estas técnicas.

El ahorro, es el ahorro de la expresión de la tendencia, es decir la crítica, la agresión. Ahora bien toda técnica del chiste muestra la tendencia al ahorro de la expresión, pero lo inverso no es cierto, no todo ahorro en la expresión, no toda abreviación es, por eso solo, chistosa.

---

<sup>1</sup> Freud, Sigmund. El chiste y su relación con lo inconsciente. Amorrortu editores . Obras completas. T. VIII. Buenos Aires. 1979. Pág .30

Tiene que ser entonces un particular tipo de abreviación y de ahorro aquel del que dependiera el carácter del chiste. Entonces más adelante se pregunta Freud ¿y si la técnica del chiste residiera justamente en el desvío de la respuesta respecto del sentido de la pregunta? Entonces a este desvío propone llamarlo desplazamiento, porque lo esencial en él es el desvío de la ilación del pensamiento, el desplazamiento del acento psíquico a un tema diverso del comenzado. Desde este punto de vista debemos discernir que el chiste por desplazamiento depende de la ilación del pensamiento mientras que el chiste por condensación depende de la expresión literal. En el chiste por desplazamiento lo gracioso es la inversión de la relación entre los medios y los fines.

Resumiendo, en el **chiste por condensación** que es el que se basa en el doble sentido el chiste contiene una palabra susceptible de interpretación múltiple que permite al oyente hallar el paso de un pensamiento a otro, cambiando el nivel del discurso. En el **chiste por desplazamiento** el chiste mismo contiene una ilación de pensamiento en la que se ha consumado un desplazamiento en términos de la inversión entre los medios y los fines. A estos procesos psíquicos que intervienen en la formación del chiste Freud lo llama “**trabajo del chiste**” tendiendo a destacar la semejanza entre los procesos que tienen lugar en la formación del chiste y en la del sueño.

A continuación Freud se ocupa de los **chistes disparatados**, es decir de los chistes cuya presentación consiste en el sin sentido, lo tonto, lo disparatado y cuyo sentido es la ilustración, la figuración de alguna cosa tonta o disparatada a la que el chiste alude o señala.

También enumera como **recursos del chiste** la figuración por lo contrario, la figuración indirecta, la alusión, la omisión como una forma de la alusión. La alusión es el medio del chiste más usual y fácil de manejar y está en la base de las más efímeras producciones chistosas, aunque ésta no es en sí misma chistosa. La alusión puede considerarse una figuración indirecta. También plantea la figuración de lo íntegro por lo pequeño y mínimo.

Otra variedad de figuración indirecta utilizada por el chiste es el símil, este es un caso de unificación, de producción de un nexos insospechado, sobre todo son efectivos los que reúnen una cosa de elevada categoría, algo abstracto, con otra de naturaleza muy concreta y de inferior condición (por ejemplo los calzones de la paciencia).

Freud concluye el capítulo sobre técnica del chiste volviendo a la comparación entre sueño y chiste planteando que los procesos de condensación con formación

sustitutiva considerados como núcleo de la técnica del chiste son comunes a ambos. Asimismo el desplazamiento, la falacia, el contrasentido, la figuración indirecta, la figuración por lo contrario son también patrimonio de ambos.

Al desplazamiento debe el sueño su apariencia extraña, la figuración es lo usual en el mismo ya sea en su vertiente indirecta, en la alusión, en el desplazamiento a lo pequeño o un simbolismo análogo al símil.

### **El chiste y el placer para el aparato psíquico.**

Se recuerda en alemán antiguo y moderno sinónimos del término Witz: gracias, travesura, necedad, burla, farsa, chanza, juego de palabras, tontería y broma

El placer del chiste tiene según Freud dos fuentes:

- 1) la técnica
- 2) las tendencias del chiste. Se pregunta entonces cual es el mecanismo del efecto placentero.

En el chiste tendencioso, el placer es el resultado de que una tendencia recibe una satisfacción que de otro modo sería interceptada, esta satisfacción es entonces la fuente de placer. Podemos distinguir en esto dos casos:

- 1) Aquel en que la satisfacción de la tendencia tropieza con un obstáculo exterior que es sorteado por el chiste. (por ejemplo replicar con un insulto a otro de igual calibre o desarrollar una crítica hacia una persona poderosa).
- 2) Aquel caso en que el obstáculo es interior y en este caso asegura Freud contribuye al placer en medida incomparablemente mayor que en el primero. Pero la inhibición psíquica precisa de un “gasto psíquico”. De esto se puede deducir que si en el chiste tendencioso se obtiene placer el motivo es el gasto psíquico ahorrado que se convierte entonces en ganancia de placer.

Por lo tanto el placer tiene que ver con un principio de ahorro, el ahorro de gasto psíquico en general, un ahorro en gasto de inhibición o de sofocación.

En el chiste inocente en cambio lo que se ahorra es el gasto energético del pensar lógico, pensar que se basa en el rigor del significado y de la asociación por el sentido interno de las palabras estructuradas en un discurso. La asociación del chiste inocente en cambio es una asociación externa por el sonido de las palabras y no por el sentido de las mismas (por ej. ”¡traduttore-traditore!), el placer del chiste será tanto mayor cuanto más ajenos son entre si los círculos de representaciones conectadas y en consecuencia mayor sea el ahorro que el recurso técnico del chiste permita en el camino del pensamiento. Aquí el chiste se sirve de un medio de enlace que el pensar serio desestima y evita cuidadosamente.

A renglón seguido Freud sostiene que otra fuente de placer es el reconocimiento, el redescubrimiento de lo consabido. El conocer en sí es placentero, por un aligeramiento del gasto psíquico y los juegos fundados en este placer no hacen más que valerse del mecanismo de la estasis para acrecentar su monto. La rima, la aliteración, el refrán y otra forma de repetición de sonidos parecidos en la poesía aprovechan esa misma fuente de placer, el redescubrimiento de lo consabido. También el acto de recordar está en sí acompañado por un sentimiento placentero de similar origen, existe un placer del recuerdo por los estrechos vínculos que existen entre conocer y recordar.

También sobre el descubrimiento de lo consabido descansa el empleo de otro recurso técnico del chiste: el factor de actualidad, por ejemplo el chiste sobre políticos de actualidad que representan innumerables ideas asociadas a ellos. Se puede hablar de esta manera que ciertos chistes tienen una vida útil y que envejecen o pierden su gracia cuando los personajes de marras pasaron a la historia. La fuerza vital que contiene estos chistes no es propia de éstos sino que la toman prestada por el camino de la alusión de aquellos otros intereses de la vida de la sociedad, en lo relativo a lo reciente, lo fresco y no tocado por el olvido.

El tercer grupo de técnicas del chiste, **los chistes del pensamiento**, comprende las falacias, desplazamientos, el contrasentido, la figuración de lo contrario, es decir el disparate descubre fácilmente el ahorro o aligeramiento del gasto psíquico en la medida en que la desviación de la actividad de pensar se traduce en “placer del disparate” en el que el pensamiento se vale del juego para sustraerse a la presión de la razón crítica.

En una mirada retrospectiva sobre los tres grupos que acabamos de nombrar notamos que en el primero y el tercero se basan en las asociaciones de palabra y el empleo del contrasentido, como reacciones a la coacción crítica de la lógica del



pensamiento en contraposición a los chistes tendenciosos pero la ganancia de placer es común a todos los chistes, es decir se basan en el ahorro de un gasto psíquico en esta división de chiste en la palabra y chiste en el pensamiento.

El primero de los estadios previos del chiste sería el juego de palabras y de pensamiento cuyo motivo es el ahorro placentero común en los niños. El desarrollo de la crítica y de la racionalidad pone término a este juego pues el carecer de sentido lo hace desestimar por la crítica. Posteriormente la inclinación chistosa implica evitar la crítica y tener un alegre estado de ánimo.

Así se introduce el segundo estado previo al chiste **La chanza**, esto es el contrasentido, no hay estrictamente una división clara entre chanza y chiste. En la chanza la satisfacción se debe a la posibilidad de decir lo que la crítica prohíbe. Es decir el placer está en burlar la crítica, en tanto el trabajo del chiste se exterioriza en la selección de un material de palabras y una situaciones de pensamiento tales que el antiguo juego con palabras y pensamientos pueda pasar el examen de la crítica a través de explotar las peculiaridades del léxico. La operación consiste en cancelar inhibiciones internas y reabrir fuentes de placer que ellas habían vuelto inaccesibles.

Dicho contrasentido, es decir el sentido del sinsentido al que los autores atribuyen tan gran valor para caracterizar el chiste y esclarecer su efecto placentero tiene gran importancia y es asunto del trabajo del chiste, por la vía del desconcierto e iluminación. El placer del chiste proviene del juego con las palabras y el chiste está destinado a proteger este desconcierto para que la crítica no cancele el sentido que bruscamente aparece y que es esencial en el efecto chistoso.

El efecto chistoso entonces quedaría explicado en la chanza y ahora podemos examinar el posterior desarrollo que llega hasta su culminación en el chiste tendencioso. La chanza está presidida por la tendencia a deparar placer y para ello le basta su mismo enunciado, lo interesante de un chiste es que no sabemos a ciencia cierta porqué nos reímos. Pensamos a veces que nos reímos por la genialidad del pensamiento contenido en el chiste y otras veces a la inversa le adjudicamos el valor a la vestidura chistosa, aceptamos entonces esta incertidumbre como un hecho. El pensamiento busca el disfraz del chiste porque mediante él se recomienda a nuestra atención y puede parecernos más significativo y valioso pero sobre todo porque esa vestimenta sirve para sobornar y confundir nuestra crítica y tendemos a adjudicar al pensamiento lo que nos agradó de la forma.

Si el chiste nos hace reír esto establece una condición desfavorable a la crítica, pues el talante que se impone no es el de la seriedad sino el del juego y el placer. Pero además el chiste, con la excepción de la chanza, nunca está exento de tendencia y persigue el propósito de expresar la tendencia y evitar la crítica. Las grandes tendencias y pulsiones de la vida psíquica lo toman a su servicio para sus fines, y, lo que empezó como un juego se relaciona secundariamente con tendencias formadas en la vida anímica.

Las tendencias pueden ser hostiles, cínicas, escèpticas, desnudadoras, y el argumento chistoso procura poner de su lado la crítica del oyente en la medida que se afana en derogar dicha crítica eligiendo el camino psicológicamente más eficaz, el del soborno por la prima de placer que ofrece.

El proceso psíquico incitado en el oyente por el chiste es copia del que tuvo lugar en el creador, el obstáculo externo que debe ser superado en el oyente es equivalente al obstáculo interno que debe ser superado en el chistoso, este obstáculo interno recibe el nombre de represión y el placer concomitante se debe a la eliminación del gasto impuesto por dicha represión. Es decir el chiste se pone del lado de las tendencias reprimidas.

Freud resume entonces en una fórmula la modalidad de acción del chiste tendencioso. **“Se pone al servicio de tendencias para producir, por medio del placer del chiste en calidad de placer previo, un nuevo placer por la cancelación de sofocaciones y represiones. Si ahora echamos una ojeada panorámica, tenemos derecho a decir que el chiste permanece fiel a su esencia desde sus comienzos hasta su perfeccionamiento. Empieza como un juego para extraer placer del libre empleo de palabras y pensamientos. Tan pronto como una razón fortalecida le prohíbe ese juego con palabras por carente de sentido, él se trueca en chanza para poder retener aquellas fuentes de placer y ganar uno nuevo por la liberación del disparate. Luego, como chiste genuino, exento todavía de tendencia, presta su valimiento a lo pensado y lo fortalece contra la impugnación del juicio crítico, para lo cual le es de utilidad el principio de la conjunción de las fuentes de placer; por último, aporta grandes tendencias, que entran en guerra con la sofocación, a fin de cancelar inhibiciones interiores siguiendo el principio del placer previo. La razón – el juicio crítico- la sofocación: he ahí, en su secuencia, los poderes contra los cuales guerrea; retiene las fuentes originales del placer en la palabra y, desde el estadio de**

**la chanza, se abre nuevas fuentes de placer mediante la cancelación de inhibiciones. Y cuando el placer se produce, sea placer de juego o de cancelación, en todos los casos podemos derivarlo de un ahorro de gasto psíquico, siempre que esta no contradiga la esencia del placer y se demuestre fecunda también en otros aspectos.”<sup>2</sup>**

El núcleo originario del placer del chiste estaría dado entonces por el placer de juego, placer que luego es envuelto por el placer de cancelación.

### **Diferenciación del chiste de otros términos.**

Freud reconoce que el chiste está incluido en la categoría más amplia de lo cómico y trata de determinar entonces cuál es la característica de la subclase a la que éste pertenece. La halla en principio en el número de personas que intervienen, plantea así que lo cómico puede realizarse con sólo dos personas, una que descubre lo cómico y la otra en la que lo cómico es descubierto. En el chiste en cambio la tercera persona es indispensable para el acabamiento del proceso placentero.

Desde el punto de vista del **proceso de formación el chiste** se hace con las palabras es un proceso de lenguaje y de pensamiento, la comicidad se descubre y denuncia así su dependencia de la imagen sobre todo de las personas ajenas, aunque luego se extienda a objetos o situaciones.

En cuanto a las **fuentes**; en el chiste son los propios procesos del pensar los que esconden en su interior el placer que se ha de explotar, en la comicidad la fuente es ajena, está en la imagen del otro.

Ahora bien el chiste tiene un aspecto cómico y que constituye la escena o fachada imaginaria del mismo. Freud acepta que la comicidad le es mas enigmática pues no cuenta con un punto de referencia comparativo como es el sueño para el chiste. Sostiene que **el género de lo cómico más afín al chiste es lo ingenuo**. Lo **ingenuo** tiene como característico el hecho de que se desarrolla en el plano de la imagen y no de las palabras como el chiste. Esto significa que la palabra ingenua se debe dar en el otro y lo que provoca hilaridad es la imagen de ingenuo que la palabra descubre, es decir uno se **rie de**, no **se rie con**. Es decir que la palabra no participa del proceso del chiste sino que da cuenta de una imagen que ella completa. En el dicho ingenuo, la inhibición o

---

<sup>2</sup> Freud, Sigmund. El chiste y su relación con lo inconsciente. 1979. Amorrortu editores. Bs. As. T. VIII. Pág. 132

represión que debería esperarse no aparece, no por atrevimiento, sino porque no alcanza a comprender lo que está diciendo en todas sus implicancias. Esto desencadena una risa incontenible porque se descarga un gasto de inhibición que estamos acostumbrados a hacer de manera directa y no por medio de una operación incitada como sería el caso del chiste. La risa aparece como en la tercera persona del chiste a quien el ahorro de inhibición le es regalado sin trabajo alguno.

Lo ingenuo se encuentra sobre todo en el niño o en adultos en ciertas circunstancias cuya ignorancia de determinadas situaciones lo ubiquen en una situación infantil, para una comparación con el chiste se prestan mejor los dichos que las situaciones o actos ingenuos. Si para la eficacia del chiste era necesario que las dos personas se encontraran más o menos bajo iguales condiciones de inhibición o de resistencias internas, para lo ingenuo en cambio es fundamental que una de ellas posea las inhibiciones de las cuales la otra debe carecer. Es en la persona provista de las inhibiciones donde reside la concepción de lo ingenuo y en ella es donde se desarrolla la ganancia de placer, placer que nace naturalmente de la cancelación de la inhibición interna, es decir un mecanismo idéntico al placer del chiste. Lo ingenuo se presenta como una variedad de lo cómico en la medida que su placer brota de la diferencia.

Lo **cómico** se produce en primer lugar como un hallazgo no buscado en los vínculos sociales entre los seres humanos. Se lo descubre en personas, y por cierto en sus movimientos, formas, acciones y rasgos de carácter, por extensión animales y objetos inanimados devienen cómicos. También una situación puede ser cómica cuando ésta sitúa a una persona desde esa perspectiva.

También uno puede volverse cómico a través de la imitación, el disfraz, el desenmascaramiento, la caricatura, la parodia, el travestismo y todas estas técnicas pueden entrar al servicio de tendencias hostiles y agresivas. Uno puede volver cómica a una persona para hacerla despreciable, para restarle títulos de dignidad y autoridad.

En los movimientos del clown lo que provoca risa es el gasto desmedido que impone a la prosecución de sus fines y en forma espontánea cómicos son los movimientos desmedidos y exagerados que acompañan a las actividades o a las emociones. Ahora bien ¿por qué aparece la risa? Según Freud por una comparación entre el movimiento observado en el otro y el que yo mismo habría realizado en su lugar. Ese movimiento desmedido del otro inadecuado a su fin es declarado superfluo y así permite la descarga de la risa.

Lo cómico entonces es que el otro se imponga un gasto mayor que el que yo creo necesitar o viceversa que el otro se haya ahorrado un gasto que yo creo indispensable. En un caso río porque lo hizo demasiado difícil y en el otro porque lo hizo demasiado fácil. En lo cómico se categoriza entonces el monto de diferencia comparativa. Sobre todo el gasto en exceso para las operaciones corporales y en defecto para las operaciones anímicas.

Esta comparación se establece entre dos gastos de investidura que se suceden con rapidez y se refieren a la misma operación, y que producimos en nosotros por el camino de la empatía con el otro.

Otra variedad de lo cómico es la llamada **comicidad de situación**. En ella no cuentan como asunto principal las propiedades de la persona que ofrece lo cómico, debemos aceptar que en una situación similar nos hubiéramos visto obligados a hacer lo mismo. Así deducimos que en esta oportunidad la comicidad se deriva del nexo del ser humano con la potencia del mundo exterior, es decir tanto las convenciones como las leyes objetivas de la sociedad y de la realidad física. En estas situaciones generalmente la comicidad es por defecto y la comparación es con un estado anterior del mismo sujeto, ahora sólo tomando distancia del otro podemos sentir placer, pues tenemos presente que si nos encontráramos en esa situación haríamos exactamente lo mismo.

Otra fuente de lo cómico se sitúa con respecto a las expectativas de futuro, esto es, la situación cómica que deriva de las expectativas defraudadas, mecanismo que cita Lipps retomando la concepción de Kant. Si espero algo y dispongo mi cuerpo o mi ánimo para que ese algo suceda y esa expectativa se topa con una desilusión los movimientos o las actitudes desarrolladas frente a la misma se vuelven superfluas y se transforman en cómicas frente a los espectadores.

Ahora bien los hombres no se han contentado con gozar de lo cómico donde se topaban con ello en su vivenciar sino que procuraron producirlo adrede y es allí en los recursos que sirven para engendrarlo donde más se aprende sobre la esencia de lo cómico.

## **CAPITULO II**

### **Angustia y humor**

#### **Delimitación del concepto de angustia.**

La **angustia** consiste en un afecto displacentero de variable intensidad que se manifiesta en lugar de un sentimiento inconsciente en un sujeto a la espera de algo que no puede nombrar. Esta provocada por un aumento de la excitación que tendería a aliviarse a través de una acción de descarga.

Fue señalada por Freud ya desde sus primeros escritos como la causa de los trastornos neuróticos en estrecha relación con la sexualidad pues surge de la transformación de tensión acumulada, esta tensión puede ser de naturaleza psíquica o física, en una primera instancia se plantea que es una conversión de angustia lo que produce la histeria y la neurosis de angustia. En la histeria, una excitación psíquica toma un mal camino y conduce a reacciones somáticas mientras que en la neurosis de angustia una tensión física no puede descargarse psíquicamente.

En realidad hay acuerdo entre los autores en señalar en Freud dos teorías de la angustia: en la primera un exceso de energía acumulada se transforma automáticamente en angustia, poniendo énfasis en su aspecto fundamentalmente económico, en la segunda, en cambio consiste en una señal que le indica al yo la inminencia de un peligro dándole así un carácter eminentemente dinámico.

En la segunda teoría se localiza al yo como única sede de la angustia y por lo tanto Freud se aleja de la concepción que la relaciona con la descarga directa de una cantidad de energía acumulada.

En la conferencia sobre “La angustia y vida pulsional” Freud plantea que a cada período del desarrollo le corresponde una angustia propia: el peligro de desvalimiento psíquico coincide con el primer despertar del yo, el peligro de perder el objeto o el amor de éste corresponde a la primera infancia y su concomitante falta de independencia, el peligro de castración corresponde a la fase fálica, y, finalmente, la angustia frente al superyó coincide con el período de latencia. La angustia parece basarse en situaciones prototípicas cuya reactivación de orden traumático indicaría una insuficiencia de elaboración psíquica.

En esa misma conferencia de 1932 Freud resume su teoría distinguiendo tres formas del afecto de angustia según se dirijan respectivamente al mundo exterior, a la que denomina **angustia real**, al ello **angustia neurótica** o al superyó **angustia de conciencia**.

En el plano fenomenológico esas tres formas corresponden a las experiencias vividas por los individuos, según logren o no dominar la angustia en el marco de una graduación del afecto que va desde el simple malestar hasta el ataque de pánico. De todas maneras la angustia constituye una reacción al peligro experimentado por un sujeto, que sin embargo no puede aprehenderlo con precisión o explicarlo claramente. A diferencia del miedo que posee un objeto bien definido y del terror que deriva del efecto de sorpresa en un sujeto no preparado para la irrupción de un acontecimiento particular.

La angustia sería característica de un estado de espera relativo a un peligro no identificado con claridad, de tal manera que aún faltando el reconocimiento del peligro la angustia manifestaría su proximidad, impidiendo que el sujeto se entregue a un estado de pánico desordenado: “Hay en la angustia algo que protege contra el terror y por lo tanto también contra la neurosis de terror” “Se puede decir que el hombre se defiende del terror con la angustia” dirá Freud.

Sin embargo en la experiencia clínica se observan estados de angustia insoportables que condenan al sujeto a una inhibición total marcada con el sentimiento de un pánico intenso. Al tratar la angustia real ante el mundo exterior Freud compara dicha reacción invalidante con la reactivación de un trauma que actualiza totalmente su carga afectiva y que repite entonces todo el impacto del terror. Sin posibilidad de fuga o elaboración psíquica, el sujeto se encuentra frente al surgimiento de una angustia excesiva. Esta falta de apronte angustiado, de señal anticipatoria es la misma que le faltó en la situación traumática original caracterizada por el efecto sorpresa dejando al sujeto estupefacto. Es por ese motivo que ya en 1895 Freud le asigna al ataque de angustia la significación de un síntoma histérico en tanto resurgimiento de un incidente traumático pasado al cual el sujeto ya no tiene acceso, pues no dispone del recuerdo consciente. Dicho incidente sólo se manifiesta por estas crisis de angustia imposible de prever y de dominar. Así la angustia compartiría la definición general de los afectos atestiguados de la reviviscencia de ciertos acontecimientos significativos vividos por el sujeto y depositados en su inconsciente.

Freud plantea que la angustia es un estado afectivo de importancia para la especie y de transmisión hereditaria en tanto residuo de acontecimientos importantes filogenéticamente. Este estado es por lo tanto comparable con el acceso de histeria individualmente adquirido.

Este estado afectivo que implica la angustia consiste en la combinación de determinadas sensaciones de la serie placer-displacer con sus descargas correspondientes y su percepción presenta un patrón hereditario de la especie.

Freud cita a Otto Rank quien plantea al nacimiento como el trauma por excelencia de la reacción de angustia. En él cree reconocer las manifestaciones fisiológicas de este acontecimiento: la irritación consecutiva a la interrupción del circuito sanguíneo, la impresión de ahogo, la sensación de frío, etc.

Freud reconoce en la concepción de Rank como modelo de la primera situación de peligro pero cuestiona la inferencia de que un individuo será normal o neurótico sólo en función de la intensidad de dicho trauma. Si en cambio toma en cuenta el valor paradigmático atribuido a la primera separación de la madre, destinada a repetirse en cada ocasión en que la ausencia del objeto tenga que encontrar en el sujeto una resolución psíquica. En esto consistirá la problemática neurótica, en el temor a perder el objeto materno o el objeto de amor en un sujeto expuesto a esos momentos cruciales que implican la ausencia, la obsesión, la castración o la idea de la muerte.

Como la experiencia de que la intervención de un objeto externo puede poner fin a una situación peligrosa evocada por el nacimiento el contenido del peligro se desplaza de la situación económica a lo que es su condición determinante. La pérdida del objeto. De esta manera el objeto que falta se desplazará sucesivamente a aquellos lugares de la castración y de la muerte entendidos como los momentos de organización de la estructura psíquica cuyo modelo fue inscripto en la experiencia del nacimiento.

Desde esta vertiente Freud sigue la evolución de la manifestación de la angustia desde la fase de desamparo del pequeño en la cual la separación perpetúa el primer trauma del nacimiento, hasta la fase fálica en la cual el órgano genital retoma ese mismo terror bajo la figura de la castración, para concluir en el tormento de la exclusión de la horda, en la cual el superyó parental reviste la indeterminación del destino.



**Descripción del término angustia en la 1° Tópica freudiana.**

El problema del origen de la angustia y de sus relaciones con la excitación sexual y la libido preocupó a Freud desde 1893, como pone de manifiesto en su correspondencia a Fliess.

Este problema fue correlativo con preocupaciones de índole nosográfico cuando separa un conjunto de neurosis bajo el nombre de **neurosis actuales** de las **psiconeurosis de defensa**. Plantea así que el origen de las neurosis actuales no debe buscarse en los conflictos infantiles sino en el presente, pues sus síntomas no constituyen una expresión simbólica y sobredeterminada, sino que resultan directamente de la falta o inadecuación de la satisfacción sexual. Estas neurosis actuales primeramente descritas por Freud fueron la neurosis de angustia y la neurastenia a las que luego añadió la hipocondría.

La diferenciación entre neurosis actuales y psiconeurosis es etiológico y patogenético, la causa es sexual en ambos tipos pero en el caso de las neurosis actuales debe buscarse en desórdenes de la vida sexual actual y no en acontecimientos importantes de la vida pasada. La palabra actual debe interpretarse en el sentido de tiempo actual. Por otra parte la etiología es somática y no psíquica: la fuente de excitación, el factor desencadenante se halla en la esfera somática mientras que en la histeria y la neurosis obsesiva se encuentra en la esfera psíquica. El factor primordial en la neurosis de angustia sería la falta de descarga de la excitación sexual y en la neurastenia un alivio inadecuado de ésta (masturbación).

El mecanismo de los síntomas sería somático (transformación directa de excitación en angustia) y no simbólico, en la medida que la condensación y el desplazamiento no intervienen, como sí lo hacen en los síntomas psiconeuróticos.

Es entonces alrededor de las neurosis actuales y sobre todo de la neurosis de angustia que podemos desarrollar sobre todo el concepto freudiano de angustia en su primera teoría tópica, así su expresión clínica se traduce en diferentes formas de angustia: angustia crónica, expectación ansiosa susceptible de ligarse a cualquier contenido representativo capaz de ofrecerle un soporte, ataques de angustia pura o estados de pánico acompañado o reemplazado por diversos síntomas somáticos (vértigo, disnea, trastornos cardíacos, sudoración, etc.).

Freud relaciona la neurosis de angustia con etiologías específicas cuyos factores más corrientes son:

- 1) acumulación de tensión sexual.
- 2) ausencia o insuficiencia de elaboración psíquica de la excitación sexual somática, la cual no puede transformarse en “libido psíquica” y por tanto se deriva directamente hacia el plano somático en forma de angustia.

Es interesante discriminar cuidadosamente la neurosis de angustia en cuanto mecanismo, en la medida en que ambas interesan al cuerpo, pero en la histeria es una excitación psíquica la que toma una falsa vía exclusivamente hacia lo somático, mientras que en la neurosis de angustia se trata de una tensión física que no puede pasar a lo psíquico y permanece en el plano somático. Ambos procesos sin embargo se asocian frecuentemente en lo que se denominan factores actuales de las psiconeurosis.

Es así que en la neurosis de angustia aparece la primera concepción de Freud acerca de la angustia como un mecanismo actual, somático, de importancia fundamentalmente económica cuya conversión es directa.

Desde este punto de vista exclusivamente económico esta teoría sigue siendo válida, incluso aunque el origen del afecto se vea remitido a un pasado por siempre inaccesible, y aunque el interés de este estado se encuentre desde entonces trasladado a su función de señal, más apta para definir la naturaleza de la angustia y revelar su origen.

El síntoma neurótico por su función de ligadura de la excitación libidinal tiende a neutralizar la expresión de angustia al recubrir tanto la representación del peligro pulsional como al quantum de energía que tiende a ligar, es decir que la formación de síntomas y la producción de angustia son fenómenos que se pueden reemplazar mutuamente y suplirse uno al otro y al respecto dice Freud : “En verdad, parece que el desarrollo de la angustia ha precedido a la formación del síntoma, como si los síntomas hubieran sido creados para impedir el estallido del estado de angustia” de lo que se deriva la hipótesis que dará lugar a la segunda teoría de la angustia, a saber que: “no es la represión lo que provoca la angustia, sino la angustia, que es primera, la que provoca la represión”.

Cuando esta angustia de castración se despersonaliza, es decir cuando se desplaza la potencia de las imágenes primitivamente ligada a las figuras parentales sobre la instancia superyoica interiorizada, desplazamiento que se lleva a cabo a continuación del período de latencia, se realiza el pasaje de la angustia de castración a la angustia de conciencia detrás de la cual se perfila la idea de la muerte cuando la fatalidad del destino reemplaza a la crueldad del superyó. Es decir que la angustia de muerte es la última forma que toma la angustia cuando el superyó es proyectado en los poderes del destino.

De modo que la angustia debida a la pérdida del amor parental, después desplazada sobre la autoridad, y que incita al individuo a renunciar a satisfacer sus pulsiones, se transformara en última instancia en angustia debida a la omnipotencia del superyó que incita al individuo a castigarse a si mismo, en la medida en que no puede ocultar a esta instancia, una vez interiorizada, la persistencia de sus deseos en adelante prohibidos.

Freud estudió el origen del sentimiento de culpa en los últimos capítulos del “Malestar en la cultura”, sentimiento que para aplacarse exige que el sujeto sufra un castigo tanto más grande cuanto que la agresividad, sin cesar alimentada por la represión excesiva de las pulsiones, es retomada por el superyó que, debido a este hecho, se torna peligrosamente cruel. Entrevemos entonces la paradoja insoportable de la moral, que hace que el dominio de lo pulsional, en lugar de resolver la angustia moral o el sentimiento de culpa, por el contrario, los acentúe de una manera tal, que el individuo para tratar de responder a ello, sólo puede castigarse cada vez con mayor violencia.

Detrás de las conductas de fracaso y de los comportamientos autodestructivos, se perfila la figura de la muerte como último recurso que cierra la interrogación sin cesar relanzada por el sujeto hacia lo que se le presenta como repetición de una fatalidad desdichada. La comparación que realiza Freud en “El yo y el ello”, entre la neurosis obsesiva y la melancolía, ilustra bien esta concepción que lleva al neurótico a demandar al psicoanalista que lo libere de su sentimiento de culpa, mientras que el melancólico lo explica exclusivamente por el destino. Y si la angustia de castración se convierte en angustia de conciencia una vez que la marca de las autoridades parentales es interiorizada en la marca superyoica, la angustia de muerte resultará de la acentuación económica de esta relación instaurada entre el yo y el superyó cuando el yo se aparta en

exceso de su investidura libidinal en beneficio de un superyó desde entonces omnipotente.

“Mi opinión es que la angustia de muerte se desarrolla entre el yo y el superyó” concluye Freud en “El yo y el ello”, “El superyó subroga la función protectora y salvadora que antes el padre y luego la providencia o el destino. Pero el yo no puede sino extraer la misma conclusión cuando se encuentra ante un peligro real de una magnitud excesiva y que no cree poder vencer con sus propias fuerzas. Se ve abandonado por todos los poderes protectores y se deja morir. Esta es por otra parte la misma situación que servía de fundamento al primer gran estado de angustia, el del nacimiento, y a la angustia nostalgia infantil, la de la separación de la madre protectora”. Además la angustia de muerte coincide con esa angustia primitiva ligada al estado de desamparo del pequeño ser humano, desde los puntos de vista económico y dinámico, como si el emplazamiento de las instancias intrapsíquicas no hiciera más que retomar, en un nivel más elaborado, la situación del nacimiento y la marca de la herencia filogenética que esa situación implica. Este efecto de retroacción de la angustia de muerte sobre la angustia del nacimiento, una vez realizado el recorrido freudiano sitúa el punto de angustia en el borde llamado a distinguir **cuántico de lo representacional**. Es decir considerada por Freud como una reacción afectiva frente al peligro, la angustia tiene la función de preparar los sistemas psíquicos para la organización defensiva, pues su objeto aún no identificado remitiría a la proximidad de un factor traumático que no se puede eliminar siguiendo la norma del principio del placer.

Sin duda Freud conserva siempre paralelamente a esta concepción, la idea de la transformación en angustia del exceso libidinal cuando ésta no puede invertirse en la formación de un síntoma.

### **Relación entre el chiste y la angustia para Freud.**

Es interesante retomar la tesis freudiana de que la angustia de muerte implica una tensión entre el yo y el superyo, tensión que pone en el destino como imagen despersonalizada la amenaza parental. Inversamente en el humor el superyó aparece con una actitud protectora con respecto al yo disminuyendo al máximo la tensión. Es por esa vía que el humor disminuye la tensión ahorrando el gasto del afecto penoso. El humor

tiene así algo de liberador como el chiste y lo cómico pero también algo de grandioso y patético. Esto grandioso reside en el triunfo del narcisismo ya que el yo rehúsa sentir las afrentas que le ocasiona la realidad y decreta que los traumas del mundo exterior no pueden tocarlo transformándolos en ganancia de placer.

El humor no es resignado es opositor, no solo significa el triunfo del yo sino del principio del placer, el humor se aproxima así a los procesos regresivos que hallamos en la psicopatología pero lo hace sin resignar la salud psíquica.

Lo lleva a cabo sobreinvirtiendo a su superyó y modificando de esta manera su relación con el yo y adquiriendo frente a éste una actitud protectora. Freud plantea además una analogía entre el humor y el chiste; en el chiste, sostiene, un pensamiento preconciente es librado por un momento a la elaboración inconsciente y sería entonces la contribución que lo inconsciente presta a lo cómico. El humor sería en cambio la contribución que el superyó presta a lo cómico.

Pero la diferencia planteada por Freud entre el humor y el chiste se basa en que cada uno es explicado por teorías tópicas diferentes, mientras que el chiste es explicado a partir de su primera teoría en tanto juego de diversidad de significados y su mecanismo es predominantemente económico, en el humor la explicación se basa en el desarrollo de la segunda tópica cuyo mecanismo es el juego entre instancias y su explicación eminentemente dinámica aunque incluye la teoría económica.

Se propone que el humor se refiere a un estado afectivo que experimenta el yo y que se expresa en la **risa** como expresión de descarga, descarga que es experimentada como placer en tanto el modelo de descarga es el orgasmo. La risa como descarga es un sustituto del orgasmo, entiéndase sustituto en tanto “estar en lugar de” sin serlo. La descarga da cuenta de un aflojamiento de las tensiones que implica la represión sobre las ideas prohibidas. Mauricio Abadi citando a Martin Grotjahn dice “la energía así liberada sale afuera en forma de risa”. Es en forma equivalentemente al sueño “un cumplimiento de deseo”.

Ahora bien, para lograr el efecto cómico que implica el humor tomaremos lo que Abadi denomina “**artefacto risible**”, esto es aquellos trucos, estratagemas, técnicas, etc. En tanto productos artificiales que tienen la finalidad de producir risa y que responde a una gramática lúdica en la cual se dan ciertas reglas de juego. El **chiste** es uno de estos “**artefectos risibles**”.

Continúa Abadi en la caracterización de la mecánica del chiste **“Se trata de la yuxtaposición de un absurdo semántico y de una impecable instrumentación del raciocinio. Yuxtaposición en que dos que se excluyen mutuamente, se incluyen sin intermediación de una articulación visible”**.<sup>1</sup>

La falta de articulación visible es la responsable del efecto cómico, pues al principio aparece como un absurdo que posteriormente se llena de sentido, esto se logra por medio de la elipsis, en la medida en que ésta rompe la cadena semántica y la comprensión salta sobre el abismo de las significaciones desarticuladas provocando la sorpresa y la risa, así el efecto cómico aparece como un tropiezo.

Freud al estudiar las técnicas del chiste llama la atención sobre una serie de mecanismos similares al de la producción onírica, estos son: condensación, desplazamiento y simbolización. Tanto que acuña el término **“Trabajo del chiste”** similar a su homólogo onírico **“Trabajo del sueño”**, ¿en que consiste este trabajo del chiste? Plantea Freud que el eje es el doble sentido de las palabras. En efecto la polisemia del lenguaje hace que sobre el nivel de significación corriente u oficial el doble uso de las palabras haga girar el sentido en la dirección de un significado totalmente nuevo. Hay así un contexto explícito que se hace girar hacia un nuevo contexto no advertido previamente que se convierte en el contexto cómico, en este sentido todo chiste es sobreentender algo, en términos de un mecanismo elíptico.

Todo chiste es necesariamente tendencioso, a través de ellos se manifiesta una tendencia inconsciente y los chistes aparentemente inocentes son en realidad ocultamente tendenciosos lo que implica una omnipotencia del manejo del lenguaje en tanto medio para renegar de la propia castración. Es este manejo mágico del lenguaje lo que me permite jugar con las palabras y satisfacer esas tendencias ligadas al narcisismo y a la tendencia maníaca de dominar al otro, y aunque en apariencia puede ser sexual siempre oculta una tendencia agresiva. Pero lo que hace socialmente aceptable el chiste y lo recubre de valoración social es un mensaje contextual que vehiculiza todo chiste este es: “no va en serio”, es decir desde el momento en que yo puedo invalidar lo dicho es lícito decir cosas que de otro modo debería disimular.

Frente a las leyes que imponen la renuncia y la represión el chiste trae aparejado un placer del contrabando y la transgresión pero esto se puede lograr por el rodeo formal que adopta el chiste y por la idea de “no va en serio” que implica su puesta

---

<sup>1</sup> Abadi, Mauricio. Teoría del Chiste, algunas precisiones. Revista de Psicoanálisis .1982. tomo XXXIX .Nº 5.

en práctica. Es en ese momento que la instancia superyoica, que en condiciones de seriedad y de rigor lógico vetaría el acceso a la conciencia de un contenido prohibido sufre una transformación hacia la tolerancia en la medida en que el yo se encuentra en el lugar del niño que juega. Juega con las palabras, no va en serio, el mundo sobre el que se ejerce su efecto es un mundo sustitutivo, simbólico y su realidad se ejerce sobre una escena fantaseada.

Es por lo anteriormente dicho que más allá del chiste está la angustia y éste es una técnica para disimularla, la angustia se trocará por ese artefacto en humor y en descarga risueña. La verdad de la condición humana es el llanto, el desamparo, la angustia, la mentira, es la risa que la hace más soportable.

Por eso el placer del chiste es de orden estético y su campo es la ambigüedad, la polisemia del lenguaje. Esta ambigüedad lo hace al lenguaje totalmente apto para inventar metáforas. La metáfora se opone al pensamiento lógico y al sentido literal o recto de la denotación a favor de un sentido figurado y connotativo y cuyo origen fue la necesidad de designar realidades “espirituales” (espíritu = sople).

En la metáfora dos esferas del ser son subordinadas figurativamente una a la otra, es decir está fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan. Es una figura que manifiesta la identidad parcial de dos significados paralelamente a la no identidad de los dos significantes correspondientes. En la metáfora no se advierte una sustitución de sentidos sino una modificación del contenido semántico de los términos asociados, lo que aumenta el placer estético y dota al lenguaje significación, la fusión y la transferencia o la traslación del sentido.

Tal como Plantea Abadi citando a Emerson “el idioma no es otra cosa que un sistema de metáforas”, **“Todo nuestro lenguaje es metafórico. ¿En qué consiste el secreto de la metáfora? “¿Le gustan los niños?”, preguntan al jefe de la delegación de un nuevo país africano en las Naciones Unidas. “Yo como de todo” es la respuesta. La explicación más luminosa de la metáfora (no tendría que sorprendernos porque, a pesar de su antigüedad, fue uno de los pilares de todo el pensamiento occidental) surge de la Poética de Aristóteles. Aristóteles cita una famosa metáfora de Empédocles de Agrigento. Esa metáfora dice lo siguiente: “La vejez es el atardecer de la vida”. ¿Qué hace con esta metáfora Aristóteles? La**

**desarrolla. Dice. “La vejez es a la vida como el atardecer al día”. Hay una palabra que tachamos “día” Y entonces decimos, la vejez es el atardecer de la vida. “Día” ha sido aparentemente eliminado, pero está presente, subsumido e implícito en la palabra “vida”. Eso es lo que nos permite decir que el término “atardecer”, que funcionaría lícitamente para “día” puede funcionar también para “vida”. Este es todo el truco y todo el secreto de la metáfora. A partir de la metáfora surge la literatura, la estética, el lenguaje. Y también por supuesto, el humor”<sup>2</sup>. (P 717/8).**

Es interesante señalar que Freud ubica al chiste en el mismo nivel que el síntoma, cuando surge angustia el síntoma aparece para controlarla, esto implica un gasto energético debido a la represión y la búsqueda de la formación sustitutiva, aquí entonces las representaciones son usadas para encubrir el deseo que desató el estado de angustia. Es decir que frente a la señal de angustia se pone en marcha el proceso representativo que la enfrenta y se sigue de allí diversos caminos, como lo son las formaciones del inconsciente, entre una de ellas el chiste.

Otro elemento que calma la angustia es la **fantasía**, Freud planteaba que ésta cumple una actitud de consuelo para el sujeto angustiado, la fantasía diurna provee así en un escenario imaginario aquello de lo que dolorosamente carece el sujeto o calma su preocupación realizando un anhelo imaginariamente. Ahora bien cuando la fantasía es condenada por el superyó una parte de ésta o toda se reprime y entonces aparece angustia y la formación sintomática concomitante.

¿Qué relación tienen el chiste y el humor con estos elementos? Si el síntoma es egodistónico, es decir hace sufrir, funciona fuera del principio del placer, con una descarga parcial de la pulsión que no alcanza para aliviar al sujeto, el chiste produce una intensa descarga a través de la risa, funciona dentro del principio del placer y ejercita la tarea sublimatoria de ligar socialmente el sujeto. Son por decirlo así su negativo, ya Freud había hablado de un negativo del síntoma que era la perversión en el plano del acto sobre la realidad. Se puede decir que el humor y el chiste son su negativo en el plano de la simbolización en relación a lo social, es decir el “no va en serio” lo aleja de las consecuencias de la realidad para darle una sustancia netamente discursiva.

Con respecto a la fantasía, así como la fantasía prohibida se reprime, la misma tratada en plano del chiste es desarrollada, promovida y sostenida para obtener placer. Y esto porque en vez de enfatizar la relación con el acto y el objeto de la misma, lo que se

---

<sup>2</sup> Ibídem. Pág. 717/8



promueve es el tratamiento representativo en el eje de la condensación y el desplazamiento, es decir un tratamiento formal en el que la misma es tratada en un escenario teatralizado. Es por eso que uno de los elementos que mas adelante se estudian es la relación entre el humor, chiste y comicidad en el teatro. Y es por eso que constituye el aporte de lo cómico al chiste.

Es en esta escenificación teatral y en la dotación de recursos del juego con las palabras que se abre un lugar lúdico en el seno del lazo social que permite aludir a la angustia y al horror dentro del registro del principio del placer. Esto implica una descarga del peso de lo real y una descarga de la tensión acumulada en el aparato psíquico.

Lo que la angustia tiene de sobrecarga y de acumulación de tensión en el aparato psíquico es aliviado por la descarga de la risa facilitada por el humor, el chiste y lo cómico. De la misma manera así como la angustia afecta negativamente al organismo hasta llevarlo al borde del enfermar; el chiste, el humor y lo cómico lo protegen al producir el placer de la descarga.

## Capítulo III

### El chiste como proceso social

Se desarrolla en este capítulo el aspecto intersubjetivo y social del chiste, del humor, de lo cómico y de la risa, teniendo en cuenta que son aspectos inherentes al intercambio convivencial. Se desplegarán entonces a lo largo del mismo tanto los aspectos psicoanalíticos como los estéticos, históricos y sociológico de los mismos, se comenzará por el capítulo clásico de Freud.

#### Aspectos metapsicológicos del chiste

Freud sostiene que el **motivo del trabajo del chiste** es la **ganancia de placer**, pero además plantea que es importante desarrollar el tema del condicionamiento subjetivo del chiste ya que no todos los seres humanos son capaces de cultivarlo, a los que **si pertenecen a esta categoría** se dice de ellos que **tienen gracia**. El ejemplo que da del condicionamiento subjetivo, es el por todos conocido ejemplo de Heine referido a famillionario que figura en los “Baños de Lucca” .

Sostiene más adelante que el motivo profundo de la producción de chistes inocentes es el esfuerzo ambicioso de hacer gala de espíritu, de ponerse en escena equivalente al exhibicionismo sexual. El **chiste tendencioso** implica numerosas pulsiones inhibidas cuya sofocación genera cierto grado de labilidad que constituye el favorecimiento para producir el chiste tendencioso. Componentes de la constitución sexual de un individuo pueden entrar como motivos de la formación del chiste.

La creación de chistes obscenos también implica una inclinación exhibicionista y las personas que mejor hacen chistes tendenciosos agresivos son aquellas en cuya sexualidad se registra un poderoso componente sádico más o menos inhibido.

Un elemento fundamental que despeja Freud en la caracterización del chiste es que nadie hace un chiste para sí mismo, es inseparable de la naturaleza del mismo el esfuerzo para comunicarlo al otro, esto es esencial en su naturaleza. A diferencia de lo cómico que uno puede gozar sólo, en el **chiste lo esencial** es la **comunicación**.

El proceso de ocurrencia del chiste no está terminado hasta que se lo comunica a otro pues yo no puedo reír de un chiste que se me ha ocurrido a pesar del inequívoco gusto que siento por él. La necesidad de comunicar el chiste está relacionada con la

búsqueda de la risa en ese otro. Pero –se pregunta Freud- ¿por qué no me río de mi propio chiste? ¿Cuál es el papel del otro?

Plantea que al proceso cómico le bastan dos personas, además de mí la persona en quien yo descubro lo cómico, es decir el yo y la persona objeto, si bien puede agregarse una tercera persona esta no es necesaria. El chiste como juego con las propias palabras y pensamientos prescinde al comienzo de una persona objeto pero luego tiene que comunicar el resultado. Pero esta segunda persona del chiste no corresponde a la persona objeto de lo cómico sino a una tercera persona. Esta tercera persona es la que decide si el chiste ha cumplido su tarea como si el yo no se sintiera seguro de su juicio sobre el valor del chiste. El proceso psíquico del chiste se consuma entre la primera y la tercera persona y no como en lo cómico entre el yo y la persona objeto.

Para que este **chiste** llegue a destino, esta **tercera persona** debe tener un **estado de ánimo apropiado**, alegre, receptivo o por lo menos indiferente. Es decir se necesita un cierto grado de complicidad para que esa persona colabore en el proceso del chiste, este proceso se completa cuando **se evidencia el placer** en la tercer persona en forma de **risa**, esta risa a su vez contrasta con la fingida seriedad de quien cuenta el chiste.

La risa es un fenómeno de descarga de la excitación anímica, nace cuando un monto de energía psíquica antes empleado en la investidura de cierto camino psíquico se hace superflua y puede experimentar una libre descarga. Este mecanismo solo es posible si contamos con el concepto de desplazamiento de la carga o energía psíquica a lo largo de las vías asociativas. La risa es entonces la libre descarga de una suma de energía psíquica hasta ese momento empleada en una investidura que se cancela de ese modo.

El destinatario del chiste, la tercera persona obtiene el placer del chiste con un ínfimo gasto propio de energía, se lo regalan por así decirlo. Cuando le es contado un chiste las palabras generan en él la representación o conexión de pensamientos cuya formación también en su caso habría tropezado con obstáculos internos iguales que el que cuenta el chiste y hubiera debido gastar la misma energía psíquica que el autor del chiste. Entonces es este gasto psíquico el que el contador del chiste le ahorra al oyente. El placer, el ahorro de esa energía se descarga en forma de risa.

Sin embargo en la primer persona tiene que haber sido liberada la inhibición, pues sino no hubiera producido ningún chiste, en tanto que su formación implica la superación de una resistencia y no sería posible que tenga placer por el chiste. Entonces

debemos suponer que esta primer persona, que no puede reír aunque siente placer, tiene obstaculizada la capacidad de descarga pues debe ser gastada en un trabajo endopsíquico, y esto es lo que Freud llama trabajo del chiste que consume la energía que había sido liberada por la liberación de la represión. La contraprueba que el creador del psicoanálisis encuentra en este caso consiste en la observación de que el chiste pierde su efecto reidero en el caso de la tercer persona cuando se la invita a hacer un esfuerzo de pensamiento y explicar el chiste. El pensamiento consciente podemos decir que está en los antípodas del chiste. Debe ser un juego alusivo, elíptico, lleno de trampas y encuentros inesperados.

Para que el chiste cumpla entonces su función deben darse ciertas condiciones:

- 1) Que la tercer persona realice el gasto de investidura, esto es seguir el argumento del chiste y ponerse en situación.
- 2) La descarga de la risa debe ser el único camino a seguir
- 3) Que el monto de investidura sea aumentado al máximo. Para lograr esta condiciones es importante que exista la suficiente concordancia psíquica entre la tercera persona y la primera, que esté “sintonizada”, es decir tiene que poder establecer dentro de si de una manera habitual la misma inhibición que el chiste ha superado en la primera persona de modo que al oír el chiste se le despierte compulsiva o automáticamente la movilización de la misma inhibición que luego se descargará en forma de risa.

Otra condición para que se produzca la libre descarga aún más importante es aquella referente al proceso de atención: la atención implica un plus de investidura del proceso del pensar, es decir del proceso secundario, que coincide con una fuerte ligadura de las representaciones y una dificultad u obstáculo para la descarga de dicho investimento. Ahora bien, el chiste debe evitar esta sobre investidura para permitir el proceso de descarga y se vale entonces de varias técnicas auxiliares como:

- 1) Abreviar al máximo la expresión para no ofrecer flancos fáciles a la atención
- 2) Una aparente fácil inteligibilidad para evitar que la atención se concentre sobre él.
- 3) La maniobra de distraer la atención ofreciendo algo cautivante por un lado para salir sorpresivamente por el otro y provocar la descarga.

- 4) Las omisiones y elipsis del chiste que invitan a llenar las lagunas.
- 5) Las fachadas silogísticas que invitan a reflexionar supuestamente un problema cuando de pronto y sorpresivamente la atención es tomada de sorpresa por una emergencia inesperada que produce la descarga de la risa.
- 6) La fachada cómica, lo cómico captura la atención y actúa como placer previo sobornador.
- 7) Los mecanismos de desplazamiento y la figuración por lo absurdo que también distraen la atención.

La risa es el resultado de un proceso automático posibilitado por el alejamiento de la atención y el nacimiento sorpresivo de un sentido nuevo lo que le da al chiste su carácter efímero e incita a producir nuevos chistes. Es importante el concepto de estasis psíquica que Freud tomó de Lipps, estado de la distribución de la energía que implica una acumulación cuya descarga será tanto más intensa cuanto mayor cantidad se acumule, este estado aparece en todo aquello que genera interés y desconcierto, es decir que opera en ambas direcciones, por ejemplo las oposiciones, el contraste de representaciones, el disparate etc.

Se plantea así que el chiste está comandado por dos clases de tendencias:

- 1) las que posibilitan la formación del chiste en la primera persona.
- 2) Las destinadas a garantizarle el máximo efecto de placer posible a la tercera persona. Como el rostro de un Jano asegura por un lado la ganancia de placer contra la racionalidad crítica además del mecanismo de placer previo y por el otro la ganancia de placer atribuible a la tercera persona, indispensable para la consumación del proceso chistoso.

En la medida en que la primera persona no ríe, podemos decir que reímos de rebote con la tercer persona a la que movemos a reír, el reír se cuenta entre las actividades muy contagiosas de los estados psíquicos, al promover la risa del otro me sirvo de él para despertar mi propia risa, quien cuenta el chiste primero serio, luego acompaña a la carcajada del otro con una risa moderada. Esto sirve para varios propósitos:

- 1) Proporcionar la certidumbre objetiva de que el trabajo del chiste fue logrado
- 2) Complementar mi propio placer por el efecto retroactivo de la risa del otro sobre mi
- 3) Cuando se cuenta un chiste no original aliviar la disminución del placer por la falta de novedad.

### **Chiste y estética: El humor en el teatro**

Dado que el chiste requiere de una “puesta en escena”, es posible pensar el teatro como una de los escenarios posibles de analogía en la estructura que tiene el chiste y la creación teatral. Ahora se van a proponer algunas categorías que provienen del campo de la estética, entendiendo el campo de la estética como el aparato conceptual que se formula para poder pensar el arte, específicamente en este caso, estética teatral. Es decir, el aparato conceptual, la estructura epistemológica diseñada para poder pensar los fenómenos específicos de lo artístico.

Primero debemos decir que la historia del teatro cómico es una historia antiquísima y funciona con las mismas estructuras desde hace aproximadamente el siglo V antes de Cristo. la comedia surgiría en el S V a.C. con uno de los grandes maestros de la comedia en el campo de la cultura griega que fue Aristófanes. Pero la comedia continúa y se sigue desarrollando y tiene sus orígenes anteriores en la figura de lo que se llama los mimos grecorromanos, que es la tradición del llamado actor itinerante, actor trashumante, lo que luego va a ser el juglar. El que funda la tradición llamada payaso, y del actor cómico unipersonal.

Se va a desandar los mecanismos sobre los que se vienen construyendo de esa tradición que ya tiene más de 25 siglos. Una tradición que nunca se interrumpió. Supuestamente hay un corte con la caída del imperio romano y el ingreso de los llamados siglos oscuros de la edad media, la llamada alta edad media que correspondería aproximadamente del S V d.C hasta el S XI d.C. Supuestamente ahí hay una interrupción, sin embargo la realidad es todo lo contrario, la comicidad sigue trabajando en las plazas, las calles, con los llamados actores itinerantes. Un dato interesante es que durante siglos las mujeres tuvieron prohibido el acceso al teatro, las mujeres no podían actuar, pero desde el SXV en adelante las mujeres copan totalmente el teatro.

Es muy interesante observar que mientras está prohibido institucionalmente que las mujeres trabajen en los teatros, ya en el S III a.C. aparece una estatuilla tallada en marfil de una mimo griega, S III a. C de tradición cómica. Esto quiere decir que si bien las representaciones oficiales no permitía a las mujeres actuar, las mujeres están actuando en el circuito trashumante, itinerante, fuera del marco institucional. Esta estatuilla es una estatuilla muy linda donde se ve a una mujer que es claramente una mujer por sus rasgos físicos, y lo que posee son unas mascaritas colgadas del cuello que son las típicas mascaritas con las que los actores unipersonales trabajaban los distintos personajes, es decir, por ejemplo, una máscara de Apolo, una máscara de soldado y una máscara de mujer. Cuando llegaba el momento de hacer el personaje de Apolo se sube la máscara, cuando llega el personaje del soldado se baja la máscara y se sube la otra. El actor cómico trashumante itinerante nunca deja de desarrollar sus tareas, incluso cuando el teatro supuestamente ha desaparecido. Aproximadamente entre el SV y el S XII se sostuvo muchas veces durante mucho tiempo que el teatro desapareció. Sin embargo no es así. Justamente el teatro que se mantuvo vivo fue el teatro cómico, y esto habla de la necesidad por parte de todas las poblaciones de occidente de poseer espectáculos cómicos. En las plazas, en las cortes, en los mercados, teatro casero, teatro de pequeños auditorios, pero no podía ingresar en lo que era el marco institucional que son las organizaciones de las fiestas teatrales, por ejemplo, en las fiestas Dionisiacas, en cuyo marco se hacían los concursos para las presentaciones de las tragedias, de las comedias y de los dramas satíricos.

Entrando en las categorías estéticas, la primera observación es que, la comicidad no tiene que ser limitada al género comedia, es decir, la comicidad no es privativa del teatro, sino que es un fenómeno de la vida, excede totalmente lo teatral y se relaciona con la llamada cultura de la risa y específicamente con una zona de producción, de la vida del hombre que es el campo del juego, el campo de lo lúdico, en el sentido del hombre que juega, el hombre que tiene capacidad de superar la asfixia creativa, la anulación creativa a través de la capacidad del juego. La risa suele ser definida, por ejemplo, en los grandes diccionarios como un elemento físico, fundamentalmente por sus rasgos de manifestación externa. La risa en el diccionario está definida fundamentalmente como un movimiento de la boca y la cara. En otras acepciones un poco mejoradas en los diccionarios últimos de la Real Academia española se incorpora ya la dimensión espiritual de la risa, al hablar de manifestación de

la alegría y regocijo mediante la expresión de la mirada y con ciertos movimientos de la boca y ciertas partes del rostro. O sea, nuevamente un acuerdo entre lo espiritual, lo interno, y la dimensión física del hombre. El fenómeno de la risa es un fenómeno muchísimo más amplio que involucra actividades tanto espirituales como actividades físicas que superan el campo del rostro y que por supuesto superan el campo de la expresión de alegría.

Se van a desarrollar algunas teorías en el campo de cómico y en el campo de la reflexión sobre la risa desde el plano de la estética, como la estética se apropia de las reflexiones de algunos filósofos o científicos.

Uno de los aspectos fundamentales es la risa como mecanismo liberador, la risa como un mecanismo de superación de barreras y de prohibiciones, la risa como un mecanismo de alivio del peso de la realidad. Es decir, la risa como una forma de relajación y de insensibilización frente al dolor y las presiones del mundo, lo que coincide con el planteo de Freud de la risa como descarga. Es este el concepto que supuestamente habría formulado Aristóteles en la parte de la poética que se ha perdido. La parte de la poética de Aristóteles dedicada a la comedia, un texto del S IV a.C., el primer gran texto teórico sobre teatro, de ese texto se conserva una parte nada más, es la parte la tragedia. Aristóteles anuncia que va a hablar de la comedia, pero la parte de la comedia no se conserva, es una de las tantas cosas que se han perdido en el naufragio de la cultura griega. Sófocles, el trágico, escribió cerca de 130 obras de las cuales se conservan 7. Es decir que del gran naufragio de la cultura griega, entre otras cosas, se ha perdido la parte de la comedia. Ahora, así como Aristóteles habla de una catarsis específica para la tragedia, habría una catarsis específica para la risa.

En "El nombre de la rosa" la tesis de Umberto Eco, que es un gran medievalista es que, la parte de la comedia habría sido censurada durante la edad media por su exaltación del espíritu vital de lo cómico, espíritu liberador de lo cómico en una cultura que impone la dimensión del dolor como regla para la vida terrenal. Frases de la Biblia como "cada día su pena", "el valle de lágrimas", es decir, la dimensión del dolor como opuesta a la dimensión de lo cómico según la teoría, recordemos que es una teoría ficcional por supuesto, pero es una ficción que piensa, es una ficción que ayuda a pensar. Según la teoría de Umberto Eco, el cristianismo y la iglesia habrían echo desaparecer la parte del manuscrito de la poética correspondiente a lo cómico,



sencillamente porque atentaba contra los basamentos fundamentales de la visión del mundo cristiano.

Entonces la risa como catarsis en el sentido de purificación de mecanismo de equilibrio y compensación. En medicina, el concepto de catarsis equivale a la idea de una expulsión provocada, una expulsión espontánea de sustancias que son nocivas al organismo. Es desde el campo de la medicina que toma Aristóteles la palabra catarsis, por ejemplo, el pus es catárquico, expulsa algo que no es sano para el organismo, un vómito es catárquico, es decir, uno ha tomado un veneno, vomita. La risa equivaldría a ésta función en éste sentido, la eliminación de presiones que perturban el equilibrio de la conciencia.

Freud retoma la línea epistemológica que habría fundado en el S V Aristóteles. En el S XIX, el gran poeta Jean Baudelaire publica un trabajo que se llama "Sobre la esencia de la risa", donde sostiene el concepto de la risa como expresión de superioridad. Dice Baudelaire que nos reímos de lo que le pasa al otro, es decir, la risa como un mecanismo de autoafirmación. Baudelaire dice que la risa surge a expensas de la humillación, la burla y la denigración del otro, es lo que llama el costado satánico, diabólico de la risa. Es decir, se estaría ampliando el régimen de la risa y lo vital que no registra el diccionario, la risa en el sentido de la transmisión de una sensación de superioridad frente a la inferioridad del otro. Esta sería la explicación que estaría proponiendo Baudelaire. Esto es lo que Freud define como lo cómico.

Habría una cuarta dimensión dentro del campo de la estética que corresponde a la llamada risa como mecanismo del conocimiento, esta es la otra gran zona de la indagación de la risa en el campo teatral, la risa como un mecanismo que promueve la reflexión. Es el tópico de ya no reírse del otro, la risa satánica, la risa irresponsable, sino del reírse de sí, reírse de uno mismo. El centro de esta teoría pertenece a Luigi Pirandello, un gran dramaturgo, que en un ensayo que se llama "El humorismo", sostiene que lo cómico se produce cuando advertimos la manifestación de lo contrario, o sea, lo cómico acontece cuando percibimos la dimensión de lo contrario. Dice que lo contrario se advierte de dos maneras fundamentales: por un lado, que hay una forma en que lo contrario no nos compromete, nos hace sentir ajenos a la contradicción y en consecuencia superiores. Acá Pirandello está retomando la línea de indagación de Baudelaire. Es decir, la risa como contradicción en el sentido de expresión de superioridad frente a la manifestación de las contradicciones ajenas. El ejemplo que da

Pirandello que después va a ser retomado por Umberto Eco es el de una vieja pintarrajeada, es decir, veo una señora de 90 años y se viste como una chica de 15 años. Entonces advierto la contradicción, dice, advierto lo contrario, advierto la ruptura, comprendo el error y el otro no lo comprendo, dice Pirandello. En consecuencia me siento superior porque yo comprendo algo que el otro no advierte. Dice Pirandello, que pasa si la anciana que se viste como una chica de 15 años es mi abuela. Entonces acá aparece la idea de advertir lo contrario, el sentimiento de lo contrario en mí mismo, no solamente en la percepción de tipo intelectual y en el otro. Es decir, la reflexión juega de otra manera porque lo que se produce es un mecanismo en el que el sujeto se involucra respecto al fenómeno de lo cómico. Aparece la idea de pérdida de superioridad y aparece la risa identificada con el concepto de piedad y de autocompasión. En una palabra estoy viendo a esta señora pintarrajeada, pienso que podría ser mi abuela o pienso que mi abuela hace lo mismo, y la risa, dice Pirandello, se transforma en sonrisa. Es decir, la risa que denuncia a la distancia y a la superioridad se transforma en algo que me acerca al otro, que comparto con el otro. Pirandello va a proponer una división en dos términos: "reírse de" que correspondería a la risa satánica, distanciadora a la risa de superioridad y lo que él llama "reírse con", es decir, un mecanismo de identificación que me involucra emocional, intelectual y sensorialmente. Y éste "reírse con", es el mecanismo correspondiente a lo que llamaríamos el humorismo, concepto de humor, como lo propone la formulación de Pirandello.

Se procederá a definir algunos mecanismos de lo cómico desde esta perspectiva de la estética teatral, en este plano lo cómico es pura producción semiótica,. Y aquí aparecería la diferencia entre lo cómico vital y lo cómico teatral. Lo cómico teatral es producción del lenguaje, lo cómico teatral es poética, es decir, es una construcción de mecanismos estéticos. Cuando Shakespeare escribe "Sueños de una noche de verano", lo que despliega es un infinito arsenal de mecanismos de lo cómico, donde no hay un mínimo margen de espontaneidad, todo lo contrario, es producción estética pura y reflexión sobre esos mecanismos lingüísticos.

Podríamos reconocer algunos elementos en relación a éstos mecanismos y uno que adquiere especial importancia es formulado por Kant. En "La crítica del juicio" del año 1790, denomina al **mecanismo de lo cómico "la expectativa defraudada"**. El dice que lo cómico surge de una expectativa defraudada. Kant observa que la comunidad tanto en las piezas teatrales, como en el chiste y en la broma, surge de una

expectación tensa que repentinamente se transforma en nada. Es decir que el mecanismo sería crear una tensión y cuando se está esperando un paso más en el crecimiento de esa tensión, desintegrarla. Dice Kant, que esta expectativa defraudada genera un sentimiento de enorme placer, de enorme relajación. Aquí Kant estaría retomando la teoría catártica, planteando que la expectativa defraudada es uno de los principios del chiste, es decir, el chiste va contando una historia donde uno piensa, va dirigido hacia una determinada línea, hacia un determinado presente, hacia una determinada estructura narrativa y de repente se resuelve en nada de lo que se esperaba.

El segundo mecanismo está propuesto Henri Bergson en un libro clásico que se llama "La risa", escrito en el año 1899. Dice Bergson en "La risa", que lo cómico consiste en lo mecánico calcado en lo viviente. Lo mecánico superpuesto a lo vivo. En tanto estamos acostumbrados a la percepción del fluir natural de la vida, y de pronto lo cómico proyecta sobre esa fluidez una interrupción, que puede estar dada como un mecanismo de repetición o de coste, es decir, que la idea de la fluidez de la vida se ve obstaculizada. Y aquí aparece otra de las teorías fundamentales de lo cómico que es el “obstáculo”. En el teatro lo fácil que se transforma en difícil, el payaso que durante 10 minutos está tratando de ponerse un zapato, lo que se denomina el gag, en el que lo fácil se transforma en difícil. Y aquí aparece la fluidez de la vida interrumpida por el obstáculo o por la repetición. La gestualidad rígida, los efectos, las caídas, son todos los gags fundamentales del payaso, las repeticiones verbales. El latiguillo es un mecanismo de repetición verbal, el estereotipo retórico e ideológico o incluso la repetición en los movimientos de Chaplin en el cine mudo. Esto se relacionaría con la idea de lo contrario observado en lo natural, si lo natural es ponerse un zapato en 10 segundos, el gag va a contribuir en convertir esa facilidad en una dificultad.

Baudelaire va a sostener como interrupción del fluir natural de la vida lo sorprendente, es decir que lo cómico reside en la sorpresa, en lo inesperado, en una acción desplazada de su lugar habitual y que aparece de improviso. Aquí debemos agregar otro elemento fundamental de lo cómico que es la velocidad, el ritmo, que es un elemento estético fundamental.

Retomando a Freud, el chiste es una relación con el inconsciente trabajando sobre el lenguaje, el mecanismo de lo cómico, sostendría Freud, es encontrar cierto sentido en lo desatinado, en lo que aparentemente no lo tienen, es decir, descubrir conexiones caprichosas, descubrir conexiones generalmente por asociación verbal entre

dos representaciones que la razón no habría conectado pero trabajando fundamentalmente sobre la imagen.

Lo cómico involucra automáticamente al otro, la risa implica una comunicación directa, es decir, si hay algo que tiene el espíritu de la risa y los mecanismos de la risa, es una capacidad de comunicación directa con todo el mundo. Está quien lo entiende más rápido, quien lo entiende después, pero todo el mundo finalmente lo entiende. Además tiene la capacidad para saltar fronteras, en este sentido de mecanismo de liberación, hay chistes sobre todos los temas, la risa no respeta nada, la risa no tiene límites.

Los dos últimos teóricos a los que se hará referencia en el campo de la estética es Mijail Bajtín y Iurij Tinianov. **Mijail Bajtín** va a proponer una **teoría de lo grotesco**, en un libro que se llama "La cultura popular en la edad media y el renacimiento". Es un libro basado en la obra de Rabelais, un estudio sobre su obra donde se estudia justamente la tradición cómica en la edad media. En este enfoque lo grotesco implicaría la idea de lo cómico como inversión de un orden conocido, uno de los ejemplos sería: lo alto por lo bajo y lo bajo por lo alto. Es la famosa imagen del mundo al revés que se encarna en uno de los rituales cómicos más importantes de occidente que tiene su origen en un sincretismo de cristianismo y de celebraciones paganas cuyo ejemplo más claro es el carnaval, en el carnaval se mezclan todas las categorías sociales, se elige al rey por un día. El rey momo sería el rey del carnaval, pero en las celebraciones del carnaval se elige el hombre más feo, el hombre más loco, tonto, se elige como el rey por un día, es decir, se produce el salto al absurdo, el salto a la irracionalidad, el desorden del mundo, lo que llamamos el mundo al revés. Se trataría de esos momentos, un momento que se establece como una suerte de escape del mecanismo liberador, atravesado por la dimensión de lo cómico, digamos, en lo que se invierten las categorías con las que se estructura la sociedad, es un mecanismo liberador que permite refrendar esas estructuras, porque el resto del año sigue igual.

Aquello que llamamos la imagen del mundo al revés como una inversión del orden, pero también dice Bajtín, en una cultura que niega la corporalidad, como es la cultura cristiana, que anula la dimensión dionisiaca del hombre, que da la idea de un cuerpo que va a ser desintegrado, que se va a volver a transformar en polvo y que va a pasar a mejor vida cuando pase a la trascendencia. En un mundo donde se sostiene esto, se exaltaría el concepto de dimensión física, de dimensión corporal del hombre, es decir,

lo cómico relacionado con las funciones fisiológicas primarias, comer, tener relaciones sexuales, tener las evacuaciones corporales, y todas aquellas actividades que pongan acento en la corporalidad, es decir, los golpes, los cachetazos, las caídas, la dimensión del hombre como pura existencia física. En "Lisistrata" de Aristòfanes, se trata de una comedia donde los hombres están peleando en la guerra del Pelotoneso, se trata de una rebelión de las mujeres. Entonces que hacen las mujeres para detener la guerra, se ponen de acuerdo y dejan de tener relaciones con sus esposos. Frente a la desesperación de los hombres al no poder tener relaciones con sus mujeres, paran la guerra. Es una obra maravillosa del Siglo V a.C. donde se sostiene como mecanismo cómico la pura dimensión física del hombre, la pura dimensión dionisiaca. Y con términos muy directos. Cuando Lisistrata le dice a las mujeres *lo que tienen que hacer si quieren parar la guerra es privarse de coger*. Pero con unos términos muy directos, términos donde no hay contención verbal, todo lo contrario.

El otro teórico es **Iurij Tinianov** que va a proponer una **teoría de lo cómico** a partir del concepto de la **parodia**. La parodia, dice Tiniano, va a consistir en repetir y transgredir. Repetición y transgresión es la fórmula de la parodia. La parodia trabaja con aquellos rasgos que permiten el anclaje de reconocimiento y le imprime otros rasgos que degradan al personaje al nivel de la caricatura, de la caricatura como tratamiento de la imagen. La parodia requiere del uso del referente, esto lo pueden observar en los grandes géneros literarios, por ejemplo, para entender al Quijote como una parodia de la novela de caballería hay que leer el Amadís de Gaula porque sino ¿cuándo nos damos cuenta de que el Quijote se está burlando de la novela de caballería?, cuando conozco las novelas de caballería. Es decir, indispensable tener al referente, indispensable tener contacto con la fuente parodiada.

Hay que diferenciar dentro de la tradición del teatro **tres grandes formas de lo cómico, la comedia propiamente dicha, la farsa y la tragicomedia**. Son tal vez las tres grandes formas de lo cómico en el teatro occidental. La comedia sería lo que se llamaría la tradición más prestigiosa dentro de la línea del teatro occidental. ¿Por qué ésta idea de prestigio? Porque la **comedia** es uno de los géneros más maduros de la humanidad en el sentido de que enfrenta a través del espíritu de la risa, los grandes problemas del hombre. Es decir, la comedia no es evasiva, la comedia no es irresponsable. Esto es fundamental, la comedia no es un género menor, todo lo contrario, trata los mismos temas que la tragedia, pero superándolos a través del espíritu

de la risa. La materia es la misma, lo que pasa que se encuentra un mecanismo compensador en el tratamiento cómico.

El gran tema que posee la comedia, el gran núcleo de su dignidad intelectual, es la llamada justicia poética. ¿Qué significa ésta idea de justicia poética?, en toda comedia se distribuyen premios y castigos, es decir, toda comedia implica una toma de posición respecto de lo real. Implica establecer un régimen axiológico de valores respecto del funcionamiento de la realidad. Veremos algunos ejemplos que comprueban que no se trata de textos irresponsables. Pensemos “Lisistrata” de Aristófanes, las obras de Shakespeare “Sueño de una noche de verano”, pensemos en Moliere, en Bernard Shaw y dentro del teatro argentino un hombre como Jacobo Langsner o Armando Dicépolo.

Opuesta a la comedia está la llamada **farsa**. La farsa es la comicidad puramente irresponsable, es la comicidad que pone entre paréntesis la justicia poética. La farsa es, pura comicidad desentendida de un régimen axiológico. Es la famosa cadena de los burladores no burlados, donde el vividor, el estafador, el ganador a costa del otro. Aparece por primera vez en la edad media con el ascenso de la burguesía en el S XII D.C.

El mundo griego no concibe este concepto de farsa. La farsa pone entre paréntesis la dimensión de qué sería lo justo. Por lo tanto no trata o ignora cuál sería el régimen de reglas para distribuir lo que está bien y lo que está mal. Es como jugar sin ley, como una especie de juego sin legalidad ya que pone entre paréntesis lo que sería el régimen de valores y de responsabilidades. La pregunta sería: ¿esa comicidad irresponsable, no es también una forma de opinión?, como una forma de reflejar un orden social en el que, realmente el castigo o la división entre justo e injusto es imposible o no se encuentra. La farsa nos libera del peso de ser responsables. Por eso uno se ríe tanto con la farsa. Otro ejemplo de farsa es Ionesco, trabaja con la farsa y con la risa cuando tal como plantea Freud, de la relación inconsciente que implica la emergencia del absurdo, con la conexión de lo que aparentemente no tiene conexión, de la emergencia de lo desafinado. Cuando Ionesco, por ejemplo en “La cantante calva”, está el bombero charlando con la mucama y el bombero le dice: - “me tengo que ir, me tengo que ir”, “¿por qué?”, le dice ella, “tengo que irme a apagar un ardor de estómago”. Ahí aparece el chiste. ¿Por qué? Porque se encuentra la conexión de lo que sería el fuego con la metáfora de la acidez estomacal En la Argentina con una justicia prácticamente inexistente, la farsa tiene un impacto impresionante. Ejemplos son los programas cómicos, la risa que provoca la

figura del vividor, ganador, del triunfador a costa del otro. Por ejemplo, la cantidad de sketches armados sobre el cuento del tío, de alguna manera se establece una metáfora epistemológica de nuestra relación con la justicia. La farsa tendría una dimensión diabólica en su larga tradición, es decir, la risa la provoca el ganador, el que tiene un lugar de superioridad, pone entre paréntesis el mecanismo de identificación con el débil. En la farsa uno no se identifica con el que pierde, al contrario, uno se ríe del que pierde y disfruta con la idea del que pierde, no así en la comedia.

Freud diría *“me puedo reír porque robo sin ir a la cárcel”*. Es un mecanismo compensador. Puedo hacer en este rito estético algo que en la sociedad no me está permitido. Digamos disfrutar de la mala consciencia, reírse de los pobres, del desgraciado, del débil, reírse del tipo que es explotado. Sin embargo la farsa está para eso.

Por último se hablará de la **tragicomedia**, ésta es una poética, un género que es creado en occidente, nuevamente por la burguesía. A la comedia la crean los griegos en el S V a. C, en cambio la farsa y la tragicomedia son creadas por la burguesía. ¿Qué es la tragicomedia? Como su nombre lo indica, es la visión del hombre común respecto de la alternancia de lo trágico y lo cómico en la percepción de la realidad. Hay un dicho popular que ilustra este espíritu de la tragicomedia, es “una de cal y una de arena”. Es decir, una escena cómica y una de dolor, no fusionadas, sino alternadas y yuxtapuestas. En ésta escena me río, en la otra escena lloro. Florencio Sánchez sería un ejemplo de lo tragicómico. Un ejemplo sería una pieza como “Canillita” o el caso de “Mi hijo el doctor”, donde se van alternando las escenas puramente cómicas con las escenas dramáticas. Se dice que en la tradición occidental burguesa, el género que se impone por sobre la comedia es la tragicomedia, porque la sensación que todos tenemos es que la realidad no es ni totalmente negra, ni totalmente divertida, ni totalmente positiva, ni totalmente negativa. Esto demostraría que las poéticas teatrales son metáforas epistemológicas. ¿Qué quiere decir esto?, que la poética teatral encierra una manera de comprender la realidad, una manera de comprender el mundo. Y que el humor forma parte inescindible de esa comprensión.

El que va a producir la fusión es Armando Dicépolo con el grotesco criollo. Es un invento típico argentino, que es que, lloro y río simultáneamente. Llego al llanto a través de la risa, y luego a la risa a través del llanto. Ya no yuxtaposición alternada, sino fusión. El grotesco implica pérdida absoluta de distancia entre dolor y risa; en

“Stéfano”, la obra de Dicépolo, un músico que toda su vida creyó que era un gran músico de pronto se da cuenta que lo echan de la orquesta porque no sirve para nada; tiene la familia en la miseria, soñó con escribir una ópera que nunca pudo escribir, lo echaron del trabajo y pusieron a su discípulo, el músico que él formó para que lo reemplazara. El discípulo viene a la casa y le dice *“maestro, a usted lo echaron porque hace la cabra, toca mal”*. Entonces busca compasión en la familia y la familia lo destruye. Termina muriendo y la gente está muerta de risa en la escena de la muerte. Si se lee una crítica del año 28 de “Stéfano”, dice cosas como estas: *“...en la escena de la muerte de Stéfano –que la hacía Luis Arata, uno de los actores cómicos más maravillosos de la argentina- la gente se destornillaba de risa”*, el tipo se está muriendo. El público muerto de risa.

Para terminar hay que decir que actualmente, lo que le pasa al ciudadano común es algo similar a lo que en escena sucede respecto del grotesco. La vida cotidiana misma se ha vuelto un grotesco y por eso se ha perdido esa tradición, de alguna manera se puede decir que el grotesco murió, el grotesco hoy no podría existir. En “Esperando la carroza”, por ejemplo, la vieja vuelve, entonces no hay pérdida, lo que hubo es un malentendido, el grotesco tiene que implicar una profunda herida metafísica, enfrentar al hombre con el dolor, en éste caso no hay dolor.



## **CAPITULO IV**

### **La creatividad en la obra de D. Winnicott**

En este capítulo se investigará de la noción de creatividad en el pensamiento de D. Winnicott, ésta aparece a lo largo de todos sus escritos y formulaciones cuando el autor expone su teoría del desarrollo emocional primitivo. Por este motivo es posible encontrarla tanto en trabajos dedicados específicamente a este tema de la creatividad como desplegada a lo largo de toda su obra.

Este autor ha sido sin duda alguna una de las figuras más destacadas del psicoanálisis pos freudiano. Su teoría trata principalmente el tema de las relaciones humanas, en particular las de la madre y el bebé. Uno de sus aportes más reconocidos han sido los conceptos de objeto y fenómenos transicionales, junto con la descripción de la zona intermedia de experiencia, en la que ubica la experiencia cultural en la vida adulta.

Se puede llamar nuevo paradigma a la metapsicología de Winnicott, ya que utiliza categorías propias para nombrar tanto los temas teóricos del psicoanálisis freudiano como para denominar y abordar lo que denomina su concepto de individuo sano y su relación con la creatividad. Como toda teoría psicoanalítica, ésta incluye nuevas definiciones de persona, sujeto y de su psicopatología. Ejemplos de ello son los términos, relación, función, intersubjetividad, espacio intermedio, objeto subjetivo, objeto transicional, gesto espontáneo, agresión, y falso y verdadero self.

El término “creatividad” que nos ocupa implica que el pensamiento psicoanalítico no ha sido ajeno a la relación entre la historia de la cultura y la subjetividad. En 1930 Freud plantea la condición del hombre en el “malestar en la cultura”, postulando una condición sufriente y conflictiva para la naturaleza humana. La represión es postulada como el precio a pagar para acceder a la cultura.

Winnicott en 1960 establece una distinción entre cultura y experiencia cultural. Llamará cultura a las tradiciones, costumbres, mitos, leyendas, cuentos, etc. Es decir formas de registro que se transmiten de una a otra generación. En cambio ubica a la experiencia cultural del lado de cada creador, señalando el estado de ilusión creativa, del juego que cada uno puede hacer posible de acuerdo con su capacidad de mantener la paradoja inaugural de la existencia humana.

Es necesario recordar que para este autor en el origen no hay sujeto, no hay bebe. El bebe no existe sino en un estado de soledad disociado no traumática. El medio ambiente favorecerá su gesto espontáneo, su espejarse en el rostro materno, o mejor dicho establecerá esta lógica del objeto subjetivo. Dicha lógica del objeto subjetivo se sostiene en el movimiento paradójal. Y aquí se encuentra frente a la primera definición de creatividad primaria, contenida en la primera paradoja.

La transicionalidad no es un punto de partida sino de llegada del psiquismo: el bebe crea omnipotentemente el pecho, la madre, pero ella deberá estar, ahí, disponible, para ser hallada- encontrada. De ahí que se piense que lo verdaderamente traumático no es encontrarse, sino no ser hallado. Es decir, el objeto es creado por mi, pero en verdad es hallado al mismo tiempo que creado. .

En este momento, junto a la definición, de la primera paradoja winnicottiana, se señala la importancia que tiene la agresión en la constitución del psiquismo, así como la posibilidad de la utilización de la creatividad primaria. Es decir la fuerza vital, aquella denominada por Bergson “elan vital”...

Para este autor la creatividad es inherente a la naturaleza humana y existe como potencial a ser desarrollado en el transcurso de la vida de todo individuo en tanto existan las condiciones necesarias que lo permitan. Estas condiciones son básicamente las otorgadas por el suficiente cuidado y amparo del ambiente.

En tal sentido sostiene el autor: “Por lo menos hasta que sepamos algo más, debo partir de la base de que existe un potencial creativo y de que en la primera lactación teórica el bebé tiene una contribución personal que hacer. Si la madre se adapta suficientemente bien, el bebé presume que el pezón y la leche son resultado de un gesto que surgió de la necesidad, de una idea que se montó en la cresta de la ola de tensión instintiva” (P.158)<sup>1</sup>

Winnicott reflexiona sobre esta idea de creación, de cómo la misma se origina y en qué consiste su despliegue en los diferentes momentos del proceso de desarrollo emocional, teniendo siempre presente que el término creatividad se aplica a la vida corriente en el sentido de que el hacer emana del ser.

El origen de la creatividad, según Winnicott, se remonta a los primeros momentos de la vida, cuando el bebé, sumergido en la absoluta dependencia de los

---

<sup>1</sup> Winnicott, D. (1993) La naturaleza humana. Argentina: Paidós

cuidados maternos y en la cúspide del fenómeno ilusorio, siente que crea el pecho que estaba ahí para ser encontrado.

Refiere el autor “(...) el bebé crea el pecho una y otra vez a partir de su capacidad de amor, o (podría decirse) de su necesidad. Se desarrolla en él un fenómeno subjetivo, que llamamos pecho materno. La madre coloca el pecho en el lugar en que el bebé está pronto para crear, y en el momento oportuno”. (P.28-29)<sup>2</sup>. Esta primera experiencia paradójica de lo creado – encontrado será la base que permitirá al niño ir adquiriendo la sensación de ser una unidad en el espacio con una continuidad temporal; al tiempo que le permite aprehenderse como artífice de su propia vida. Esta actividad creadora originaria es la que lo produce y lo transforma, así como la que le otorga la capacidad de ir transformando el mundo que va encontrando.

En “La creatividad y sus orígenes” Winnicott refiere “(...) resulta posible establecer el vínculo – y establecerlo en forma útil – entre el vivir creador y el vivir mismo, y se pueden estudiar las razones por las cuales existe la posibilidad de perder el primero y que desaparezca el sentimiento del individuo, de que la vida es real o significativa” (P.98)<sup>3</sup>

En síntesis, es la existencia de este espacio subjetivo en el bebé, este origen signado por la pura ilusión y omnipotencia, el cimiento de la vida de un individuo, que intenta arribar al estado de persona y como tal establecer diferentes relaciones con personas y objetos de la realidad.

Vivir creativamente significa no ser muerto o aniquilado por medio de la sumisión o bien la reacción. Trauma en cambio es lo que ha fallado, el déficit del aporte del medio. Esta noción de estar vivo y creativo incluye la noción de temporalidad, ya que se está dentro de una teoría que trabaja con la categoría de maduración de desarrollo.

Trauma es definido como la consecuencia de la deficiencia en la continuidad temporal de del aprovisionamiento primario. De ahí que en lugar de que el yo se fortalezca paulatinamente necesite autosostenerse para sobrevivir en vez de vivir. Dicha creatividad primaria se patentiza en el gesto espontáneo del bebé, en el uso de la agresión, como sinónimo de movilidad, de exploración, de agresión sin intención destructiva. Esta es preintencional y forma parte del amor primitivo.

---

<sup>2</sup> Winnicott, D (1985) Realidad y Juego. Argentina: Gedisa

<sup>3</sup> Winnicott, D (1985) Realidad y Juego. Argentina: Gedisa

Winnicott realiza una diferenciación precisa en el estudio de la creación, separa a los fines metodológicos, la creatividad por un lado de lo concebido como creación en las obras de arte por el otro. Escribe que la creatividad de la que él se ocupa es universal y no tiene que ver con la del artista especialmente y pone como nota distintiva de ésta la sensación de estar vivo. Se refiere al enfoque de la realidad exterior por el individuo y hace una segunda distinción en donde lo creativo es idéntico a la salud psíquica.

Por otro lado, en aquellos individuos que han desarrollado una falsa personalidad y que la disociación resulta ser quien reina en el lugar del posible rodeo y desvío instintual lo creador puede ser que se encuentre oculto en alguna parte, en una vida secreta.

El impulso creador aparece espontáneamente si el individuo se desarrolla satisfactoriamente y prolonga por así decir el acto vital, útil y necesario mas allá del límite práctico porque encuentra placer en su propio ejercicio. (En este sentido tiene relación con la actividad libidinal descrita por Freud, por ejemplo el chupeteo, que se prolonga más allá de su mamada y que el lactante realiza por puro placer, apuntalándose en una función vital).

Este placer marginal de la función vital Winnicott lo destaca como impulso creador que es un “sentimiento de estar vivo”, es decir vivir la vida .Lo contrario es que el individuo carezca del sentimiento de que la vida es real o significativa.

Winnicott sostiene que tanto Freud como M.Klein tuvieron que desarrollar el concepto de pulsión de muerte y proponer una fusión de pulsión de vida y pulsión de muerte con la correspondiente ambivalencia, porque eludieron evaluar adecuadamente las consecuencias de la dependencia sobre el individuo humano y la importancia del ambiente que rodea al bebe, pues otra manera de explicarla (a la agresión) es a través de una dialéctica entre el infante y su medio ambiente que satisface o no las necesidades de dependencia .

La importancia de esta dialéctica entre el lactante y el medio ambiente se expresa por el desarrollo de la teoría de los fenómenos transicionales para describir la manera en que la formación de un ambiente lo bastante bueno en las primeras etapas permite que el individuo haga frente al inmenso registro de la pérdida de la omnipotencia.

El problema que tiene este concepto de creatividad desarrollado por Winnicott. que es tan general y está tan vinculado con la condición de salud y normalidad es que

deja de ser un problema específico de la creación en si. La creación así es sinónimo liso y llano de salud y por lo tanto es extensivo a todo acto vital. . Es decir el problema de la creación de una obra queda incólume frente a esta creatividad general postulada por Winnicott..

Hay hombres que pese a sus dotes no logran producir ni tampoco consiguen librarse de lo que, precozmente, una realidad destructora marcó, catalogó en ellos. Otros en cambio logran transponer el terror en creación merced a un deseo de reparación. Los primeros quedan prisioneros del trauma, repitiéndolo monótonamente. El no poseer un espacio para transicionar nos deja a merced de que lo traumático irrumpa.(temor al derrumbe, al vacío, al no representable).

El impulso creador en esta teoría es la cosa en si misma. Está presente tanto en el anciano como en el bebe y guarda relación directa con el vivir mismo. Entonces -dirá Winnicott - quien crea el impulso creador, en esta creatividad primaria, es el bebe, dentro de la paradoja anunciada.

Este devenir paradójal entre la omnipotencia del primer objeto subjetivo y los otros, irá cediendo hacia la instalación de un espacio de ilusión – desilusión, que al mismo tiempo que separa une. Dicho juego y contrajuego necesita enmarcarse en la preocupación maternal primaria, es decir holding, handling y la presentación del mundo.

Es decir, además de la búsqueda de satisfacción se va en busca de una relación de dependencia con el medio ambiente, con necesidad de no tener que reconocer dicha dependencia

Así se piensa al psiquismo más que como pura búsqueda de satisfacción, como una construcción que requiere de las categorías de limite y borde, donde es posible diferenciar que no se trata de una narcotización aparentemente satisfactoria de la oferta materna, sino de un lugar donde dar espacio a la creación, ya que de lo contrario se enfrenta a la alienación en el apego al objeto.

Winnicott afirma que en un espacio psíquico desinvertido no hay lugar para la representación imaginativa. El blanco del espacio psíquico, sin catexia, el negativo de la relación primaria, , lejos de crear al objeto fantaseado, generará una búsqueda infinita en el replegamiento y la futilidad. El opuesto del juego y la creación no es la seriedad, es la realidad, a veces el falso self.

Winnicott en el artículo sobre la experiencia cultural alude a la “sublimación” teorizada por Freud, plantea que no pudo ubicarla topográficamente, propone frente a esto una topografía en la que el juego (equivalente de la sublimación) no es una cuestión de realidad psíquica interna ni de realidad exterior, si el juego no está ni afuera ni adentro, se pregunta ¿Dónde está? Se contesta que está en un tercer espacio, un espacio virtual, el espacio transicional.

El espacio transicional es tributario del objeto transicional, esta es la primera posesión no-yo que implica al mismo tiempo el primer símbolo y la primer experiencia de juego. Este objeto es un símbolo de la unión del bebe y la madre y puede ser localizado en el momento de transición (en la mente del bebe) entre el estado de fusión de la madre y el niño y el instante de la separación en la que esta es percibida como separada para luego ser concebida como tal.

El uso del objeto implica volver al instante de unión de dos cosas que ahora están separadas (el bebe y la madre), pero el uso de este objeto, es decir la disposición de la imagen interna de este objeto es posibilitada por la disponibilidad de la madre exterior, separada y real que mantiene viva la imagen de este objeto. Este mantener viva la imagen del objeto permite que la madre se pueda separar temporalmente del bebé durante un cierto tiempo, al cabo del mismo el bebe se angustia pero esto se resuelve por el regreso de la madre. Pero si la ausencia se prolonga se produce el trauma que es experimentado como una ruptura de la continuidad existencial de la vida de modo que las defensas primitivas se movilizan para defenderlo de la repetición de una “ansiedad impensable” o contra el retorno de un estado de confusión aguda que implica la desintegración del yo.

Aquí Winnicott hace una importante delimitación, dice que este objeto, símbolo de unión, se expresa en fenómenos que no tienen clímax y por lo tanto los diferencia de los fenómenos instintivos que culminan en el orgasmo. Al contrario, los fenómenos de la zona de transición pertenecen al área de la relación con los objetos y los relaciona con el amor y son caracterizados por su variación. Entonces para Winnicott. el juego se separa de la sexualidad .

La satisfacción del instinto en cambio solo implica una función parcial que debe ser completada por la experiencia de la zona de los fenómenos transicionales. Estos fenómenos transicionales y el juego constituyen lo que nuestro autor denomina experiencia cultural que define como tradición heredada. Y es justamente sobre la base

del reconocimiento de la tradición donde alguien puede ser original, hay un juego recíproco entre la originalidad y la aceptación de la tradición como un aspecto más de la dialéctica entre separación y unión.

El objeto transicional es un objeto elegido, “creado” e irremplazable. Objeto que acompaña en silencio y que tiene el valor de un principio de símbolo, posibilita en primer lugar una transición y se trata de una modalidad presimbólica. Además de marcar y delimitar el universo simbólico. El objeto transicional reniega en cambio lo que le falta al niño y llena, solamente por un tiempo, el vacío que deja la ausencia de la madre.

M.Mannoni plantea que mientras que el juego del carretel es progresivo, pues inaugura el dominio simbólico, el fetiche y el objeto transicional serían conservadores y destinados a renegar. Es creado y hallado, sostiene la ilusión de omnipotencia, es decir es una defensa contra la angustia .

Sin embargo hay una diferencia importante entre el objeto fetiche y el objeto transicional, mientras el primero queda fijado, y además no se cede bajo ningún aspecto por el peligro de que aparezca la angustia, el segundo se abandona mansamente, sin despertar angustia y por lo tanto parece participar demoradamente de las características progresivas del objeto simbólico. Lo cual nos hace pensar en ciertas características relacionadas con la temporalidad. Mientras el fetiche se remite al tiempo circular de la repetición, atrapado en la dimensión traumática de la castración, profundizando las características ontológicamente positivas de los materiales y texturas reales; el objeto transicional sufre con el tiempo un debilitamiento de la fijación, una especie de dilución ontológica luego de un tiempo de espera. Por lo tanto, se podría decir que la característica primordial del objeto transicional es su esencia lógica, está creado para soportar el tiempo de espera de la reaparición materna. Este tiempo de espera se va dilatando a medida que las representaciones permanecen y se inaugura el tiempo diacrónico: la posibilidad de espera. Tanto jugar como hablar solo se puede desarrollar en el tiempo cronológico. El objeto transicional deviene así objeto de una transición temporal.

En la ilusión existe un inicio de operación simbólica realizada con un acompañamiento motriz, de sentimiento de poderío sobre el objeto, es decir sobre la angustia frente a la ausencia. En dicha unión existe la desmentida de la ausencia, solo por un tiempo, de lo contrario se pierde el juego y aparece lo trágico.

Se sabe que lo transicional no es el objeto sino su condición de tránsito entre ausencia-presencia, también es imprescindible saber que la característica de dicho objeto es tolerar la ternura y soportar la agresión. Es la primera creación no-yo.

La creatividad primaria es el gesto espontáneo, el estar solo en compañía del otro, el objeto transicional da un paso más, ya que es el primer acto presimbólico, es decir ahora se puede sustraer la presencia de la función materna antes requerida. Mejor dicho debe sustraerse la presencia materna para dar lugar al objeto que imaginiza su presencia a la manera de creación. De ahí que no se piense en categorías de sublimación en este autor ya que ese un paso posterior, es decir corresponde a un aparato psíquico más maduro y corresponde a otro tiempo.

Esta espera se cree que es aquello que permite enfrentarse con la experiencia inicial del desamparo, el valor del objeto artístico es la posibilidad de crear un sostén del tiempo de espera, un desvío en la ruta de la repetición traumática, un camino nuevo que implique una diversión -en la múltiple acepción de la palabra-.

Maud Mannoni se refiere a la inteligencia infantil en el aprendizaje de las lenguas extranjeras cuando se encuentran cómodos con su familia de adopción, en esta facilidad interviene el ritmo, anterior a la palabra y lo asocia citando a Feyerabend al juego con las palabras antes de aprender el sentido de las mismas. Este opone el juego de los niños y de los poetas a las máquinas traductoras de los lingüistas y la palabra de los escribanos. Es una palabra que importa por otra cosa que por lo que dice, importa el sonido el ritmo, la música elementos de un juego que va más allá o más acá del sentido y que como se venía sosteniendo el tiempo es un componente fundamental.

A la inversa de M.Klein, Winnicott atribuía gran importancia al papel del entorno en los comienzos de la vida de un individuo. La calidad del entorno (intercambios con un adulto que juegue con el niño) tendrá efectos en el desarrollo posterior.

Por lo contrario la madre que se fue en exceso para la inmadurez psíquica del bebe no existe más, está muerta, queda así un espacio psíquico desinvertido, el sujeto lejos de poder crear un objeto se asegura llenando un agujero en el plano de la fantasía, se impone obligaciones y deberes que lo eximen de pensar. Por ejemplo una paciente de Winnicott se obligaba a leer y pintar, lo usaba como una muralla contra la amenaza de derrumbe. Su actividad del fantaseo le permitía, por efecto de la disociación, no



estar presente en el mundo aunque se hallara acaparada por la actividad de su quehacer de relleno.

La madre-entorno genera una seguridad al nivel del ser antes de poder autorizarse sin riesgo a sentirse diferenciado en el plano del ser con el otro. Las posibilidades identificatorias posteriores surgen de la etapa que precede a la separación del cuerpo de la madre, sólo a partir de ese momento el niño “se tiene” en un cuerpo de él y puede instalarse sobre las bases de una separación lograda. Para Winnicott el juego es un hacer y tiene relación con el sueño y con sus posibilidades de desplazamiento.

Por otro lado Winnicott apela a otra concepción de la fantasía, de la imaginación y el sueño diurno, lo que implica la capacidad de jugar y de libertad. Ésta sería una función de la fantasía que se daría en un territorio creativo, donde la permutación y el desplazamiento se dan libremente. Breve acceso al inconsciente no interdicto por la represión.

“El eje del juego infantil parece ser la repetición activa de sus vivencias pasivas. En 1905 Freud hace mención al placer que aporta el juego de palabras, articulando la actividad lúdica con el lenguaje...

...”Luego el chiste vendrá a cumplir la función de liberar el placer por eliminación de inhibiciones.”

...”En 1920 en la repetición del juego a través de la búsqueda de la identidad repetitiva será pensada como un intento de dominio de una vivencia displacentera, para poder ligar la excitación con un procesamiento psíquico novedoso: el más allá del principio del placer....

...”Finalmente en 1926 vuelve a citar el juego infantil como mecanismo fundamental en la constitución subjetiva.....el niño reproducirá en su juego las vivencias penosas”

...”podemos concluir que el fort -da es el modelo lógico del juego...¿como funciona la repetición..?

Cuando se diferencian las categorías lógicas de la teoría freudiana con la teoría que en este momento nos ocupa, se necesita del criterio epistemológico, ya que la teoría de Freud se maneja con la noción de símbolo y repetición en el juego, y en la transicionalidad se utilizan categorías como la de intersubjetividad y de espacio potencial.

Se pude pensar la noción de Winnicott de creatividad, relacionada con el espacio transicional en tanto territorio de la zona de juego donde se desarrolla el vivir

creador y la vida cultural del hombre, es un concepto eminentemente temporal que implica tiempo de crecimiento, maduración, desarrollo en un medio adecuado, todo lo cual es posibilitado por el objeto transicional.

El sentido del humor corresponde al igual que el juego con las palabras a los juegos infantiles, a ese tiempo donde se ignora lo cómico y donde el placer es menos pudoroso.

Al tomar Freud el concepto de realidad psíquica, es decir de desarrollo en la fantasía como campo homólogo del juego y de la creación el concepto temporal deviene secundario en aras de la topografía metapsicológica, mientras que el concepto de espacio potencial o transicional es inconcebible sin una dimensión temporal. El niño al crear el objeto crea tiempo de espera, o lo que es lo mismo la creación le permite esperar

Por lo tanto la diferencia con el concepto de creación y sublimación en Freud, está centrada en que en éste la creación implica un cambio de fines de la pulsión, la energía pulsional desplazada de su fin sexual encuentra a lo simbólico por desplazamiento a un nuevo lenguaje usando la energía pulsional que se expresa sin represión.

El “corte epistemológico invisible”, según la expresión de Dannet, pasaba precisamente por aquél que renovó el interés: Winnicott. Allí donde las formulaciones y los esquemas de pensamiento anteriores suponían la afirmación de una identidad suficientemente asegurada, ahí donde al mismo tiempo el pensamiento se movía sobre la paradoja del origen de la creación, el conjunto de conceptos formados en la teoría de Winnicott y su teoría de la transicionalidad proponen una tolerancia a las paradojas que permiten mantener en suspenso la cuestión y al mismo tiempo establecer lo indecible necesario a su metabolización.

El concepto de encontrado-creado que propone el pensamiento de Winnicott, transforma las relaciones recíprocas de lo sexual y de la creación. La satisfacción alucinatoria del deseo que precede el proceso creador no puede mantenerse más que por el encuentro de éste con una realidad creable en la medida en que confirme el proceso mismo. Desde entonces no hay más lugar para interpretar la creación a partir de lo sexual, este no es concebible sin un primer lazo orgánico con la creación. Es a partir de la inevitable distancia entre lo encontrado y lo creado y como proceso de reducción de esta distancia, que se encuentra la nueva definición subjetiva. Es la problemática de la creación que abre aquella de lo sexual y no a la inversa, la sexualidad deviene entonces

un caso particular de la manera en que esta diferencia y la distancia trabajan la creación. Al deseo de crear como expresión de lo sexual se sustituye la necesidad de crear como motor de la sexualidad. Al pasaje de la creación se abre el modelo procreativo sin necesariamente tener que ser pensado a partir de lo “parcial de la perversión”.

Entre los dos, la simbolización ha ganado sus letras de nobleza, le ha quitado su estatuto de medio para la acción para ser repensada a partir de su función fundamental. Aparece como el nuevo fin del aparato psíquico en el seno de su tarea de vida y de sobrevivencia. La acción, la producción, son entonces subordinadas o deben, en fin, ser subordinadas. El mundo, la vida y sus particularidades históricas deben ser encontradas y creadas, lo sexual contribuye a esta tarea fundamental, representa la fuerza gracias a la cual se puede cumplir. La fuerza que permite su ejecución, la fuerza ligadora que hace posible la realización.<sup>4</sup>

De modo que para Winnicott la creación no tiene a la sexualidad como causa sino que es una fuerza ligante que depende de la paradoja del objeto encontrado – creado. Por otra parte la creatividad es común a todos los sujetos siempre que su medio circundante sea suficientemente bueno. Aquello que se considera esencial en esta dupla del objeto encontrado – creado es que hay una distancia entre ambos, la distancia entre la creación ilusoria del pecho en la mente del bebé y el pecho real ofrecido por la madre en el momento oportuno. La regulación de esta distancia es esencial para el destino del proceso de creación en el sujeto, si es muy estrecha se plantea la ilusión de omnipotencia en el bebé si es muy grande aparece una dimensión traumática que genera desasosiego. Es preciso ver lo que continúa diciendo al respecto Roussillon:

“Dificultad de crear: La dificultad será ver la manera en que se puede cumplir este trabajo, es decir ver las condiciones de la posibilidad de su emergencia. Si la distancia entre lo encontrado y lo creado es muy excesiva, aquello que la noción de “significantes enigmáticos” propuesta por Laplanche no permiten pensar de manera suficiente, la pulsión sexual tendrá dificultad de organizarse y de asegurar su primado. La ligazón será desvalorizada por la amplitud de la tarea y dejará lugar a las formas desorganizadoras de la pulsión de muerte. En lugar de un deseo de crear, el movimiento tomará entonces la forma de una dificultad de crear o si la empresa parece perdida de entrada, de una obligación de destruir.”

---

<sup>4</sup> Roussillon.

Es decir que hay que distinguir la dificultad de crear, el deseo de crear y la obligación de crear como funciones emergentes de esa distancia entre el objeto creado y el encontrado.

Se viene de dibujar dos modalidades diferentes de proceso creador. La primera centrada en el deseo de crear considerado como una tentativa para reducir por la simbolización la distancia inevitable que se insinúa entre lo encontrado y lo creado. La segunda fundada sobre la necesidad de tratar de reducir una rajadura sobrevenida en la trama de la subjetividad. En los dos casos la actividad creadora está al servicio de la función llamada de síntesis del yo y de la subjetividad; la actividad simbolizante que opera en la producción creadora está sometida a un trabajo de disfraz que trata de borrar, de reducir la traza de la herida que motiva la tentativa.

Ahora bien, una cosa es que la actividad creadora se funde en la reducción de esta distancia entre lo creado y lo encontrado, es decir el deseo de crear. Otra cosa muy distinta es que se apoye en una tentativa de suturar, como pasa en la obligación de crear, en este caso hay una falla en la trama de la subjetividad y este borramiento se efectúa intentando anular todo lo que justamente se agita en el proceso creador. En este sentido una cosa es la metaforización que borra desplazando de tal manera que conserva siempre un lazo con el agente que lo alimenta y otra cosa distinta es querer reemplazar radicalmente esa fuente más que desplazarla.

En el primer caso la transicionalización de la relación con la producción creadora efectúa también en la interioridad psíquica, el lazo es primario, la creación da las condiciones del establecimiento de un nuevo lazo secundario, en el segundo caso, la simbolización primaria no tuvo lugar, -y justamente, busca efectuarse con la ayuda del dispositivo simbolizante utilizado para la producción artística o creadora-, el lazo que se producirá con la producción será secundario, y buscará crearse “afuera” por estar ausente en el interior.

Así la creatividad se convierte en el dispositivo simbolizante por antonomasia, la reducción de la distancia entre realidad interna y externa y a su integración significativa o lo que es lo mismo a la capacidad de crearlo dentro de si. Así lo encontrado debe poder ser creado, es decir simbolizado esto es: ser capaz de producir lo que se crea subjetivamente y ser capaz de crear lo que se encuentra en tanto adquiere un significado para el sujeto.

La agresión inicial el elan vital bergsoniano es condición inseparable de la aptitud creativa primaria en el bebe

Winnicott considera a la agresión y a la destrucción como innatas y primordiales en el desarrollo emocional, pero diferenciándose de M. Klein las define como fuerzas que provienen y actúan como impulso de vida y que logran expresarse en función de lo que proporcione el ambiente. Propone así a la agresión como otra vía de desarrollo altamente original y sutil, y en tal sentido no ligada a la inevitabilidad de la muerte.

El autor enuncia que la agresividad en su origen carece de intención y por lo tanto su finalidad no consiste en hacer daño, pasando a ser responsabilidad del yo en el momento en que éste ha alcanzado la integración y unificación suficientes para que surja la ira.

En los primeros momentos de la vida entonces, la agresión es equiparable a la motilidad, al movimiento espontáneo que el bebé lleva a cabo cuando encuentra un ambiente que le muestre oposición y que le permitirá descubrir el entorno.

Sostiene Winnicott: “En su origen la agresividad es casi sinónima de actividad, es una cuestión de función parcial” (P.282)<sup>5</sup>. “Si se pierde la agresión en esta fase del desarrollo emocional, se produce también cierta pérdida de la capacidad de amar, es decir, de relacionarse con los objetos”(P. 284)<sup>6</sup>

La madre como primera representante del ambiente es la que debe sostener y al mismo tiempo presentar oposición para que el nuevo individuo pueda ser y sentirse él mismo y la vida como real.

Cuando esto no ocurre, cuando la madre no reconoce la agresión primera del bebé como parte de su amor y sólo lo siente como un acto agresivo, el infante lo registra como una intrusión. Estas intrusiones reiteradas son las que interfieren en su desarrollo espontáneo y creativo y lo obligarán a reaccionar de manera defensiva a partir de un self falso.

Refiere el autor “La madre que no es suficientemente buena no es capaz de instrumentar la omnipotencia del infante, de modo que repetidamente falla en dar satisfacción al gesto de la criatura. En lugar de ello lo reemplaza por su propio gesto, que adquirirá sentido por la sumisión del infante” (P.189)<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Winnicott, D. (1979) Escritos de Pediatría y Psicoanálisis. Barcelona: Editorial Laia, S.A

<sup>6</sup> Winnicott, D. (1979) Escritos de Pediatría y Psicoanálisis. Barcelona: Editorial Laia, S.A

<sup>7</sup> Winnicott, D. (1999) Los procesos de maduración del ambiente facilitador Argentina: Paidós

El gesto espontáneo es para Winnicott el primer movimiento creativo que el bebé emite y que la madre debe recibir tal cual es. Esto implica la recepción por parte de ésta del amor y la agresión sin intención provenientes del self verdadero.

Postula Winnicott: “Periódicamente el gesto del infante expresa un impulso espontáneo; la fuente del gesto es el self verdadero y ese gesto indica la existencia de un self verdadero potencial. Tenemos que examinar el modo como la madre satisface esta omnipotencia infantil revelada en un gesto (o agrupamiento sensorio-motor)”. (P. 188-189)<sup>8</sup>

El otro momento clave del desarrollo, la transicionalidad, es según Winnicott, un lugar de prioritario para la expresión y desarrollo de la creatividad. Este campo de lo transicional que es posible de reconocer, según el autor, en la obra de los filósofos y de los poetas metafísicos “(...) no puede encontrarse, en rigor, fuera de la esfera de quienes se ocupan de la magia de la vida creadora e imaginativa” (P.14)<sup>9</sup> En este espacio intermedio o potencial, los términos son ilusión – desilusión y la paradoja se juega entre lo interno – externo, entre la unión – separación, entre lo creado - encontrado.

La madre empática, al adaptarse de manera suficiente a las necesidades de sostén del bebé y fallar en el momento oportuno, es decir cuando el infante puede tolerar la falla, será la que facilite la experiencia de creación propia de este momento transicional.

En este lugar intermedio o transicional Winnicott privilegia la actividad del jugar como la actividad creadora por excelencia. Dice el autor “(...) el juego es una experiencia siempre creadora, y es una experiencia en el continuo espacio - tiempo, una forma básica de vida” (P.75)<sup>10</sup>

El jugar para Winnicott, sólo es tal si incluye en su esencia la idea de movimiento, movimiento que se interrumpe con la irrupción de la vida instintiva o con la intrusión del medio ambiente. “(...)si la excitación física o el compromiso instintivo resultan evidentes cuando un chico juega, el juego se detiene, o por lo menos queda arruinado” (P.62)<sup>11</sup>. Se puede inferir entonces que la creatividad propia de la transicionalidad se interrumpe cuando la pulsionalidad invade este territorio.

Al referirse a esta experiencia creativa del jugar, tanto del niño como del adulto, Winnicott diferencia el juego definido por reglas que lo ordenan de aquel que se

---

<sup>8</sup> Winnicott, D. (1999) Los procesos de maduración del ambiente facilitador Argentina: Paidós

<sup>9</sup> Winnicott, D (1985) Realidad y Juego. Argentina: Gedisa

<sup>10</sup> Winnicott, D (1985) Realidad y Juego. Argentina: Gedisa

<sup>11</sup> Winnicott, D (1985) Realidad y Juego. Argentina: Gedisa

desarrolla libremente, señalando que este último, justamente por carecer de reglas, puede aparecer y ser sentido como enloquecedor.

En tal sentido Winnicott expresa “Es preciso considerar los juegos y su organización como parte de un intento de precaverse contra los aspectos aterradores del jugar”, aclarando además que “Lo natural es el juego, y el fenómeno altamente refinado del siglo XX es el psicoanálisis” (P. 65)<sup>12</sup>. El juego comienza en este campo potencial entre la madre y su bebé, madre que será percibida como digna de confianza si tiene por motivo su amor o “su amor - odio o su relación objetal y no formaciones de reacción”.

En etapas posteriores del desarrollo el niño juega sobre la base del supuesto de que la persona a quien ama y en quien confía “se encuentra cerca y que sigue estándolo cuando se la recuerda, después de haberla olvidado”. El infante siente que la madre refleja lo que ocurre en el juego, se encuentra solo en presencia de alguien. Aparece aquí otra de las paradojas centrales del pensamiento de Winnicott, la de estar solo mientras alguien más está presente.

La oportunidad de vivir esta experiencia inaugura la “capacidad para estar solo” y hace referencia a un tipo de relación que Winnicott denomina “relacionalidad del yo”, y que se refiere a una complicación del yo donde no interviene el ello.

En esta relación dos personas están juntas, pero una de ellas o ambas, están solas. Solamente importa la presencia del otro; hasta que finalmente el niño puede permitir una superposición de dos zonas de juego y disfrutar de ella. De esta manera queda preparado el camino para el jugar juntos en una relación.

Winnicott postula que los fenómenos transicionales y el juego se extienden y alcanzan su ampliación en el vivir creador del hombre y en todas sus “experiencias culturales”, dichas experiencias resultan imposibles de pensar sin tener en cuenta la tradición heredada. Refiere el autor “(...) en campo cultural alguno es posible ser original, salvo sobre la base de la tradición. (...) Me parece que el juego recíproco entre la originalidad y la aceptación de la tradición como base para la inventiva es un ejemplo más, y muy incitante, del que se desarrolla entre la separación y la unión”(P. 134)<sup>13</sup>

Pensando de esta manera es que Winnicott llega a postular que el psicoanálisis es la posibilidad de “introducir enriquecimientos” en esa zona de superposición entre el juego del niño y el de la otra persona. En tal sentido postula: “La psicoterapia se realiza

---

<sup>12</sup> Winnicott, D (1985) Realidad y Juego. Argentina: Gedisa

<sup>13</sup> Winnicott, D (1985) Realidad y Juego. Argentina: Gedisa

en la superposición de las dos zonas de juego, la del paciente y la del terapeuta. Si este último no sabe jugar, no está capacitado para la tarea. Si el que no sabe jugar es el paciente, hay que hacer algo para que pueda lograrlo, después de lo cual comienza la psicoterapia. El motivo de que el juego sea tan esencial consiste en que en él el paciente se muestra creador”(P.80)<sup>14</sup>

Al definir Winnicott las experiencias que se producen en la transicionalidad otorga un valor fundamental al elemento de confianza, elemento sin el cual sería imposible la creación y desarrollo de esta zona. Esta confianza que tiene su origen en un suficiente cuidado ambiental, se extiende y se hace imprescindible en el ejercicio de la función analítica. En este sentido es que el autor expresa: “La fe del bebé en la confiabilidad de la madre, y por lo tanto en la de otras personas y cosas, permite la separación del no-yo y el yo. Pero al mismo tiempo se puede decir que la separación se evita al llenar el espacio potencial con juegos creadores, con el empleo de símbolos y con todo lo que a la larga equivale a una vida cultural” (P. 145)<sup>15</sup> “Los analistas deben cuidar de no crear un sentimiento de confianza y una zona intermedia en la cual puedan desarrollarse juegos y luego inyectar en esa zona, o llenarla de interpretaciones que en rigor provienen de su propia imaginación creadora” (P.137)<sup>16</sup>

Gracias a la existencia de la experiencia transicional el dominio de la pura ilusión vacila y el bebé va perdiendo protagonismo en la creación del mundo. La contrapartida de la desilusión pasa a ser la capacidad que adquiere para “usar” el objeto, lo cual implica la aceptación de su existencia independiente de él mismo y la posibilidad de su destrucción.

Los términos de la paradoja de este momento son destrucción-sobrevivencia, lo cual implica que el objeto debe sobrevivir a esta experiencia: el niño lo destruye en su fantasía pero debe sobrevivir en la realidad, tener vida propia. Estos procesos conducen al reconocimiento de la realidad y a la distinción externo-interno.

Para Winnicott entonces la posibilidad de usar el objeto no significa explotación del objeto sino el desarrollo del potencial creativo, en el sentido de que esta relación autoriza al individuo a sentirse libre para ser creativo y para reconocer su propia vida como distinta de la del objeto.

---

<sup>14</sup> Winnicott, D (1985) Realidad y Juego. Argentina: Gedisa

<sup>15</sup> Winnicott, D (1985) Realidad y Juego. Argentina: Gedisa

<sup>16</sup> Winnicott, D (1985) Realidad y Juego. Argentina: Gedisa



La existencia y la vida creativas dependerán por tanto de la capacidad y el riesgo que pueda correr cada individuo en destruir al otro en su fantasía.

En síntesis, el concepto de creación es inseparable para el autor de la vida misma, ya que la creatividad tiene su origen en los comienzos mismos de la existencia y se expresa en los diferentes momentos del desarrollo, alcanzando su máximo despliegue cuando el individuo habita el terreno de lo transicional, en donde el jugar en sus múltiples manifestaciones y derivados reúnen una importancia primordial.

En “La creatividad y sus orígenes” Winnicott refiere “(...) resulta posible establecer el vínculo – y establecerlo en forma útil – entre el vivir creador y el vivir mismo, y se pueden estudiar las razones por las cuales existe la posibilidad de perder el primero y que desaparezca el sentimiento del individuo, de que la vida es real o significativa” (P.98)<sup>17</sup>

Para terminar y recordando el tema que se analiza, se podría pensar que así como el primer “dale que” del juego corresponde al acto de la función del medio ambiente, dando por supuesto la vivacidad interior que necesita un bebe para crear el objeto subjetivo, no se podría dejar de mencionar que las creaciones diabólicas de la naturaleza humana corresponden, entre otras cosas, al déficit inicial de no poseer en que y en quien anclar la existencia.

Una alumna de la Maestría en Psicoanálisis de esta casa, María del Carmen Castro, en su Seminario acerca de la posición del analista en la teoría de Winnicott dice así:

....”Se puede vivir, sin estar vivo, acotado, acatando una existencia obediente, sin sueños propios, bajo el pensar de los otros quienes prometen la felicidad en cajita.

....Pensar en la creación en Winnicott, es pensar en un hijo que atesora un objeto, sí miles de otros lo hicieron antes que él, con un código inscripto, pero esto no cuenta. La madre está ahí, sostiene al hijo y a la ilusión de lo subjetivamente propio. Madre e hijo van siendo.

Quizás sea en el “entre” la opulencia y la exclusión donde esté la posibilidad de rescatar ese espacio potencial sagrado ¿Será posible contribuir desde la practica. Psicoanalítica a que ese sujeto único confíe cree, creándose, sacudiéndose las apariencias y los discursos ajenos para encontrar su pequeña pero propia creatividad cotidiana?”

---

<sup>17</sup> Winnicott, D (1985) Realidad y Juego. Argentina: Gedisa

En síntesis, es la existencia de este espacio subjetivo en el bebé, este origen signado por la pura ilusión y omnipotencia, el cimiento de la vida de un individuo, que intenta arribar al estado de persona y como tal establecer diferentes relaciones con personas y objetos de la realidad.

## CAPÍTULO V

### LA HISTORIETA

#### Procedencia de la historieta: humor gráfico

Hay básicamente dos **formas** de producir **humor**: por medio de la **palabra**, y por medio de las **imágenes**. Si se emplea solo la imagen, o la imagen y la palabra combinadas, se trata de **humor gráfico** (chistes gráficos e historietas).

Los textos humorísticos están orientados a provocar risa mediante recursos lingüísticos y/o iconográficos (imágenes) que alteran el orden natural de los hechos, o deforman los rasgos de los personajes por medio de la burla, la ironía, la sátira, la caricatura y el sarcasmo. Ahora, se analizarán los recursos usados para hacer humor y luego, el formato del humor gráfico.

Los recursos lingüísticos más utilizados son:

1. **La polisemia**: se produce cuando de un texto se pueden desprender varios significados diferentes, básicamente uno "serio" y uno "cómico". También cuando un texto permite la interpretación literal.
2. La **ironía**: consiste en expresar algo dejando entrever que se piensa exactamente lo contrario.
3. La **exageración**: consiste en producir una realidad hiperbólica (exagerada) que contrasta con las dimensiones normales de lo real.

Mientras que los formatos del humor gráfico que se pueden identificar son:

- El **chiste gráfico**: presenta una situación resuelta en un solo cuadro. Puede estar compuesto solamente por una imagen o combinar imágenes y palabras.
- La **historieta**: cuenta una historia breve en una o varias páginas, en las que se suceden distintos hechos protagonizados por personajes principales y secundarios.

#### Descripción de la historieta: Definición de la historieta y forma de lectura

Las historietas son un medio de expresión, de difusión masiva característica de nuestra época. Leer con acierto una historieta bien construida implica un esfuerzo inteligente, porque hay que comprender todos los signos propuestos por convención que componen cada viñeta, relacionarlos entre sí, y luego establecer la conexión entre éstas para integrar la secuencia narrativa que contiene la historieta. La sucesión de viñetas se lee de izquierda a derecha y lo mismo el contenido de éstas. A esto se lo denomina "**línea de indicatividad**".

### **1. Lenguajes y composición de la historieta**

La historieta combina lenguaje verbal y lenguaje icónico y se puede definir como un mensaje habitualmente mixto, compuesto por dibujo y palabra. Estos dos lenguajes se relacionan perfectamente, dado que las imágenes son altamente polisémicas, el uso de las palabras es una manera de fijar los significados que presenta la iconografía. Es así como, en las historietas, los textos verbales adquieren la función de completar el significado de la imagen: ésta no se entiende íntegramente sin las palabras. Otra función que desempeña el lenguaje es la de indicar el nivel de ruptura del que se desprenderá el efecto humorístico. Es decir, que el efecto humorístico depende de la actividad correlativa del dibujo y la leyenda que lo acompaña.

### **2. Estilos**

Hay dibujantes que mantienen constante a lo largo de su obra una manera de representar. La ausencia del detalle, los tipos de trazo, el uso específico del color definen, por ejemplo, un estilo. Este puede inclinarse más hacia lo realista, lo caricaturesco, lo fantástico, y aun dentro de ellos a modificaciones distintas. Pero también hay autores que se adaptan a diferentes estilos gráficos en función de las diversas temáticas que abordan. Vale decir que no hay estilos correctos o incorrectos, sino que todos son aceptables.

Otras definiciones de historieta que se pueden mencionar son:

Roman Guber en su libro "El lenguaje de los comics" define a la historieta como una secuencia de viñetas o pictogramas que poseen carácter narrativo.

Según Umberto Eco la historieta es un género literario autónomo, dotado de elementos estructurales propios, de una técnica comunicativa original, fundada en la existencia de un código compartido por los lectores y al cual el autor se remite para articular un mensaje que se dirige simultáneamente a la inteligencia, a la imaginación y al gusto de los propios lectores. Sin embargo el humor gráfico no es definido habitualmente más que de un modo funcional o consuetudinario: es "eso" que suele entenderse como humor en la titulación de las secciones y en los comentarios o los reportajes, y ni aun los textos históricos o críticos que se le refieren suelen destinar demasiado espacio a la definición de su objeto.

Al respecto, puede postularse que corresponde tomar al menos dos recaudos en la discusión de esta área de discursos, especialmente si se quiere atender a las novedades surgidas de las rupturas estilísticas del último siglo. Los mismos son los siguientes:

1. Deberá consistir en la consideración del concepto de humor -obviamente central en la definición del género elegido- en un sentido acotado, evitando el efecto de inespecificidad que surge de la relación de sinonimia que suele establecerse entre el humor y el conjunto de lo cómico.
2. Consistirá en el cuidado de la consideración de los dispositivos productivos del humor *gráfico*, diferenciándolos de los de otros tipos de humor (no gráficos) y del resto de la comicidad impresa. Esto plantea, entre otros, un problema terminológico.

### **El humor y lo cómico**

La diferenciación entre lo cómico y lo específicamente humorístico tiene una larga historia en los estudios literarios, y pueden encontrarse diferencias teóricas importantes. Así la definición de Freud, como ya se ha detallado antes, mantiene su interés y utilidad, debido a su carácter de resumen del estado de la noción en las primeras décadas del siglo, y a su valor operatorio, asentado sobre una visión organizada de las diferencias entre tres registros con distintos grados de generalidad: el de lo cómico, el del chiste y el del humor. Un poco paradójicamente puede sostenerse ahora que sus categorías se muestran útiles también para la consideración de los diferentes sentidos de lo cómico, el chiste y el humor en los géneros híbridos de la comunicación, contemporánea, visual o audiovisual.

Los tres conceptos de Freud -los de lo cómico y el chiste formulados en el trabajo sobre el chiste de 1905, y el del humor de 1927 componen el siguiente paradigma de rasgos diferenciales:

1. Lo cómico implica una yuxtaposición de sentidos divergentes con **quiebra de previsibilidades o isotopías**, en un acontecimiento que puede incluir o no una acción consciente del sujeto (ejemplo de la risa ante la caída del hombre serio y formal que resbala en una cáscara de banana). El placer de la percepción de lo cómico derivaría de la "economía en pensamiento" cuya acontecimiento súbito posibilitaría esa articulación de opuestos, y la satisfacción de una pulsión agresiva que pone en escena un sentimiento de superioridad. El señalamiento de un componente de agresividad en la percepción de lo cómico tiene también importantes antecedentes en el pensamiento crítico del siglo anterior: en relación con una comicidad no únicamente verbal son liminares los análisis de Baudelaire sobre textos de la modernidad del siglo XIX, no sólo literarios sino también visuales (Baudelaire, Ch.: "Esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas", en *Crítica de arte*, ed.cast. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1948).
  
2. En el chiste **la comicidad está depositada sobre un tercero**. Esta vez, el efecto placentero devendría de la economía de energía que resultaría de la **superación compartida** de la inhibición de la agresión.  
 La narración de un chiste involucraría siempre a un receptor en tanto "invitación a la agresión común -compartida- y a la regresión común", para lo que se debe "ser de la parroquia" del sujeto-emisor del chiste (Bergson-Freud).
  
3. En el humor se registra un característico **compromiso del sujeto en su propia humorada**. El locutor del dicho humorístico manifiesta en principio un sufrimiento, una ofensa recibida del mundo exterior. El efecto placentero -que también es descripto por Freud en tanto efecto *compartido* por emisor y receptor- devendría de un ahorro en emoción, al subordinarse la ofensa al principio del placer a través de la confirmación, mediante el acto de humor, de la "grandeza" del yo.

Como se sabe, este concepto de humor se inscribe en una historia extensa. Freud coincide con numerosos autores de diferentes momentos y espacios culturales en la descripción de la tensión entre la exposición de una catástrofe del yo y la de su aparente salvación por el rasgo de ingenio; se diferencia en la reflexión acerca del funcionamiento de ese dispositivo en una economía libidinal, tema que, lógicamente, no había sido considerado por los otros autores. La articulación entre dolor personal y distanciamiento ingenioso había sido descripta, en el siglo, a través de formulaciones tales como "el beso que se dan la alegría y el dolor" hasta la de Pirandello en 1908 que encuentra la focalización de "la contradicción entre nuestras aspiraciones y nuestras debilidades y miserias". Pirandello practica -en *El Humorismo*, ed. cast. Leviatán, Buenos Aires, 1994- un recorrido histórico de la noción orientado en buena parte a diferenciar, precisamente, el concepto de humor del de lo cómico. Este autor se exhibe en referencias textuales que van de Hegel a Leopardi y Heil. Coincide la línea de escritores ingleses que recorre Escarpit, y que hace partir de Shakespeare y su receta: "una broma dicha con aire de tristeza" incluso puede señalarse que algunos de los historiadores contemporáneos de la noción se apartan del concepto de Freud más que los ya lejanos autores que citan; es el caso del mismo Escarpit, que plantea para el humor el requerimiento de una dimensión ética que a principios de siglo Pirandello refutara.

### **Humor, ironía, melancolía**

Un cierto concepto contemporáneo de ironía es también parcialmente coincidente con esta línea de definiciones; un ejemplo puede encontrarse ya en los textos de Frye, que al oponer ironía a sátira describe al "novelista irónico que se menosprecia a sí mismo" (Northrop Frye "*Anatomy of Criticism*," Princeton University Press, Princeton, N.J., 1957).

La comparación entre humor e ironía muestra su interés actual cuando se advierte que una cierta y similar *caída del autor* está también presente en el concepto de ironía empleado para describir un componente central del estilo de nuestro tiempo por autores como Gianni Vattimo (en *Ética de la interpretación* Paidós, Barcelona, 1992, y otros textos). Obviamente, no toda ironía es humorística (ya que su dispositivo de producción característico: la contradicción evidente entre una proposición y su contexto,

puede y suele proyectarse sobre un tercero); pero tampoco toda comicidad lo es, y entre el humor entendido como una forma *específica* de comicidad y la ironía así definida existe esa importante coincidencia enunciativa. Otro rasgo compartido es el del carácter insoslayablemente intertextual de ambas operatorias: discursos sobre discursos anteriores o implícitos, a los que se imita, invierte, etc. convirtiendo al texto es un "hecho de metacomunicación"

Existen también coincidencias entre algunos rasgos adjudicados históricamente a la melancolía y los atribuidos al humor. Menos actual como disparador ensayístico y poético, el concepto de melancolía fue sin embargo definido como tema de la modernidad artística contemporáneamente con la ironía y el humor, y con coincidencias por momentos globales.

El nacimiento de la "gran poesía" en la que halló expresión es ubicado "en el mismo período (Cervantes, Shakespeare,) que vio surgir el tipo específicamente moderno de humor". Y se observa que "los dos, el melancólico y el humorista, comparten la característica de obtener a la vez placer y dolor en la conciencia de esa contradicción". Pero las diferencias señaladas entre ambos también son importantes: "el melancólico (en tanto productor artístico o literario) da un valor positivo a su propia pena"; el humorista, en cambio, "se divierte con la misma contradicción" porque "se reconoce aherrojado sin remedio a lo temporal".

En el espacio de ese reconocimiento, se puede concluir, que emplaza el humorista su comicidad revertida: esa que lo acerca al ironista y lo aleja del melancólico en el momento de la exposición del "menosprecio de sí mismo". Se trata entonces de un concepto genérico de humor e ironía, el que se reitera en esa historia extensa, que coincide con el de Freud en una de sus proposiciones fundamentales: el señalamiento de la tensión entre la exposición de una caída del yo herido y la de su salvación por un recurso de distanciamiento y juego.

Pero en este nivel de generalidad no habría aún diferencias entre un *yo humorístico* oral y otro que surgiera de una historieta. Se estaría partiendo de la presuposición de que no existen, en el humor impreso, rasgos enunciativos diferenciales, como los que permiten diferenciar al "lector modelo" de un área de textos literarios en comparación con el de otras o como los que en términos de otros dispositivos de lenguaje y soporte comunicacional permiten contrastar diversos



contratos de lectura mediáticos. Y es imposible que esos rasgos diferenciales no existan: el humor gráfico no puede no ser diferente del oral porque su *yo herido* no tiene voz, no muestra su cuerpo ni su rostro y hasta puede no decir su nombre. Se presenta así un nuevo problema de definición del humor, ahora en el área más acotada de un género mediático.

### **El humor gráfico**

En relación con las dificultades expuestas, el texto de Freud de 1927 puede investir un renovado interés: su atención hacia los *efectos* placenteros del humor lo había llevado, ya entonces, a la búsqueda de rasgos que se pueden definir como enunciativos (ascensos y descensos de una imagen del sujeto como efecto del acto de humor), que podrían ser percibidos con un preciso placer por su receptor ideal (el oyente y espectador supuesto del acto humorístico, que se vería repentinamente liberado por él de la amenaza de una exposición de carencias o derrotas por parte del enunciador). ¿Será posible, para que pueda hablarse de "humor gráfico", o cinematográfico, o televisivo -superando la generalización que convierte en "humor" toda comicidad mediática- *extrapolar* a escenas comunicacionales no únicamente verbales, y no únicamente interindividuales, el dispositivo de descarga de tensión implicado en la secuencia *exposición de la carencia -superación por el rasgo de humor*? El problema es similar, al que plantean al análisis enunciativo otros textos emplazados también en soportes mediáticos complejos y multilingüísticos.

El empleo de la fórmula de Freud en el análisis del humor gráfico comporta una extrapolación porque la definición de Freud remite, efectivamente, a la relación interindividual, o a algún tipo particular de representación narrativa de ella. La tensión que finalmente el acto de humor permite superar es la que en principio deviene de la posibilidad de que ese hablante en presencia -o en algunos casos ese artista/escritor, en la instancia de una escritura con sujeto marcado, que se presente como *expresión de autor* y no como producto de género- estalle en una abierta expresión de dolor. Si se intenta extrapolarse la definición hacia el campo del *humor gráfico*, se encuentran ciertas dificultades. Esa nuclear tematización, en el acto de humor, de una carencia del sujeto discursivo deberá ser producida por otro -diferente- efecto de enunciación, porque la imagen de autor que surge de la caricatura o la historieta humorística aparece comparativamente despersonalizada, al menos, por cuatro razones:

- 1) Por su condición no presencial;
- 2) Por la articulación del dibujo impreso con otros textos de la publicación en que se inserta (a través de múltiples relaciones hipo e hipertextuales que contribuyen también a su sentido)
- 3) Por el efecto de enunciación institucional del contexto-soporte en su conjunto (el diario, la revista), y
- 4) Por el cotidiano y repetido emplazamiento de género (con sus metatextos) del dibujo de humor impreso, lo que presupone un enunciador-operador que cumple con un rol socialmente definido, limitado y previsible. Este rasgo problematiza obligadamente el "efecto de grandeza", que también advirtiera Freud, del humor oral cuando se presenta como espontánea salida ingeniosa en la conversación.

El pasaje de un efecto enunciativo al otro no es pequeño. Los escritores que se refirieron al humor oral no necesitaron, tal vez, explicitar algo evidente: el humor oral tiene un sujeto indudable, definido con perfiles de nitidez constante en la escena dialógica. Sin la preocupación de Freud por describir dispositivos aplicables a la indagación de un psiquismo individual, no era imprescindible referirse a la situación comunicacional definida por el acto humorístico; bastaba con la descripción del dispositivo textual, del que surge habitualmente la definición de un sujeto tensionado por rasgos extremos de carencia (a través de súbitas exhibiciones de las miserias del yo) y grandeza (la demostrada a través del distanciamiento de sí y la estoica humildad implicadas en la misma exhibición). En relación con el humor gráfico esa especificación se hace en cambio necesaria, si se atiende al menos a las cuatro *despersonalizaciones* señaladas en relación con su compleja instancia autorreferencial; porque ¿a qué tipo de autor puede referirse la expresión de carencias (necesaria para que haya humor, y no sólo chiste o comicidad), cuando el humor es "humor gráfico"?

Puede responderse en principio que el enunciador humorístico creado por ese texto gráfico tiene un modo particular de manifestarse como *autor social*. Todos los son, pero éste no puede -en tanto imagen de autor no presencial, tironeado su texto por relaciones intertextuales materialmente perceptibles, subsumido en una enunciación mediática institucional que lo excede y definido su humor como el efecto de un mandato social-

cubrir esa condición con las expresiones de una *individualidad triunfante pese a todo*, como sí puede hacerlo el humorista oral.

Algunos de los chistes contados por Freud podrían haber mantenido sus propiedades enunciativas en el pasaje a la gráfica. Ejemplo, los chistes judíos como el referido a la palabra "famillonariamente", dicha por un judío pobre para describir el modo en que lo había tratado un pariente millonario: podría mantenerse el componente humorístico, y no sólo cómico, si fuera publicado en un diario... aunque, para que el efecto de humor se produjera, debería tratarse de un diario judío (de otro modo, la reversión de la comicidad sobre el sujeto del discurso no se produciría; habría chiste -comicidad depositada sobre un tercero- pero no humor).

Otros de los chistes de Freud, en cambio, que ejemplifican específicamente el rasgo de humor en el artículo de 1927, no están contruidos para resistir *en tanto manifestaciones de humor* ese pasaje. Es el caso del relato en el que un condenado a muerte, llevado desde su celda hacia el patíbulo al amanecer, comenta: "¡Linda manera de empezar el día!" El personaje muestra *tener humor* al ponerse a sí mismo en ridículo aparentando tematizar ingenuamente la dimensión temporal, precisamente cuando su tiempo se termina. Pero, obviamente, el relator de la escena en una antología del humor o en un ensayo no mostrará ningún humor: sólo contará un chiste más, en la medida en que en él, como en todos los chistes sin humor, la comicidad estará depositada sobre un tercero. **Hay humor sólo cuando el sujeto de la enunciación -y no sólo del enunciado- está allí**, para amenazar con el peor estallido emocional y calmar en seguida al auditorio posible con su última, sonriente, manifestación de discreción.

Un ejemplo aun más claro se incluye en el libro de Wayne C. Booth acerca de la ironía (en el sentido, ya mencionado, coincidente con el de humor tomado por Freud): en la entrada de los campos de concentración nazis se leía la inscripción "El trabajo os hará libres"; la frase sólo se hubiera convertido en irónico-humorística con un cambio de enunciador y de soporte comunicacional: si un prisionero se la hubiera dicho a otro.

Pero para que haya humor en un espacio de comunicación no conversacional, como el del humor gráfico, es necesario que se agregue otra condición: que sea un autor más que individual -que por lo tanto resista la *despersonalización* del medio- el que transite el pasaje entre caída y distanciamiento humorístico. Y esto ocurre cuando la carencia que está en el planteo inicial del gesto de humor aparece asumida por una imagen de autor que se confunde, enunciativamente, con un segmento sociocultural definido, que

siempre es estilístico (se entiende en este caso "estilo", genéricamente, como una *manera de hacer* grupal, registrable tanto en una determinada asunción de la moda como en un modo de intercambiar información o de sufrir y comentar los problemas políticos). Ese segmento implicado en el efecto enunciativo puede coincidir tanto con una franja etaria como con un sector profesional, una corriente político-partidaria o un "partido" artístico o literario; pero para que esa implicación se produzca será necesario que, efectivamente, del producto humorístico surja una imagen de autor que a la vez represente y sea representado por el segmento-sujeto del drama visual. Por ejemplo: un personaje de Quino muestra las inconsecuencias o duplicidades de un argentino progresista de clase media, con el trasfondo de la obra anterior del mismo Quino (*Mafalda...*), inscrita en la memoria de ese segmento social como parte de sus textos canónicos.

Pero esto puede ocurrir tanto por efecto de una representación visual como de un *gag* verbal o de la articulación entre ambos. En estas anotaciones se tratará solamente de definir dos caminos de análisis en relación con la dimensión visual de las construcciones de la historieta. Se relacionan con el reconocimiento de los dispositivos que se inscriben en dos ejes de oposición, para la definición de dos tipos históricos:

- 1) Sátira/pastiche
- 2) Esquemmatización/experimentación.

### **Sátira - pastiche.**

La historieta nace y se define como género en tanto discurso subordinado a otros discursos: dibujo, o articulación de dibujo y texto verbal, constituido como registro y espacio de transformación y transposición de marcas discursivas circunscriptas en todos los espacios del intercambio social. Esas marcas pueden provenir de la oralidad, la gestualidad o la escritura o haber sido articulados ya en otros géneros o soportes mediáticos. Tal como se señala para la ironía, la historia de este género ha sido la de esa condición intrínsecamente hipertextual; la historieta ha sido entendida, siempre, como discurso sobre discursos; no es en principio concebible que en él haya paisaje, naturaleza muerta o composición abstracta, en la medida en que no es pensable que prime en él la *reproducción o producción de lo visual en tanto tal*. Y esa condición subordinada es permanentemente comunicada por el contexto de géneros periodísticos en el que es instalado (en diarios, revistas o colecciones especializadas), a los que tematiza o ilustra; y

también por el metadiscurso acompañante, especialmente el paratextual en las mismas publicaciones-soporte.

Sin embargo, las diferencias estilísticas internas han operado, en unos casos, como factor de consolidación, y en otros de debilitamiento, en relación con esta condición hipertextual -de discurso hecho de discursos- del chiste gráfico o historieta. Lo han hecho a través dos operatorias retóricas opuestas: respectivamente la de la sátira, en la que prima una operación de descalificación o agresión a un tercero (diferenciado del enunciador y enunciatario supuestos por el contrato de lectura) y la del pastiche, en el que toma la escena algún dispositivo de *juego* con el intertexto de referencia.

En principio, puede adjudicarse, en relación con los mencionados efectos sobre la estabilización o ruptura de la pertenencia de género de la caricatura y, globalmente, del chiste gráfico periodístico, un carácter afín a la sátira y lejano al pastiche. La condición hipertextual del humor y la ironía es inseparable de su similar carácter de discurso sobre discursos (explícitos o implícitos); pero la sátira asienta esa condición hipertextual en la objetivación de los enunciados de un tercero, mientras que el pastiche, si bien juega también con textos (verbales y visuales) ya circulados por la cultura, prioriza su emplazamiento en el régimen lúdico por sobre la crítica o el documento, lo que inevitablemente atenúa, complica o suprime el efecto de confrontación. La hipertextualidad característica del chiste gráfico sólo permanece en el pastiche como un rasgo entre otros. Se ve afectada, en unos casos, por el crecimiento de la función poética del texto por sobre la referencial, como resultado del despliegue de esa condición lúdica cuando opera primordialmente sobre la materia significativa (recursos del dibujo o del texto verbal), y en otros por el juego de la representación y la conceptualización, que se aparta también del señalamiento valorativo y polémico. En ambos casos, el pastiche reduce el peso de lo *hablado* y *hablable*, característico de la tradición satírica de la caricatura, y se muestra a veces sobrepasando los bordes retóricos del género.

### **Esquematismo - experimentación**

E.H. Gombrich señala, en su recorrido por la historia de la caricatura, el decurso de dos procedimientos complementarios, en cierto modo opuestos, en la constitución y la vida del género: la experimentación, por un lado, y la esquematización, por otro. Puede

postularse que pastiche y sátira son las prácticas hipertextuales respectivamente correlativas de uno y de otro.

La vía experimental coloca para Gombrich a la caricatura en espacios fundantes del arte contemporáneo, con antecesores como las obras de Munch y Ensor y, en general, de algunas de las redefiniciones del trabajo artístico operadas por las vanguardias. Puede señalarse además que eso ocurre en un momento en el que la “manifestación gráfica sin sintaxis” de la primera parte del siglo XIX encuentra a la caricatura y la ilustración (después a la fotografía) como sus avanzadas de transformación, en paralelo con los cambios tecnológicos del momento. Las síntesis pero también las deliberadas acentuaciones, crecimientos y omisiones del dibujo humorístico hacen crecer, indica Gombrich, la importancia de un momento productivo no especular y no mimético, que privilegia la visión y sus categorías por sobre lo visto. Siguiendo su texto, podría decirse que aunque en la base de la caricatura ha estado siempre el trabajo sobre referentes exteriores (esos referentes sobre los que la cultura más ha hablado, en cada momento histórico), el componente experimental ha puesto siempre *en escena* en ella el trazo del artista.

Surge del texto de Gombrich que Occidente debió esperar para esa irrupción hasta el momento en que, ya en el siglo XIX, sus artistas abandonaran el temor a practicar una cierta magia: la de poner vida "en sus garabatos", apartándose de la devota representación de lo natural, que impide el *tomar y dejar* del experimentador. En cambio, el otro recurso operatorio privilegiado: el del esquematismo (el trabajo que permite *hacer entender*, y que convierte en aparentemente unívocos muchos dibujos para niños) constituiría la apelación exitosa a "la disposición del público a aceptar lo grotesco y lo simplificado" en relación con ese referente. Sólo que, y aquí se unen paradójicamente ambas series de procedimientos, la aparición de esta sencillez es señalada como algo que precisamente aquella experimentación hizo posible. Señala Gombrich que la expansión del esquematismo en la caricatura, superando la larga etapa de los precursores (comenzada en el Renacimiento), se conecta con el surgimiento de los productos más representativos de la industria visual del siglo XX: el cine de animación, cierta historieta para grandes diarios, cierta esencializada ilustración infantil.

Gombrich no postula en su recorrido que la historieta cómica y el dibujo animado esquemático de mediados de nuestro siglo constituyan un obligado *momento segundo* con respecto al experimental del siglo anterior; tampoco, que la experimentación haya

concluido al imponerse las formas de simplificación gráfica de mayor difusión masiva, ya que señala como propio de todo caricaturista el experimento, sobre todo el ligado a la representación fisonómica. Puede pensarse que ese efecto de secuencia de su texto en los siguientes pasos:

1. Liberación de la experimentación, en la ilustración cómica y la caricatura, contra las servidumbres de la representación;
2. Esquematismo para grandes públicos

No se nos presentaría de manera, precisamente, tan esquemática si Gombrich hubiera ejemplificado con dibujos humorísticos y satíricos de otras líneas estilísticas de este siglo. Steinberg, especialmente, inaugura procedimientos que definen al humorista gráfico como alguien que juega, que no *dice*, que no *sabe*. Enunciativamente, en sus dibujos se produjo la caída del autor ideal, omnisciente como un narrador naturalista,: la caricatura política de partido del siglo XIX y social de comienzos del XX. Los dispositivos de esa nueva enunciación no realista, y más humorística que satírica, fundaron nuevas tradiciones en distintas regiones culturales y alimentaron en la Argentina el elaborado *humor tonto* de Oski y parcialmente el de Landrú. En ambos, pero sobre todo en Oski, por el carácter de prueba y exploración de su línea, siempre mostrándose como atrapada por una *manera* infantil, se recorta una figura de autor que abandona, además de la omnisciencia, todo componente de "naturalidad" representacional y destreza académica. En la oposición entre experimentación y esquematismo, Oski ocupa, en términos muy globales, el lugar de la primera opción y Landrú el de la segunda. A la lista podrían agregarse otros dibujantes argentinos de franjas estilísticas y generacionales posteriores, en todos ellos hay búsquedas lineales y juegos representacionales separados del *mensaje* del humor gráfico o la caricatura, y que toman al referente político o social del dibujo humorístico como un *motivo desencadenante* entre muchos otros.

Los nuevos ejemplos atenuarían el efecto de secuencia obligada de la exposición de Gombrich, y no reducirían el valor de su doble señalamiento (peso de la experimentación y la esquematización en la caricatura), que puede ser aplicado a la diferenciación de líneas estilísticas actuales, ya que la experimentación sigue articulándose con la esquematización, pero también sigue confrontando con ella.

**Dos grandes líneas de humor gráfico actual.**

A partir de la mencionada extrapolación de la especificación freudiana del concepto de humor al humor de la historieta pueden encontrarse, en las dos oposiciones expuestas –pastiche / sátira y experimentación / esquematización- los elementos para la diferenciación entre dos grandes líneas del humor gráfico actual. El humor gráfico en el sentido de una definición *restricta*, con exposición de carencias de un enunciador que se implica en su texto y con propiedades representativas supraindividuales, puede constituir tanto un efecto del pastiche como de la sátira; pero se trata de dos líneas de humor gráfico no sólo diferentes, sino que además tienden a separarse una de otra. Del lado del pastiche se produce, como efecto de la acentuación lúdica y el correlativo descentramiento de la descalificación o la crítica al tercero, una exposición del hacer y los límites del sujeto de enunciación; ese hacer, que se convierte también en objeto de (auto)comicidad, expande los efectos de sentido del dibujo hasta las regiones de la experimentación plástica, poniendo en cuestión los límites del género tal como ocurre en otras variaciones estilísticas del “neobarroco” contemporáneo. En la sátira, en cambio, priman el chiste o lo cómico (así ocurre habitualmente en la caricatura política de primera página en diarios de todo el mundo), pero no el eventual componente de humor (con su reversión sobre el sujeto del acto humorístico), porque esa crítica y/o descalificación del tercero se hace dueña del sentido.

Pictorización, estilización, estetización del dibujo de humor y la caricatura... Para la vida cultural relacionada con todas las áreas de tematización habitual del humor gráfico (desde la cotidianeidad familiar a la política), esta novedad puede pesar y significar tanto como los demás rasgos del *estilo contemporáneo*.

El humor gráfico es mucho menos frecuente que la caricatura o la sátira sin humor; la comicidad gráfica irrumpió en los diarios mostrándose como opinión, y no como una reversión lúdica sobre la propia enunciación. Sin embargo, el juego y la exposición del operador acompañaron desde un comienzo esa opinión en prestigiosas tradiciones de dibujo, y en este fin de siglo han comenzado a compartir el lugar de lo previsible en los espacios del género.

Como en todo momento de cambio estilístico, en la mayor parte de los casos se trata de acentuaciones, y no de oposiciones de claro perfil; pero su reconocimiento es necesario si se trata de indagar el estado actual de algunos ejes de significación en géneros que



tradicionalmente han hecho la *crónica crítica* de nuestra sociedad y que hoy nos hacen saber que están probando otra vez efectos de sentido en tramas complejas, en gestos opacos, en pruebas de materiales y técnicas, en la vigilancia sobre los dispositivos del propio discurso.

### **Historia de la historieta en la argentina**

En los años sesenta, la reivindicación de los “géneros menores” -la historieta, las series de acción, el afiche, la ilustración periodística y publicitaria- sale de los nichos de refinamiento o marginalidad crítica. La focalización de la narrativa mediática de todo tipo pasó a ocupar escenarios editoriales y mediáticos de imprevista magnitud. Otros antecedentes eran menos visibles. Pocos habían seguido y aun percibido, durante décadas en las que sólo el cine, entre los nuevos lenguajes y medios, había suscitado conflictivas esperanzas en la cultura de élite, la sugerente huella de los primeros impugnadores de las jerarquías consolidadas de géneros y lenguajes. Los impulsores de una expansión de la “nueva visión” al afiche y el poster comerciales, los filósofos que, como Walter Benjamin aun en los treinta, suscitaron amargas sorpresas pidiendo una redefinición del arte que abriera la posibilidad de la inclusión de la obra atravesada por la reproductibilidad técnica. Es precisamente en los sesenta que, en relación con la historieta, se expande también un nuevo interés, de filiaciones múltiples. Pero que sólo se conecta indirectamente, como no reconocían la especificidad de la problemática de los nuevos soportes narrativos.

La historieta no había formado parte, en general, de los objetos redescubiertos por las miradas renovadoras sobre la narrativa y los géneros populares proyectadas antes de los sesenta; sólo era privilegiada por la tematización entonces reciente, en la plástica, del pop que recontextualizaba en espacios artísticos las imágenes de la narrativa impresa para grandes públicos, la publicidad y el diseño industrial. Era poco, para reconducir a un público no especializado al interés por el relato dibujado, que empezaba en cambio, limitadamente, a ser objeto del entusiasmo de lectores especializados, coleccionistas y estudiosos de los nuevos fenómenos mediáticos.

Pero había algo que sí había contribuido, paradójicamente, a preparar el lugar de la nueva historieta: la historieta tradicional parecía estar muriendo, junto con sus

revistas. Más aún: en general se pensaba que lo que estaba muriendo era la historieta en su conjunto. Un intento de descripción (como el que sigue) de aquel momento de cambio de la narrativa dibujada no puede excluir la consideración de los efectos de esa sensación de final de aventura.

### **1. El lenguaje que se veía morir.**

En la Argentina de fines de los sesenta, los interesados en las vastas novedades de la comunicación pensaban, lo mismo que la mayoría de los historietistas, que la historieta era un lenguaje en agonía. Tomaban en cuenta un tipo de historieta, la “seria”, que había conocido momentos de enorme difusión, y el hecho de que mantuvieran todo su atractivo de lectura las tiras cómicas o de humor que aparecían en diarios no atenuaba la sensación de pérdida irreversible producida por el estado de las publicaciones dedicadas al resto de los géneros del relato dibujado. Era muy fuerte todavía la sorpresa generada por la decadencia de las revistas dedicadas a la historieta “de aventuras”, “de guerra”, “de amor”... y por la certidumbre de que el público que había asegurado su vida social no parecía temer demasiado su muerte: los adolescentes sin preocupaciones literarias y los adultos alejados de los soportes narrativos y escénicos socialmente jerarquizados abandonaban cada vez más la historieta por el cine y la televisión, y la niñez de todos los orígenes, solamente por la televisión. Quedaban, casi solas, junto a publicaciones agonizantes que eran rastro de apuestas renovadoras, las revistas de historietas más populares, con menos pretensiones estéticas (las de Editorial Columba, como *El Tony*, nacida en 1923, y la más reciente *D’Artagnan*, de 1957), con una venta ya restringida y que siguió después en los mismos términos, aunque en aquel tiempo aún con la antigua fuerza en algunos lugares del interior del país.

### **2. La historieta que se volvía a leer.**

La historieta seria de revistas estaba iniciando, ya entonces, una impredecible sobrevida. Aunque fuera, como todas, una sobrevida paradójica: para los investigadores y los artistas interesados en las transformaciones culturales del momento, que nunca la habían querido demasiado, la historieta de aventuras empezaba a convertirse en un recuerdo inquietante y hasta esplendoroso. El Pop y sus versiones en distintas regiones artísticas, junto con el discurso crítico acompañante, habían cambiado las cosas en

relación con el reconocimiento de la dimensión estética de la gráfica para grandes públicos, y el ensayo sociológico y semiológico le estaba dando un lugar de conflictivo privilegio. El interés teórico y crítico por la historieta empezaba a parecerse al que suscitaban los soportes narrativos jerarquizados por la cultura: todo lo malo y todo lo bueno podía encontrarse en ella. Un nuevo gesto de valoración se manifestó en numerosas ponencias y mesas de debate, opuestamente a lo que solía ocurrir en el tratamiento dispensado a la historieta en revistas culturales y trabajos críticos, -donde era común que apareciera como exponente de una industria cultural adaptativa - en los nuevos espacios se la percibió como espacio de emergencia de la novedad mediática y artística, (el interés internacional se había manifestado ya en Europa de distintas maneras, y entre otras en una exposición en el Louvre, en la que también había ocupado temporariamente espacios reservados a las Artes Mayores).

Lo que era difícil de imaginar en aquel momento era que la historieta estaba probando en esos desplazamientos, así como en esas reflexiones sobre sí misma, lo que iba a ser uno de sus rasgos característicos en su nueva vida; al menos, en la de las dos décadas siguientes.

### **3. El nuevo placer de la historieta.**

La historieta en tanto narración dibujada no estaba muriendo, aunque sí empezaba a debilitarse y oscurecerse un cierto tipo de ella. Observándola después de esos cambios, o desde la nueva costumbre de reconocerlos como permanentes, cuesta creer que pudo haberse pensado que la narración dibujada podía morir, sólo porque algunos de sus géneros “de relato fuerte habían sido suplantados en la lectura masiva por el cine y la televisión.

Las exposiciones y ciertas nuevas revistas de la década del 60 mostraban dirigirse a un nuevo tipo de lector: un lector que empezaba a relacionarse con la historieta a través de búsquedas y recorridos propios del experto o el crítico, recordando y comparando otros relatos y dibujos. Porque las nuevas creaciones desplegaban en el relato dibujado una mirada reflexiva sobre sus propios poderes y límites, como lo estaban haciendo una vez más las otras artes: ya las vanguardias habían problematizado a lo largo del siglo las formas de la representación, los soportes y espacios de exhibición, el relato, la perspectiva autoral, la unidad de la obra y las fronteras entre los

géneros. La historieta había sido tocada también por esas rupturas, pero en los sesenta los cambios fueron simultáneos y múltiples: el tratamiento del diseño de página quebró la linealidad de la secuencia gráfica, la ironía y el humor invadieron la historieta “seria” y se articularon con la aventura y el horror, y las citas y las autorreferencias se multiplicaron introduciendo llamados a un saber artístico, ensayístico y político que en ocasiones se mostraba como difícilmente abarcable, o interpretable sólo en el fragmento. En consonancia con la complejidad de los nuevos relatos, la crítica y hasta la teoría de la historieta empezaban a encontrar un lugar privilegiado en unas nuevas revistas que, consiguientemente, se estaban convirtiendo en objetos demasiado arduos para una lectura ingenua.

#### **4. Un nuevo saber, una nueva crítica.**

Los cambios registrados en los sesenta volvieron imposible la elección (que siempre fue difícil) de ejemplos representativos del conjunto de una producción cultural como la de la historieta, ahora socialmente sectorizada y segmentada estilísticamente en una medida en que no lo estuvo en el pasado, y para la que no hay aún bibliotecas de funcionamiento regular (salvo algunas excepciones en el mundo) ni mayores posibilidades de contacto relacionadas con espacios públicos de enseñanza ni, tampoco, textos que se reediten atendiendo con regularidad a una tradición de lectura.

Tres décadas después, la situación ha registrado cambios importantes, también en la Argentina, con el surgimiento de las librerías especializadas y “clubes del comic”, pero su funcionamiento depende por ahora de una demanda aún novedosamente fragmentada y que se pone mayoritariamente en fase con la gran producción internacional. No hay ya un saber compartido acerca de la historieta, que asocie como en otro tiempo experiencias de lector relacionadas con la entrada a la narrativa de aventuras con hábitos de lectura estables y ejercidos a lo largo del tiempo por distintas generaciones.

En relación con ese contexto de cambio no puede proyectarse, al menos por ahora, una descripción suficientemente amplia: la diversidad de los espacios productivos y los desniveles de su difusión harán que falten obras históricamente tan importantes como las que se incluyan. Aun recorriendo una muestra más amplia, se haría necesaria la discusión de un catálogo de obras que partiera de la proposición de los

criterios en que se fundara una segmentación genérica y estilística que sólo empieza a plantearse. Aunque también esa discusión empezó a esbozarse ya entonces, cuando, lentamente, comenzó expandirse un interés por la historia y la diferenciación de género y estilo en la historieta que fue preparando el interés actual por la organización de ese campo de búsquedas múltiples, que no ha llegado a la institucionalización de centros de investigación ni a la de espacios de archivo y consulta de funcionamiento regular, pero sí a la instauración de una frecuencia sin precedentes en la realización de muestras y debates.

### **5. Las revistas que dividieron el campo.**

Esos metatextos (críticos e históricos, y mezclados muchas veces con presentaciones y recuperaciones con propiedades de manifiesto), que ahora son inseparables de la circulación de la historieta de aventuras en publicaciones y librerías especializadas, habían crecido en los 60 en revistas como *Linus* (italiana) o *Giff Wiff* (francesa) o, entre el '68 y el '69, en los tres números de la argentina *LD – Literatura dibujada*. Se trataba, además, de un tipo de texto entonces no habitual en el campo de la crítica relacionada con las artes del relato y del espectáculo. No consistía solamente en la verbalización de opiniones y perspectivas, sino en la expansión del tipo de mirada que busca y encuentra mecanismos constructivos, parecidos y citas entre relatos, diferencias entre estilos y contagios con el cine, la literatura y los géneros televisivos.

Desde la perspectiva de una cierta sociología de la lectura (asumida en congresos y mesas redondas no especialmente por sociólogos, sino por los mismos historietistas y por críticos y editores de historietas), esas nuevas revistas, que fueron surgiendo primero en Europa, en la década del 60, y después en Norte y Sud América, fueron percibidas como el síntoma del carácter intelectualizado y minoritario de los nuevos contactos con un lenguaje que conoció momentos más fluidos de circulación, en los que primaba una amplia lectura popular. En relación con la circulación global de la narración dibujada, la equivocación es doble: una lectura masiva sigue vigente, si las tiras de los diarios pueden llamarse historietas; y la lectura distanciada y múltiple del otro universo historietístico, el de la historieta de aventuras -sobre la que se proyectan ahora tipos de disfrute visual alejados de la primacía del relato lineal-, se corresponde

con el conjunto del modo contemporáneo de intercambio y procesamiento de signos, que excede el campo de la búsqueda y la producción “intelectual” y recorre todos los lenguajes y géneros del universo mediático. La referencia constante a las diversas zonas de la narrativa ficcional, que es característica de historietas actuales con sus remisiones e inclusiones literarias y críticas, o de dibujos animados como *Los Simpson*, con su explotación permanente de los relatos de la cultura norteamericana, no sólo los literarios sino también los históricos y políticos, no se implantó de golpe en los textos de los 90: en los 60 ya empezaba a crecer.

## 6. El nuevo modo de (¿no?) contar

Ahora es posible advertir que tanto en la nueva historieta como en las nuevas revistas que iban apareciendo (con centro en las europeas) se afirmaba un nuevo decir narrativo, expresado en las distintas formas de una ironía reflexiva (volcada sobre la historieta misma, sobre el relato de aventuras y sobre sus escenas dramáticas canónicas), y al mismo tiempo en la indagación de las propiedades plásticas de la historieta como lenguaje visual. Pero ya por entonces era evidente que las nuevas revistas no interesaban a los lectores de la historieta popular, y los intelectuales las leían con regodeo, pero también con sospecha y algo de culpa. La pregunta era, aproximadamente: ¿estará bien abandonar así la linealidad y la fuerza del relato? Como si se creyera que un cierto *pueblo lector* —el de los abandonadores del relato dibujado, que estaban buscando el *relato fuerte* en otros soportes- necesitaba, sin saberlo, la continuidad de esa historieta que ya no leía (y que los intelectuales nunca habían soportado), más allá de las manifestaciones de su propio gusto y en contra de la disposición evidente de los nuevos guionistas y dibujantes.

Con el mismo nivel de fractura y sorpresa que en los otros espacios de producción de la narración dibujada, pero con rasgos propios que la estaban convirtiendo ya en un lujoso producto de exportación, la historieta argentina acentuaba también un componente de novedad y de imprevisibilidad. A partir de una mirada a los materiales de aquel momento, puede decirse que tanto en la dimensión verbal como en la visual empezaba a haber menos unidad narrativa (se sucedían en cada narración, con mayor independencia, los pequeños relatos y gags) y mayor diferenciación estilística. La descripción y el diseño de página empiezan a desentenderse por momentos de la

búsqueda de fluidez narrativa característica de la historieta extensa. Grandes dibujantes de historietas, como Alberto Breccia, reconocían el carácter experimental de su producción y privilegiaban las búsquedas de ritmos y contrastes que obligan, precisamente, a detenerse en texturas y recorridos de cada cuadro o a focalizar el diseño de página, en lugar de la conexión entre cuadros.

## **7. La asociación entre experimentalismo e ironía.**

De un golpe, con ese particular retorno de la historieta volvía la expresión de diferencias y matices que habían opuesto, desde los comienzos del siglo, historieta culta a historieta popular: representación de tipos sociales verosímiles y narración fuerte y lineal eran los bastiones, en los comienzos de la historieta norteamericana, de las variantes populares, mientras que las sorpresas del diseño de página, los juegos lineales y las referencias a la historia cultural y artística y en especial a los monumentos de la ficción narrativa lo eran de la historieta que había creado ya para sí un público informado y con expectativas de renovación y novedad.

En los sesenta volvía a ocurrir que la construcción del relato pasara a constituir el *tema*, y no sólo el objetivo de la creación historietística. Es decir, que se volviera a jugar con la secuencia, como había ocurrido prioritariamente fuera de la historieta sería desde las primeras décadas del siglo.

La cita estilística, dentro del juego estético ahora legitimado de las nuevas propuestas, pasa a ocupar también un lugar que no abandonará desde entonces. La referencia al expresionismo europeo expandido especialmente a partir de los años veinte es inevitable en el caso de la obra del uruguayo Alberto Breccia, con sus altos contrastes y sus caracterizaciones que llegaban a un grotesco lúgubre, emplazado en construcciones de página de un rigor musical; Se afirma entonces un tipo de revista en la que tienen cabida distintas variantes del nuevo dibujo historietístico, coincidente en el tiempo y en algunos aspectos de la búsqueda estilística con la nueva asociación entre realismo y grotesco que se desplegaba también con éxito en el nuevo comic norteamericano. Había delectación y búsqueda exageración en las representaciones corporales femeninas y masculinas, y en el cultivo del grotesco tomaba la escena un componente de ironía.

## 8. Las vueltas del relato.

Las nuevas revistas se emplazaban en un complejo punto intermedio entre las que habían constituido la vanguardia del sector en los 60 y las clásicas de décadas anteriores. Había en ellas nuevo dibujo pero sin abandono de la acentuación narrativa, y los textos informativos y críticos tenían una inclusión regular pero limitada

La condición innovadora, a veces con sesgos experimentales de una parte de las nuevas creaciones, empieza a reclamar otro tipo de lectura; en muchos casos, correspondería tal vez decir más bien: otro tipo de contemplación. El lenguaje historietístico muestra sus mecanismos, tematizados por el experimento; algunas de sus oposiciones internas características pasan a tomar la escena, como la de texto/imagen y globo/texto fuera de cuadro: se expanden, por ejemplo, los párrafos al pie escritos en una prosa levantada, que por momentos se descuelga del dibujo, como venía ocurriendo en historias de Oesterheld desde la última parte de la década del '50. En la nueva poética del relato dibujado, cada dispositivo de producción de sentido (el dibujo, la sucesión de cuadros, el diseño de página, la representación de tonos e intensidades en el globo y los textos al pie) exige una mirada singularizadora, de duraciones cambiantes, alejada por momentos de la regularidad lineal y el ritmo uniforme en los dos



movimientos relacionales obligados de la lectura de historietas: el que articula texto e imagen en cada cuadro y el que conecta cuadros en la secuencia. Así como el nuevo dibujo obliga a detenerse en rasgos visuales que abren y a la vez enrarecen cada escena (en lugar de resumirla y esquematizarla para que sirva a la constitución de un sentido claro en la sucesión), el nuevo texto verbal se presenta como algo a leer, muchas veces, más allá de su condición de anclaje o relevo de la imagen. En ese nuevo texto *las palabras valen* de otra manera que en el de la historieta antes popular.

Se presentarán algunos aspectos relevantes de la obra de Mafalda que serán abordados en el capítulo VI. A pesar del tiempo transcurrido,



Mafalda sigue dando que hablar en la década del '80. En 1981 comienza a publicarse en Barcelona, en catalán y se estrena en Buenos Aires el largometraje Mafalda, recopilación de los cortos hechos para televisión. En 1982 la película se estrena en España y se publica en Suecia la colección completa, en 12 libros. En este mismo año, el Salón internacional de Humorismo de Montreal (Canadá) elige por votación entre colegas de todo el mundo a Quino como el "cartoonist" del año. En el '83, en el Salón del Libro de París se hace una exposición completa sobre Mafalda, junto con Manolito, para una campaña de la Liga Argentina para la Higiene Dental. En 1984 se edita por primera vez, en España, Mafalda en gallego; en el '85 los dibujos animados son doblados al francés y se pasan por la T.V., en Francia, Bélgica, Luxemburgo y Canadá. Un año después aparece por primera vez en Estados Unidos, en una recopilación de chistes gráficos, con el título de The World of Quino. 1987 marca un hito en la historia de Mafalda. Quino vuelve a dibujar una "tira" completa con el personaje, a pedido de Joan Manuel Serrat, para su disco sobre poemas de Mario Benedetti, "El Sur también existe" que, por distintas razones, finalmente no se utiliza. El 17 de abril, después del fallido golpe de estado contra el gobierno de Alfonsín, Quino dibuja a Mafalda diciendo: "¡Sí a la democracia! ¡Sí a la justicia! ¡Sí a la libertad! ¡Sí a la vida!", y en 1988 vuelve a dibujar a Mafalda junto a Libertad, para un cartel del Ministerio de Relaciones Exteriores de la Argentina, en conmemoración del Día Universal de los Derechos Humanos. En este mismo año, el 3º Salón Internacional del Comic de Erlangen otorga a Mafalda el gran premio "Max und Moritz", llamado así en homenaje a los dos niños terribles del humor alemán del siglo XIX, considerados antecedentes directos del comic, y el 26 de octubre de 1988 el entonces Intendente Facundo Suárez Lastra y su Secretario de Cultura, Félix Luna, elevan al Consejo Deliberante un proyecto para que Mafalda sea declarada "ciudadana ilustre de la Ciudad de Buenos Aires". El Consejo se opuso, alegando que el título honorífico era sólo para personas. Indudablemente, no habían leído el prólogo que había hecho Umberto Eco a la primera edición de Mafalda en italiano, años atrás. En 1989 se edita en forma simultánea en Argentina y España (Ediciones de la Flor y Lumen) Mafalda Inédita, con todos los dibujos de Mafalda que no habían aparecido ni en su momento ni en recopilaciones.

## **CAPÍTULO VI**

### **LA HISTORIETA Y “MAFALDA”.**

Los textos escritos son un recurso a través del cual los sujetos se comunican. Etimológicamente éste concepto proviene del latín *textum* y significa tejido, tela, entramado.

En la cultura existe una diversidad de textos y en la investigación que se lleva a cabo se toman como muestra algunas tiras de la historieta de Mafalda, que constituyen un texto. Por lo tanto entonces es imprescindible comenzar por realizar una somera clasificación de los textos, indicar algunas de sus características, funciones y para concluir realizar un estudio más pormenorizado del texto historieta en general y caracterizar la historieta de Mafalda en particular.

Kaufman, A. y Rodríguez, E. (1993) señalan que es necesario realizar un tipología de los textos porque facilita la elaboración e interpretación de aquellos que cotidianamente circulan por los distintos ámbitos sociales.

Las autoras clasifican los textos tomando en consideración características que los permiten agrupar en una misma categoría producto de ella se pueden enunciar las siguientes:

- **Textos literarios:** se destaca la intencionalidad estética y se incluyen las novelas, los cuentos, los guiones de obras de teatro etc.
- **Textos periodísticos:** para su categorización se tomo en consideración al portador de la información y en ella se incluyó a las revistas y diarios que incluyen artículos reopinión, reportajes, entrevistas, noticias, etc.
- **Textos de información científica:** se pone énfasis en el área de conocimiento, se incluyen los informes de investigación, las monografías, las tesis, los relatos históricos, etc.
- **Textos instruccionales:** Son aquellos en que aquello que se privilegia es la organización de actividades y quehaceres, por ejemplo las recetas y los instructivos para manejar distintos tipos de aparatos electrónicos.
- **Textos epistolares:** Se destaca la persona del portado y se identifica el sujeto receptor hacia quién va dirigida por ejemplo una carta o solicitud.

- **Textos publicitarios:** Se enfatiza la función apelativa del lenguaje que se pone de manifiesto en avisos, folletos propagandas etc.
- **Textos humorísticos:** Se pone de manifiesto el efecto que causan cuyo fin principal es provocar risa.

Una vez que se procedió a clasificar los textos es necesario proceder a describir las funciones que cumplen los mimos. Es de destacar que los textos jamás se construyen tomando en consideración una sola función del lenguaje sino que lo hacen en relación a todas pero siempre se privilegia una de ellas. De acuerdo con lo expresado en el párrafo precedente las funciones se pueden clasificar en:

- **Informativa:** A través de la utilización de un lenguaje claro y conciso se intenta hacer conocer a los sujetos el contexto donde se encuentra inmerso y el mundo posible e imaginado. Prevalece aquello que se quiere decir.
- **Literaria:** El autor de un texto literario utiliza un lenguaje creativo, flexible, bello con el fin de configurar un texto estético. El cómo se dicen las cosas prevalece sobre aquello que se quiere decir, se utilizan metáforas, símbolos, descripción de imágenes que necesitan ser analizados por el lector con el fin de comprender aquello que quiere transmitir el autor.
- **Apelativa:** su propósito central es producir modificaciones en el comportamiento de los sujetos ya sea a través de órdenes como de protocolos de cortesía.
- **Expresiva:** Se manifiesta la subjetividad del emisor, sus estados de ánimo, afectos y emociones. En los textos aparecen palabras que despiertan en los sujetos emociones y apelan a lo valorativo.

La trama de los textos son:

- **Narrativa:** se presentan los acontecimientos de acuerdo con una secuencia temporal y causal, el interés se encuentra puesto en la acción y por ella adquieren relevancia los personajes. La voz del narrador aparece en el relato o sea en el interior del texto y ahí se diferencia de la voz del autor.

- **Argumentativa:** se comentan, confrontan, explican, ideas, conocimientos etc. En los textos se pueden identificar claramente partes la introducción donde se hace mención al tema y la problemática sobre la que trata el escrito; el desarrollo donde se presenta la información de acuerdo con una estructura lógica. Los conectores y los presupuestos adquieren fundamental importancia en esta categoría y finalmente una conclusión donde se presenta una síntesis de lo abordado en el texto.
- **Descriptiva:** presenta las características de las personas, objetos, acontecimientos etc. con sus rasgos sobresalientes. Adquieren relevancia en este tipo de textos los sustantivos porque mencionan y clasifican los objetos del contexto mientras que los adjetivos permiten completar la información ya que añaden las características distintivas.
- **Conversacional:** Se establece una situación comunicativa entre los sujetos que deben ajustar su participación de acuerdo a como se va desarrollando el diálogo.

La historieta se encuentra dentro de los textos humorísticos cuya finalidad es provocar la risa a través de la utilización de recursos lingüísticos e icónicos. Se caracteriza por su trama narrativa con base icónica donde se combina la imagen plan con el texto escrito y los elementos icónicos, por ejemplo un corazón para representar el amor, una estrella para representar un golpe y un rayo entre otros, para indicar emociones violentas como ser un insulto. Y verbales que está constituido por frases cortas y palabras que pueden adquirir multiplicidad de significados. Una de las características sobresalientes es que busca la participación activa del lector a través de apelar a la activación de la emoción.

Si se toma en cuenta la función lingüística predominante la historieta cumple principalmente con la función literaria y apelativa mientras que la trama es la narrativa.

### **La historieta de mafalda**

La **historieta Mafalda** es creada por Joaquín Salvador Lavado conocido en la Argentina y en el mundo por el seudónimo con el que firma sus historietas Quino. Nombre con el que lo llama su familia desde su nacimiento para diferenciarlo de un tío

que llevaba su mismo nombre y con quién descubre su vocación de dibujante a la edad de 3 años.

Nace en la provincia de Mendoza el 17 de Julio de 1932. En el año 1945 muere su madre y en 1949 su padre. En 1960 se casa con Alicia Colombo con quien no tiene hijos.

En el año 1939 ingresa a la escuela primaria, cuando la culmina ingresa a la Escuela de Bellas Artes de la provincia donde nació, abandona sus estudios porque no le era atractivo el tipo de dibujos que debía realizar. Su vocación era ser dibujante de historietas y humor.

Su gran ilusión era poder publicar en la revista “ Rico Tipo”. Publica en el año 1950 su primera historieta para una tienda de Sedería. En el año 1951 decide trasladarse a Buenos Aires con el fin de conseguir trabajo en alguna redacción suceso que no acontece y por ende regresa a su provincia natal. En el año 1954 decide volver a Buenos Aires y luego de mucho recorrer publica su primer página de humor gráfico en el semanario “Esto es”. Comienza a publicar en diversos medios entre ellos "Vea y Lea", "Leoplán", "Damas y Damitas", "TV Guía", "Usted", "Che", "Panorama", "Atlántida", "Adán", diario "Democracia". En el año 1957 se cumple su sueño publicar en "Rico Tipo". Además lo hará en otras revistas de gran circulación como el "Dr. Merengue" y "Tía Vicenta". El director de Rico Tipo, Divito le exige que sus dibujos sean con texto. Luego también comienza a ilustrar gráficamente campañas publicitarias. A partir de todo lo expuesto surge el siguiente interrogante ¿Cómo nace Mafalda? Un poco más de historia. En 1963 aparece su primer libro de humor "Mundo Quino", una recopilación de dibujos de humor gráfico. Miguel Brascó prologa su libro y es quien lo presenta a la agencia de publicidad Agens Publicidad para publicitar una línea de productos electrodomésticos Mansfield, por esta razón los personajes deben llevar un nombre que comience con la letra M, de ahí surge el nombre de Mafalda. Si bien la publicidad no se llevo a cabo Quino se queda con los dibujos. Finalmente en el año 1964 nace Mafalda en "Gregorio", suplemento de humor de la revista "Leoplán", se publican 3 tiras y luego la publica regularmente el semanario "Primera Plana" y luego a partir de 1965 la empieza a publicar el diario el mundo hasta 1966 año en el mismo deja de realizar su tirada diaria. En ese mismo año el editor Jorge Álvarez publica el primer libro de Mafalda donde se reúnen las primeras tiras por orden de aparición, salen a la venta 5000 ejemplares que en dos días se agotan. Luego en 1967 el

mismo editor publica el segundo libro que se titula "Así es la cosa, Mafalda". En 1968 se comienza a publicar la tira en la Revista Siete días y además salen a la venta Mafalda 3 y 4, en 1966 aparece Mafalda 6 y a partir de los setenta Ediciones de la Flor será la encargada de publicar Mafalda 7 y 8.

En 1969 se publica el primer libro europeo Mafalda la contestarari que es prologado en Italia por Humberto Eco

En 1973 Quino deja de publicar Mafalda en La revista Siete Días y no volverá a dibujar nuevas tiras de Mafalda. En 1974 Ediciones de La Flor pública la última recopilación de las tiras llamada "Mafalda 10".

En 1977 por solicitud de la UNICEF ilustra con Mafalda y los personajes de su tira la Edición Internacional de la campaña mundial de la Declaración de los Derechos del Niño. En 1983 Quino vuelve a retomar los personajes de Mafalda para ilustrar una campaña lanzada por odontólogos argentinos (LASAB) sobre la higiene bucal. E 1986 el personaje es utilizado en una campaña publicitaria para promover las primeras elecciones de los Consejos escolares en España. En 1988 se le otorga el titulo de Ciudadano Ilustre de Mendoza. Además Quino dibuja a Mafalda y Libertad para un afiche del Ministerio de Relaciones Exteriores de la Argentina que celebra el Día de los Derechos Humanos y el quinto año de la recuperación de la vida democrática en Argentina.

En 1989 Ediciones De La Flor publica “Mafalda Inédita” con motivo de celebrar los 25 años de la publicación de la primera tira de Mafalda.

En el año 1993 la D.G. Producciones S. A., en coproducción con Televisiones Españolas realiza 104 episodios de Mafalda.

Quino es reconocido en el mundo y galardonado con diversos premios entre ellos se encuentra:

- Quevedos de Humor Gráfico, promovido por los Ministerios de Educación y Cultura y Asuntos Exteriores de España a iniciativa de la Fundación General de la Universidad de Alcalá.
- Premio B'nai B'rith Derechos Humanos, que esa organización otorga anualmente a personas que se han destacado en la promoción y defensa de esos derechos.
- Quino asiste a la Feria del libro de Guadalajara, México, en la que Argentina es el país invitado y el Galardón Arnaldo Orfila Reynal a la Trayectoria Editorial es otorgado a Ediciones de la Flor.

- En Madrid recibe la Placa de Plata, otorgada por la Asociación Madrileña de Empresarios de Restaurantes y Cafeterías por sus aportes en la publicidad gastronómica.
- El Trofeo Palma de Oro del Salon Internacional del Humorismo de Bordighera.

Los datos mencionados precedentemente fueron extraídos de la página oficial de Quino <http://www.clubcultura.com/clubhumor/quinoweb/>

La obra de Quino se caracteriza por que en ella se realiza un análisis crítico del mundo en que vive y sus historias y sus personajes revelan de todo lo bueno y lo malo que tienen las personas.

### **El personaje “Mafalda”**

En la década de los sesenta nace **Mafalda** una niña de seis años que se preocupa por las cosas que acontecen en el mundo de las cuales se entera a través de la radio y la televisión. Su principal ilusión es que se arreglen los grandes problemas del mundo y que se logre la paz mundial. Su principal aversión es a la sopa, aspecto que provoca situaciones conflictivas principalmente con su madre.

**Mafalda** pertenece a una familia típica porteña, que habita en un barrio presumiblemente San Telmo, su familia está constituida por su padre, madre y hermano y por su mascota una tortuga llamada burocracia. En algunas oportunidades aparece una abuela que manda una postal y también una tía.

Mafalda se presenta como una niña, curiosa, inquieta, rebelde y contestataria. Es muy segura de sí misma y esto se denota en que siempre sabe lo que busca, pero también en su pesimismo frente a la situación del mundo. Pregunta y cuestiona constantemente poniendo en aprietos al mundo adulto representado en la historieta principalmente por sus padres. Su ilusión es seguir una carrera universitaria. Su principal preocupación son la humanidad, los derechos humanos y la paz.

Entre sus preferencias se encuentran Los Beatles y su pasión se dirige hacia la defensa por la paz, los derechos humanos y la democracia. Odia la injusticia, la guerra, las armas nucleares, el racismo y las cosas absurdas.

Mafalda, no posee apellido, al igual que casi todos los personajes de la historieta, esto podría deberse a que cualquiera que la lea pueda sentirse identificado

con aquello que sucede en la tira. Esta niña pertenece a una familia de clase media, su **madre** se llama **Raquel** tiene 36 o 37 años, se dedica a ser ama de casa, se caso joven y no terminó sus estudios cosa que a Mafalda le molesta sobremanera. Su **padre** (35 años y en el último libro 39) carece de nombre, su ocupación es ser agente de seguro, su mayor preocupación es que a su familia nunca le falte dinero. Los logros de ambos padres a nivel material fue la compra de un televisor y posteriormente de un auto aspecto que en lo sesenta era tenido en cuenta como factor de asenso social. Además Mafalda cuenta con un hermanito que se llama **Guille** que vive en su pequeño mundo, es ingenuo, solitario, no se relaciona con el grupo, casi siempre sale acompañado de su hermana o solo. Este personaje aparece en escena en el año 1968, por su forma de presentación se puede decir que es pequeño pero nunca se le asigna una edad. Es el portador de la confrontación generacional no sólo con sus padres sino con los otros miembros del grupo. A través de las preguntas que formula pone muchas veces en aprietos a sus amigos y hermana

En el barrio en que vive Mafalda se relaciona con otros personajes que conforman su grupo de amigos.

- **Felipe** es el mayor del grupo, tienen 7 años, se lleva bien con todos, esta enamorado de su vecina, pero por su timidez nunca se anima a hablar con ella. Se caracteriza por ser muy imaginativo, pero no se encuentra cómodo en el ámbito escolar, por ende es un mal alumno con poca fuerza de voluntad, se siente angustiado por las tareas que no realiza para la escuela y siempre sueña como será demolida ésta. Es el mejor amigo de Mafalda y el que más se complementa con ella, él es muy inseguro al contrario de su amiga.
- **Manolito Goreiro**, tiene 6 años, es hijo de españoles, su padre es el almacenero del barrio, se lo presenta como un ser culturalmente pobre que solo sabe hacer cuentas. Se dedica a ayudar a su padre en el negocio llamado “Don Manolo” al que siempre destaca por su excelencia. Su mayor ilusión es poder llegar a tener una cadena de supermercados. Poseer mucho dinero. Su ídolo es Rockefeller. Aquello que detesta son los Beatles el grupo de rock más descollante y trasgresor de la época y a una amiga Susanita porque se burla continuamente de su pobreza cultural. Si bien hace mucho hincapié en las posesiones materiales y se presenta ante los otros como un ser práctico y duro paradójicamente tiene un gran corazón para con sus amigos.



- **Susanita Chirusi**, tiene 6 años. es la mejor amiga de Mafalda, siempre quiere ser protagonista, es muy egocéntrica, envidiosa, por su forma de comportarse se la considera la mala del grupo. Piensa que lo diferente es malo. Su gran ilusión en la vida es casarse y tener muchos hijos, para presumir de su condición.
- **Miguelito Pitti**, tiene 5 años es el más chico en el grupo de amigos de Mafalda. Ella lo conoce estando de vacaciones en la playa y casualmente vive cerca de su casa, con lo cual al regreso de las vacaciones poco a poco se va integrando al grupo. Se lleva bien con todo el grupo, se caracteriza por ser ingenuo y por estar asombrado por el descubrimiento de aquello que forma parte del mundo, sin embargo su escaso conocimiento y su desarrollada imaginación lo llevan a caer en deducciones sin sentido o absurdas.
- **Libertad**, tiene seis años, es el último personaje en aparecer en la tira, se parece mucho a Mafalda en su forma de actuar pero es mucho más radical y extremista. Detesta la gente alta dado que ella es de baja estatura. Admira la gente simple, sin embargo tanto ella como su madre, traductora de libros en francés quieren aparentar más de lo que poseen. Es la representante de los ideales políticos y utopías. Al igual que a Miguelito la conoció en la playa y ahí se comenzó a entablar la amistad.

Para terminar se recordará en Mafalda su ilusión de toda la vida nunca cumplida:

**“En una de las imágenes, Mafalda, inseparable de su radio, escucha: "Hizo el Papa un nuevo llamado a la paz". Enseguida, con su habitual irreverencia agrega: "Y le dio ocupado como siempre, ¿no?"**

## **CAPITULO VII ANALISIS E INTERPRETACIÓN DE VIÑETAS.**

### **Relación del chiste y la angustia en la historieta de Mafalda.**

Hay que tener en cuenta, como ya se desarrolló en el capítulo correspondiente, que cuando se trata de humor gráfico nos encontramos con ciertas dificultades pues la carencia de un sujeto que enuncie directamente su discurso deberá ser suplantado por otro diferente efecto de enunciación, pues la imagen del autor (Quino en el caso que nos ocupa) aparece comparativamente despersonalizada. Algunos indicadores de ello son:

- 1) Porque no está presente en el momento de la enunciación
- 2) Porque su sentido es influido por otros textos de la ilustración en que se inserta.
- 3) Por el efecto de enunciación del contexto soporte en su conjunto, es decir un diario originariamente.
- 4) Por el cotidiano y repetido emplazamiento de género del dibujo de humor impreso, en este caso una tira diaria, un enunciador operador que cumple con un rol socialmente definido, limitado y previsible ( Quino con su pensamiento político progresista criticando los males sociales). Este rasgo problematiza el efecto de grandeza del humor trasladado a Mafalda que partiendo de una situación de caída produce una salida ingeniosa que produce un efecto de distanciamiento a través del chiste que llega al tercero, es decir el lector. Quino tiene en ese sentido un modo particular de manifestarse como autor social que se confunde enunciativamente con un sector sociocultural definido (la clase media de izquierda intelectual) este segmento implica un efecto enunciativo y de su producto humorístico surge esta imagen de autor representativa. Quino muestra las inconsecuencias del argentino progresista de clase media.

Mafalda es una historieta que se inscribe dentro de la sátira social en su articulación entre dibujo y texto verbal, que se constituye como registro y espacio de transformación y transposición de signos y marcas en su decir y en una condición intrínsecamente hipertextual. La historieta es siempre texto sobre texto en un contexto de géneros periodísticos a los que tematiza o ilustra. En la sátira hay una crítica social

en el que el elemento agresivo es importante y en Mafalda particularmente prima el chiste sobre lo cómico.

Se comenzará ahora el análisis del contenido de algunas tiras elegidas a modo de ejemplo y exposición del tema objeto de estudio.



Con esta simpática barra de amiguitos se desarrollará el mundo de Mafalda, este grupo es una especie de metáfora de la sociedad Argentina en clave infantil, en el encontrarán todos los tipos humanos que luego se comportarán como los prototipos que conformarán la sociedad de nuestro país tal como Quino la vio en su tiempo.

Como grupo social imaginario pero verosímil aunque en lenguaje humorístico, esta pequeña sociedad ostenta los tipos humanos que podíamos encontrar en un barrio en las coordenadas históricas en que esta historieta nació desde 1964 hasta 1973. Es decir en una época en que la preocupación social y política se expresaba en una intensa participación política y un apasionado debate ideológico.

En él se encuentra a Mafalda, pequeña exponente del pensamiento intelectual progresista de la clase media, preocupada por la humanidad, por la injusticia y por la irracionalidad social. Susanita: vocera de una concepción del mundo tradicional, burguesa y conformista. Manolito, rústico exponente del egoísmo capitalista, materialista y de pocas luces. Felipe: eterno soñador. Siempre viviendo un mundo de aventuras en su fantasía, poco conectado con la realidad. Miguelito, narcisista a ultranza, adorador conspicuo de su ombligo, no podía entender como el mundo existía antes que el llegara y mucho menos que la humanidad no lo notara. Libertad y Guille, personajes tardíos. Exponente la pequeña de la ideología anarquista algo demodé y Guille introductor de una lógica del lactante con sus intervenciones desopilantes en el mundo adulto.

De los personajes adultos los únicos con fuerte identidad son los padres de Mafalda, el padre, oficinista de clase media sostiene una ideología de la opinión media argentina una especie de sentido común, de pequeñas ambiciones, de mirada corta y acomodaticia. La madre una ama de casa, con todo el folclor de su condición, objeto del

escarnio de su avispada hija con respecto a sus miopes metas. El resto de los adultos de la historieta, cumplen papeles circunstanciales, o simplemente replican en adulto las características de sus hijos; tal es el caso de Don Manolo, por ejemplo, almacenero y padre de Manolito.

El país atravesaba por esa época un fuerte cuestionamiento social, tanto de los sindicatos y obreros, como de los intelectuales y estudiantes. La inestabilidad política impulsaba un constante fracaso de la democracia y una alternancia caótica entre gobiernos democráticos débiles y regímenes militares autoritarios carentes de consenso social y político. Concomitantemente el movimiento peronista mayoritario y masivo estuvo proscrito hasta el 1973, hasta que subió al gobierno por voto popular y luego nuevamente es depuesto por el proceso militar en 1976, dando comienzo al período más negro de la historia argentina contemporánea. Justamente pocos años antes de esa época Mafalda deja de salir. Cierta vez, años después de restaurada la democracia, le preguntaron a Quino porqué dejó de hacer Mafalda y el contestó: “si hubiera seguido saliendo hoy sería una desaparecida”.



En esta tira aparece la investigación sexual infantil, el niño pregunta a sus padres sobre aquellos enigmas importantes de la infancia, de donde vienen los niños, el enigma de los sexos etc. Aparece entonces la incredulidad sobre la información de los padres, también la desconfianza de la generación que la antecede. La angustia que subyace es la pérdida de amor de los seres de los que se depende y el consecuente desamparo. El efecto chistoso es que está invertido la fuente de información ya que Mafalda considera más confiable la información de sus pares que la de sus padres, ya sea por prejuicio o por falta de profundidad.



Otro ejemplo de la crítica de los adultos por parte de los niños, con una inversión en la que Mafalda piensa como adulto al lado de un padre infantilizado, la televisión trata como idiotas a los espectadores. El padre representa la opinión, la doxa, que no se detiene a examinar críticamente los fenómenos tal como se le muestran y los acepta sin más ni más. Mafalda representa así a la juventud rebelde y pensante de la década del sesenta y principios del setenta contra una visión conformista y resignada de la generación anterior.



El efecto cómico nuevamente es la inversión en el nivel discursivo de la dependencia infantil de los padres, Mafalda está obligada a tomar la sopa y someterse a su madre pero en el plano discursivo aventaja a su madre y la coloca en una posición defensiva. La sopa se convierte así en una metáfora de lo intragable de la realidad, de los subterfugios y engaños conocidos por todo el mundo.



Frente a una pregunta típica de la investigación infantil efectuada por Miguelito Mafalda le responde con las respuestas típica de la retórica paterna, en la respuesta del primero aparece la incredulidad frente a la supuesta verdad paterna y trata el ascenso a los cielos de una forma realista coincidente con la cultura de su tiempo de lanzamiento de cohetes al espacio. El efecto cómico es fingir que se acepta el conocimiento pero desmentirlo en las palabras al darle un sentido realista y concreto. El efecto chistoso aparece en el cambio de sentido que se imprime a la frase “ir al cielo”.



Bajo la apariencia de un inocente juego infantil, frente al cual, la enternecida madre de Mafalda se apresta a presenciar la identificación de su hija con ella, se desata una sangrienta crítica al mundo adulto, desnudando la esencia del chiste como una tendencia agresiva que se atenúa por el “no va en serio”. Pero aparece también la angustia infantil que implica la inseguridad frente a los que están al frente de su cuidado afectados por una estupidez evidente. El cuidado de los niños por los adultos se extiende en la ideología mafaldiana al cuidado del mundo por parte de los adultos y el consiguiente terror concomitante, frente a lo que se vivía en la época como peligro de conflagración atómica.

En este sentido Mafalda y sus amigos en cuanto niños son también una metáfora de los países subdesarrollados, pequeños y débiles frente a los grandes cegados por la estupidez del exterminio posible.



Aquí aparece la torpeza de Manolito, de la poca inteligencia y de una conciencia interesada, en el cual aparece la impotencia no como lapsus sino por falta de talento, aparece la exposición del ridículo frente a una posición que se pretende pero que no se puede alcanzar.

La intención de deslumbrar con una palabra difícil, a la manera del prestigio del saber que se puede exhibir fracasa frente a la torpeza de Manolito de confundir las ruinas incaicas con un insulto.



Nuevamente la crítica generacional, Felipe aparece como el niño que dice la verdad sin tapujos, así el efecto cómico está logrado en la medida que el padre de Mafalda lee su verdad en el discurso de este. Los adultos son a los ojos de los niños de la historieta seres torpes que arreglan las cosas a martillazos.



El efecto cómico se basa en una técnica del jugar con los diversos significados en el que se hace variar el eje del discurso en el cual comenzado como una confesión a su diario con respecto al estado de ánimo lo termina con una metáfora meteorológica sobre el estado del tiempo colocando a la sopa en el lugar de la tormenta.



El efecto cómico se basa en la angustia típica durante la época de la guerra fría en la que se movilizaba los temores paranoicos que engendraban mutuamente el este y el oeste, la inocente frase de Mafalda cuyo razonamiento es derivado de trozos de discursos adultos mezclados con datos aprendidos en el colegio rompe la renegación que permitía tener a raya los temores paranoicos de su padre.



Acá el efecto cómico es logrado por la confrontación de personajes arquetípicos de una ideología femenina tradicional y la fantasía masculina, Freud planteaba que las fantasías femeninas son fundamentalmente eróticas y que las masculinas son heroicas. En Felipe en esta tira aparece la frustración por el no reconocimiento de su identidad fálica con el llanero solitario lo que disminuye su yo desde el yo ideal al yo actual.



En esta tira el efecto cómico se logra por el viraje de un concepto puntual (no haber entendido una lección) a un concepto global (no haber entendido nada desde marzo)



mediado por el equívoco del mismo discurso ya da tanto para un sentido como para otro. La angustia subyacente es la castración en tanto lo fálico es equivalente aquí a la inteligencia.



El chiste se basa en la equivalencia entre tamaño e importancia narcisista, la sobrevaloración narcisista de Miguelito se basa incluso en una característica simbólica que tenía por ejemplo la pintura en el medioevo, allí la representación de las imágenes en cuanto a tamaño dependía de la importancia simbólica de la representación (por ejemplo Cristo o la Virgen se representaban de un tamaño mucho mas grande que los santos, y estos a su vez mas grandes que los humanos, por ejemplo los donantes) esta perspectiva simbólica cae con la perspectiva renacentista cuyo juego en la tira produce el efecto cómico por referencia al tamaño. La angustia subyacente implica la desaparición del cuerpo por pérdida del amor. La importancia se adjudica entonces al tamaño y se lo considera en la misma escala. Desde este punto de vista el dedo es sin duda mas grande que la torre.



El adulto le hace a Mafalda preguntas retóricas y convencionales típicas del desnivel adulto-niño que implica la relación yo pregunto- tu contestas con sumisión y respeto, el efecto cómico está logrado por la nivelación de esa relación que por lo inesperado suena extemporáneo e irrespetuoso, la eritrodermia materna da cuenta de esa

situación. La angustia que oculta el chiste es la pérdida del amor de los padres como típica angustia infantil.



Aquí aparece la sugestibilidad de Felipe frente a la lógica emotiva usada constantemente por éste como efecto cómico, al vivir en un mundo de fantasía y emociones este simpático personaje puede cambiar totalmente de parecer según se le vaya argumentando. Esta labilidad aparece en la medida que se va montando ante sus ojos una escena no pensada y contraria a la que tenía.



El efecto cómico está logrado en la negación del equívoco que supone la primer escena en la que supone una asimilación del aprendizaje en la dura mente de Manolito, cuando ante un movimiento del juego surge de improviso que toda la primer escena es falsa y efectivamente este confunde fútbol con ajedrez.



Aquí aparece la ansiedad infantil expresada por la dificultad para esperar que llegue el tiempo de aquello placentero, esta dificultad implica la tendencia espontánea del principio del placer en buscar la descarga inmediata típica del proceso primario y de los niños pequeños. Aparece entonces la relación entre angustia y espera que da cuenta de la estructura temporal de ésta.



Aquí aparece la estructura de la ensoñación diurna tal como lo plantea Freud en las fantasías histéricas como aquellas historias de amor que tienen un fin trágico y que incluso pueden desencadenar el llanto como desenlace de una historia imaginaria. La fantasía es una escenificación imaginaria en la que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo, sobre todo de un deseo inconsciente. Se presenta bajo distintas modalidades: fantasías conscientes o sueños diurnos, fantasías inconscientes que descubre el análisis como estructuras subyacentes a un contenido manifiesto y fantasías originarias.

En esta tira el efecto cómico se basa en la oposición entre imaginación y realidad, producción puramente ilusoria que tiende a la satisfacción por ilusión y que constituye la realidad psíquica como una forma de existencia particular. La vida fantaseada de un sujeto tiene un carácter relativamente organizada, dichas fantasías son escenas, episodios, novelas, ficciones que el sujeto forja y se narra a sí mismo en estado de vigilia, en la histeria es muy importante esta actividad fantaseadora, Son formaciones de compromiso con una estructura comparable a la del sueño en la medida en que están contadas con cierta coherencia en tanto están formalizadas por la elaboración secundaria pues es una actividad de vigilia.



En Las dos tiras que anteceden aparecen situaciones típicas de la escuela, en la primera el efecto cómico está determinado por el uso del equívoco en relación a las frases emitidas por la maestra, son tomadas por Mafalda en términos informativos en vez de ser entendidas como parte de una enseñanza, generando entonces el absurdo de la maestra hablando ante los alumnos de cómo la quiere la mamá y permitiendo entonces a Mafalda desarrollar un discurso contrastante y sorprendente ante la mediocridad del discurso sentimentaloides.

En la segunda tira, Felipe, lucha obsesivamente contra su tendencia a evadirse en la fantasía y el efecto cómico es logrado porque justamente en esa lucha pierde neuróticamente aquello que está buscando lograr, prestar atención en contra de su deseo, que es distraerse y volar con su fantasía, nuevamente la tira devela que intenta renunciar al deseo frente a la angustia de la pérdida del amor parental, pero su deseo lo lleva a un acto neurótico que es el cumplimiento de la distracción. No atender en el colegio es exponerse a la crítica y castigo de sus padres, pero atender es ir contra su propio deseo. Así vemos entonces la expresión de un síntoma neurótico como formación de compromiso entre el deseo y la defensa contra éste.



En esta deliciosa tira, aparece tratada en clave infantil la problemática social típica de los setenta de la lucha entre los principios y las tentaciones, frente a una primer escena donde se reivindican esos principios, aparece la segunda escena claudicando por el soborno de los panqueques. El efecto cómico de la aparente firmeza de sus convicciones en contraste con la claudicación alude al trasfondo político que siempre acompañó a la tira de Mafalda.



El padre de Mafalda, típico representante de clase media argentina de los sesenta – setenta aparece cómicamente preocupado hasta la obsesión por su autito recién comprado, el efecto cómico está reforzado por el hecho de que el citroen, un auto barato de la clase media baja, es tratado como si fuera un auto de superlujo. La angustia que subyace es la de la pérdida del status vivida como un equivalente fálico.



En esta tira, el efecto cómico está logrado por el contexto político que implica en su crítica el personaje de Mafalda, el uso irónico de la definición del cuestionario está subrayada por la risa infantil de nuestra protagonista que denuncia la falsedad de la pretendida verdad. El acceso de risa que asombra a los padres está dando cuenta de la angustia social que implica la mentira y la perversión que supone la estructura política en el que están inmersos.



Nuevamente el tema de la escuela que acompaña la época de comienzo escolar de la tira en clave irónica, Quino, a través de Mafalda traspone agudamente el deterioro de las escuelas en estilo decorativo para hacer de la angustia del abandono social de la educación, y de los deberes del estado el blanco de su crítica en clave cómica.



El contraste entre el pensamiento inteligente y adulto de Mafalda, sostenido por su imagen infantil y el pensamiento de la opinión común y alienada de su padre, genera un efecto cómico basado en el absurdo de mirar un televisor apagado como posibilidad de ver frente a la ceguera generada por el televisor prendido.



Miguelito es el representante del narcisismo y el egocentrismo infantil, su efecto cómico se basa en que solo ve al mundo a través de su yo, de su cuerpo o de una realidad propia, el mundo solo tiene sentido si está referido exclusivamente a él, representa el yo de placer purificado, donde todo lo valioso es mío y todo lo extraño es execrable.

En las formulaciones sobre los dos principios del funcionamiento psíquico, la oposición entre yo-placer y yo-realidad se pone en relación con la existente entre principio de placer y principio de realidad. Las pulsiones que en un principio funcionan según el principio del placer, se someten progresivamente al principio de realidad, pero esta evolución es menos rápida y menos completa para las pulsiones sexuales, más difíciles de “educar” que las pulsiones del yo.

El yo se considera aquí esencialmente desde el punto de vista de las pulsiones que le proporciona un soporte energético ; yo-placer y yo-realidad no son dos formas radicalmente distintas del yo, sino que definen dos modos de funcionamiento de las pulsiones del yo, según el placer y según el principio de realidad.

El sujeto, al igual que el mundo exterior está escindido en una parte placentera y otra displacentera, de ello resulta una nueva distribución, el sujeto coincide con todo lo placentero y el mundo con todo lo displacentero. Lo interno es entonces el “yo de placer purificado” y lo externo es lo malo, lo feo, lo peligroso.

Esto implica también la formación del yo ideal que implica la expresión del narcisismo inconsciente evidenciado en el carácter omnipotente del yo, la negación del otro y la correlativa afirmación de si mismo.

El caso de Miguelito es particularmente cómico pues provoca una identificación con los propios aspectos infantiles que continúan en el fondo del psiquismo, y que la forma gráfica es particularmente efectiva para lograr este efecto.





El efecto cómico de esta tira se basa en la ruptura de la isotopía del discurso, Mafalda enuncia una pregunta filosófica, profunda, que implica varios niveles de pensamiento sobre el sentido último de la vida y Manolito la toma en el sentido lato informativo cambiando bruscamente el contexto y reduciéndolo a la búsqueda de una mera información. La angustia que subyace al chiste es la angustia existencial sobre el sentido del ser en el mundo.



En la tira anterior aparece el mismo discurso que Mafalda siempre sostiene pero esta vez es pronunciado por Libertad, y Mafalda está en lugar del personaje de la opinión común, el efecto cómico está en la complicación de la enunciación del problema con la calificación de simple. La angustia que subyace es la angustia social relacionada con la injusticia. Libertad es la pequeña representante de la izquierda más radical, es probable que Quino la haya creado como una metáfora de la incipiente lucha armada que apareció en el panorama social.



Aparece Susanita, mentalidad burguesa de clase media conformista cuyo efecto chistoso se basa en el contraste de su horizonte, universo con la exigencia de mayor vuelo intelectual representada por Mafalda, la angustia subyacente tiene que ver con la condición dependiente e infantilizada de la mujer a través de la historia occidental.



En la década del sesenta y sobre todo luego de la Segunda Guerra Mundial la condición social de la mujer comenzó a cambiar drásticamente, esto se expresó por fenómenos tales como un auge de los movimientos feministas, el acceso de la mujer a los lugares de trabajo, una mayor libertad sexual y sobre todo el aumento de la educación y el aumento del prestigio social independientemente del hombre.



En la misma tónica que la tira anterior aparece Guille, el pequeño de la familia y su mamá haciendo las tareas de la casa. Y en la misma temática de mutua infantilización, de la tarea cultural o laboral, factores de ascenso social, están excluidos los niños pequeños y las amas de casa. La mujer sólo lo podría lograr a través de su padre o de su marido. Es esta ideología de la dependencia femenina de la madre de Mafalda la que va a ser blanco de la crítica de la niña.

## CONCLUSIONES

A lo largo del desarrollo de la presente tesis se puede ver como es posible poner a trabajar y aislar una polaridad principal, la que coloca a la conciencia por un lado, con su sumisión a la prueba de realidad y a la conciencia moral, sumisión que se traduce a nivel conductual en el control ajustado de los actos acordes a los fines; a nivel lógico siguiendo rigurosos senderos de pensamiento que implican un gran gasto psíquico, con la aceptación, aún dolorosa, de la realidad circundante, o la concentración intensa de la atención en la resolución de sus problemas, y, a nivel emocional, cuando la realidad los justifica, con la percepción de sentimientos de culpa, de miedo o de dolor y sobre todo de la angustia que generalmente precede o acompaña a estos.

Por el otro lado, en el otro polo se encuentra lo que podríamos colocar en el plano del placer con la concomitante descarga de excitación, traducido en una modalidad de actividad que consiste en la conducta del jugar, con un procesamiento lógico que toma su modalidad del inconsciente y que aplicada a una serie de materiales formales conlleva una expresión afectiva que se siente como alegría y placer expresado por la descarga de la risa. Esto es: un intenso cambio afectivo que se experimenta como variación del humor y una conducta de descarga que es la risa. Todo lo cual es la sustancia primordial del chiste, el humor y a la comicidad.

En este capítulo dedicado a las conclusiones de la tesis se incluirán chistes gráficos realizados por Quino con posterioridad a la desaparición de la historieta de Mafalda con la finalidad de extender a otros chistes el tratamiento del fenómeno chistoso y su relación con la angustia.

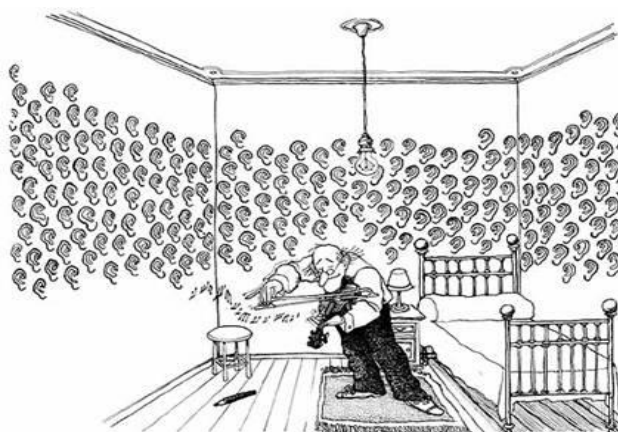


En principio es necesario reflexionar acerca de la conducta del jugar. Freud sostiene que el juego con las palabras y pensamientos se basa en la libertad de su empleo a espaldas de la razón, es decir a espaldas del sentido. Insiste en la cancelación de inhibiciones o en la persistencia de una conducta infantil aún libre de ellas. Este juego se basa en asociaciones de palabras y el empleo del contrasentido, es decir juego con las palabras como un plástico material y juego con el pensamiento. En la chanza que implica el contrasentido la satisfacción se debe a la posibilidad de decir lo que la crítica prohíbe, el placer está en burlar la crítica, por la vía del desconcierto y la iluminación.

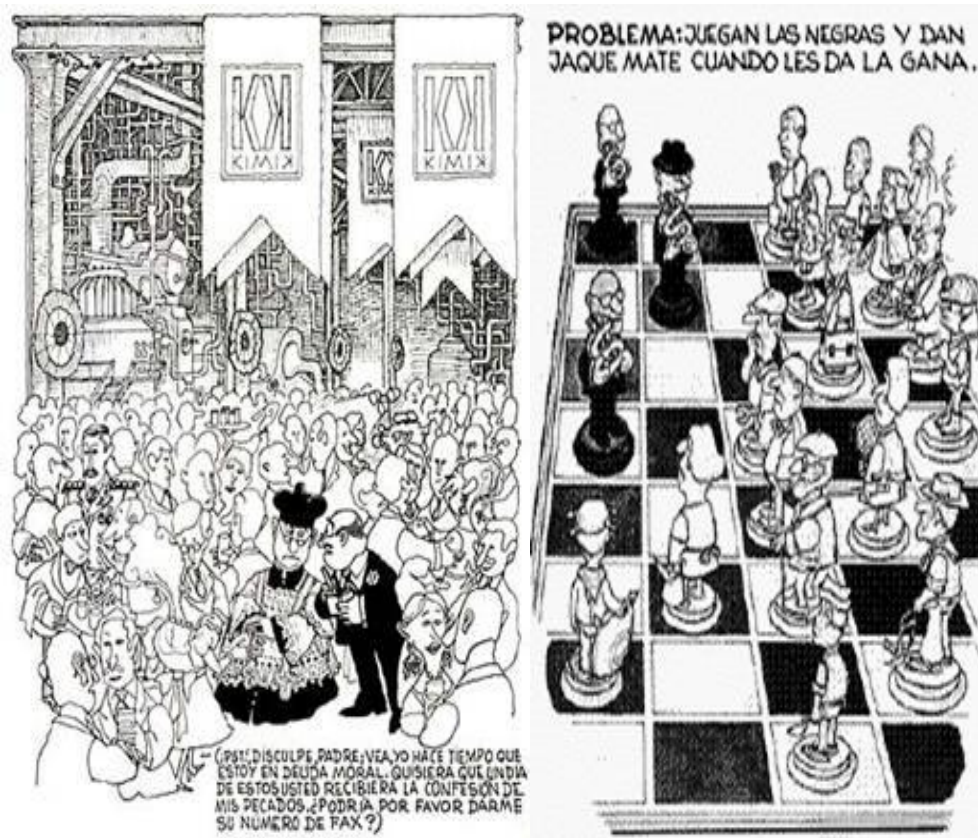
Winnicott por su parte vincula explícitamente el jugar al humor, lo incorpora a su campo, y considera al psicoanálisis como una práctica equivalente al fenómeno lúdico, en lugar de una práctica que se valdría de lo lúdico como un elemento auxiliar del psicoanálisis, hace equivaler a la asociación libre como una propuesta de juego.

El humor se aloja en la médula del juego, El niño que no puede jugar, aburrido por ejemplo, sin el recurso de su imaginación, es aquel que no puede armar en su entorno un mundo donde los objetos signifiquen a la vez otras cosas. Jugar significa desde este punto de vista un desplazamiento de significado y una metaforización de las cosas que están a su alcance.

El jugar es un hacer que tiene un lugar y un tiempo, no se encuentra en sentido estricto ni en un afuera ni adentro sino en un espacio potencial en el inicio entre el bebe y la madre. Todo lo que se diga del jugar de los niños rige también para los adultos aunque se hace más difícil describirlo, dado que en los adultos el juego aparece en términos de comunicación verbal y es allí, en ese jugar con las palabras donde aparece el chiste y el humor y en extensión a toda actividad creadora.



Al componente de juego que en Freud equivaldría a la técnica del chiste se agrega las tendencias del mismo que al recibir una satisfacción se revelan como una fuente de placer suplementaria.



Se ubica ahora a la fundamental obra de Hans-George Gadamer “La actualidad de lo bello” más precisamente en el capítulo “El elemento lúdico del arte” donde desarrolla el concepto de juego en relación con la cultura humana, el juego, sostiene, es una función elemental de la vida humana. Cuando se habla de juego remite a un movimiento de vaivén que se da en un espacio de juego. Es una libertad de movimiento que tiene la forma de automovimiento, éste es un carácter fundamental de lo viviente en general tal como planteaba Aristóteles.

El juego es un automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento y en ese sentido es común al hombre y los animales, pero en el hombre el juego tiende a una racionalidad libre de fines y en el fondo el juego es autorrepresentación del movimiento del juego.

Jugar es siempre un “jugar-con” que nadie puede evitar e implica un hacer comunicativo. El espectador es algo más que un mero observador pues no puede evitar participar de él y en ese sentido el arte es un juego. Sólo habrá una recepción real de la obra artística, una experiencia artística real de la obra de arte para aquel que “juega – con”. Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar, es decir el espectador es llamado por la obra a ser “activo-con”, una actividad que no es arbitraria sino que es dirigida y forzada a insertarse dentro de un cierto esquema para todas las realizaciones posibles. El trabajo constructivo del juego de reflexión reside como desafío en la obra en cuanto tal.



El concepto de juego se plantea para mostrar que, en un juego, todos son jugadores y en la obra de arte no hay ninguna separación de principio entre la propia confirmación de la obra de arte y el que la experimenta.



Gadamer cita a Richard Hammann quien formuló la “significatividad propia de la percepción” . Percibir no es recolectar puramente diversas impresiones sensoriales, sino que significa “tomar algo como verdadero”, lo que se ofrece a los sentidos es visto y tomado como algo. La obra habla en lo que es, cada vez de un modo especial o dicho de otro modo el juego conjunto de entendimiento e imaginación que Kant había descubierto en el “juicio de gusto”.



Se han establecido entonces los vínculos entre el juego, el chiste, el humor, la creatividad y lo inconsciente conjunto de conceptos que pueden definir el género de la historieta de Mafalda. En ella hay chiste, humor y comicidad; hay creación y hay juego tal como hemos expresado en el capítulo correspondiente.

La historieta de Mafalda pone en juego la angustia social en la Argentina de los años 60/70 y por extensión de toda Latinoamérica por lo menos en su población urbana. Pero además y a través de su personajes la historieta plantea la relación de cada uno de los personajes con las angustias subjetivas, de los que son tipos, humanos en sus distintos períodos vitales.

El grupo de personajes, metáfora satírica de la sociedad argentina de los años 60/70 en clave infantil desarrolla un grupo social imaginario compuesto por tipos supuestos de los barrios de Buenos Aires.

Como toda historieta Mafalda implica un sistema de marcas propuestos por convención que componen cada viñeta integrados en una secuencia narrativa; implica

además una combinación de lenguaje verbal e icónico, es decir dibujo y palabra, estructurados de forma altamente polisémicas en la que los textos verbales adquieren la función de completar el significado de la imagen.



Con respecto a las características del humor gráfico es importante rescatar sus diferencias del humor en general, en dicho género el yo herido no tiene voz, no muestra su cuerpo ni su rostro, no puede decir su nombre es decir hay una carencia de aquel que no esta directamente en el enunciado. Por lo tanto dicha carencia debe ser relevada por otro efecto de enunciación en tanto la imagen del autor de la historieta aparece comparativamente despersonalizada.

La despersonalización es debida a su condición no presencial, a su articulación con otros textos de la publicación en que se inserta (a través de múltiples relaciones hipo e hipertextuales que contribuyen también a su sentido), a su efecto de enunciación institucional (el diario, revista etc.) y por el cotidiano y repetido emplazamiento de género del dibujo de humor impreso al que se le presupone un enunciadador operador que cumple con un rol socialmente definido, limitado y previsible.





Esto se diferencia nítidamente del humor oral que tiene un sujeto indudable, definido en la escena dialógica y en el que la escena misma es suficientemente indicativa.

El enunciador humorístico creado por el texto gráfico tiene un modo particular de manifestarse como autor social. Esto es posible cuando la carencia que está en el origen del gesto de humor aparece asumida por la imagen de un autor, que se confunde enunciativamente con un segmento cultural definido. Esta asunción es siempre estilística, es decir una manera de hacer grupal, un modo de intercambiar información o de sufrir y comentar problemas políticos.





En el caso que nos ocupa, el autor de Mafalda muestra las inconsecuencias o duplicidades de un argentino progresista de clase media. Esto es mostrado tanto en efectos de representación visual como en gags verbales o la articulación entre ambos.

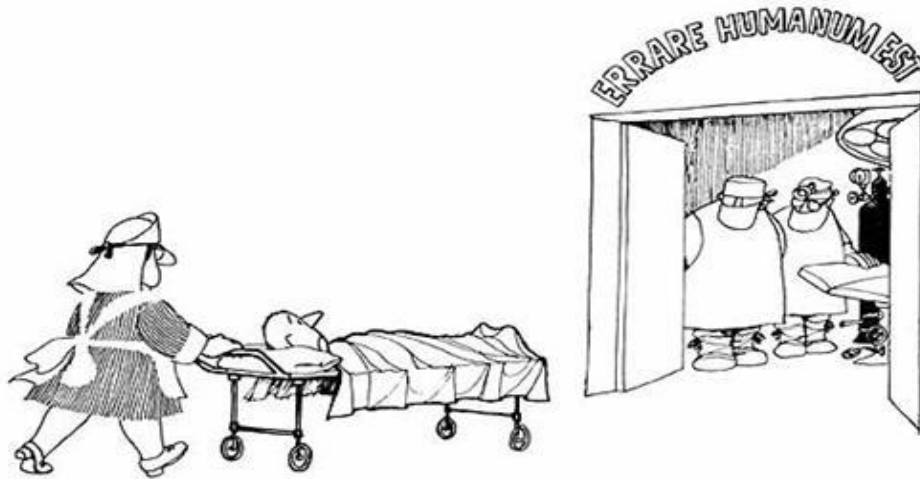
Toda historieta es en realidad texto discursivo sobre texto discursivo, no es concebible en ella el paisaje, la composición abstracta o la naturaleza muerta, no es producción de lo visual en tanto tal. Esa producción subordinada es comunicada por el contexto de géneros periodísticos en el que está instalada la historieta a los que tematiza e ilustra y por el metadiscursivo acompañante especialmente el paratextual de la publicación soporte.



Así Mafalda se encuentra en el género de la sátira, en la que prima una relación de descalificación o agresión, por ejemplo al autoritarismo policial o militar, al abuso de los poderosos a los débiles, a las costumbres que consolidan la humillación o la dependencia tanto de los países como de los individuos etc.



Pero sátira además de las costumbres de la clase media argentina y de la sociedad en general y justamente en esta sátira vemos el reverso de la angustia social y la angustia subjetiva.



Se presenta entonces esta polaridad entonces entre angustia por un lado que implica una sobrecarga de excitación del aparato psíquico por un lado y el chiste, el humor y lo cómico expresados por la risa como un fenómeno de descarga de dicha excitación.

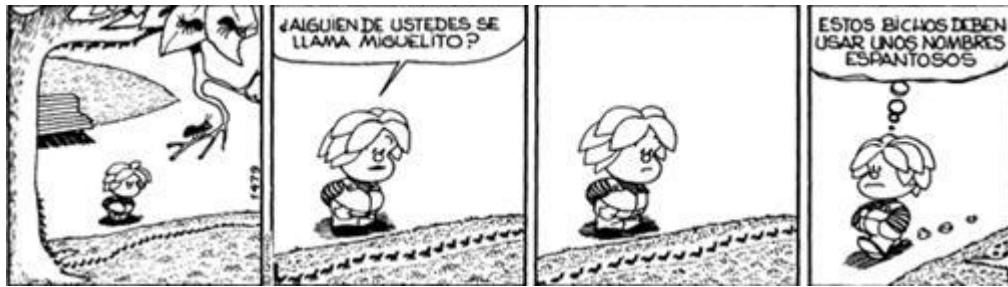
Si la temática de Mafalda fuera tratada con seriedad surgiría lo doloroso de la realidad argentina y latinoamericana, su miseria, su sometimiento y su dependencia de las potencias mundiales, y en una escala más personal el egoísmo, la estupidez la cursilería y el machismo de la clase media argentina. Además la fragilidad y la vulnerabilidad propia de lo humano, de su existencialidad.

En Mafalda el chiste se logra a través de varios mecanismos:

- 1) El juego entre el dibujo que muestra la escena y el texto que lo contradice, aquí se ve claramente el desvío de la ilación del pensamiento como un ejemplo de desplazamiento.



- 2) El mecanismo del chiste ingenuo, donde se muestra lo cómico y en el que el dibujo tiene capital importancia y predomina sobre las palabras, esto aparece sobre todo con los personajes mas pequeños de la tira, Miguelito y Guille, ( Guille esperando las vacaciones con mucha anticipación o Miguelito como centro del mundo).



- 3) La inversión de roles en los que generalmente Mafalda se apropia de un rol adulto y los adultos quedan reducidos a un rol infantil en el que claramente interactúa el texto en contradicción con el dibujo.





- 4) El juego de palabras en los que se cambia el sentido de las palabras es un recurso muy común en Quino como un caso especial de la condensación en el chiste.





5) El disparate



6) La producción de un nexo insospechado (los diálogos de Mafalda con su padre frente al televisor, el chiste de los chinos, el chiste de Mafalda “desmejorando con probabilidades de sopa”) etc.



Es interesante observar como lo cómico, que es una categoría más amplia que el chiste está fuertemente basada en el dibujo, mientras que el chiste se apoya sobre todo en el texto de la tira generando un poderoso efecto de combinación entre texto e imagen.



El hecho de que el personaje central de la tira sea Mafalda, personaje infantil y femenino refuerza el efecto cómico y chistoso, pues juega con la polaridad ingenuo-malicioso paralela a niño-adulto. Entonces se plantea lo que se llama comicidad de situación ( cuando se espera una conducta ingenua se da una respuesta adulta, invirtiendo los términos pero sin abandonar el mundo infantil).





También el hecho de que sea una niña es aprovechada por la sátira social, pues encarna el sumum de la debilidades en relación al poder, que se representa por las características de adulto y masculino. Desde ese personaje la enunciación es mas eficaz y subversiva, en la medida que confronta la lógica adulta del poder desde una visión a veces ingenua, pero siempre con agudeza. También satiriza los prejuicios y la ideología banal de una clase determinada (la clase media) .







Es importante destacar los rasgos de humor que implica la historieta en la medida que la tira representa la enunciación de Quino que al mismo tiempo que pertenece a la misma clase criticada ironiza sobre esta clase es decir sobre el mismo.

Concluyendo, se puede decir que la tira de Mafalda es un ejemplo privilegiado para observar la relación entre la angustia y su transformación, en descarga placentera transformada en la expresión de la risa que desencadenan los chistes, la comicidad y el humor que campea en toda su genial creación.

Vaya a modo de contrapueba la brutal inversión de lo dicho que aparece en el corazón del horror del asesinato de los monjes palotinos durante el “proceso”. Al lado de los cadáveres de los monjes brutalmente asesinados los sicarios dejaron un dibujo de Quino en que se ve a Mafalda señalando el garrote de un policía y preguntándole ¿ese es el palito de abollar ideologías? Cuya foto exponemos a continuación.



# Bibliografía General

- Abadi Mauricio **Teoría del chiste**. En Revista de APA No 5 Tomo XXXIX (1982) Bs. As, Argentina
- Albertoni, Carlos. (2004). **Santas Historietas** .Bs. As: Catálogos.
- Antón Sara de la UNLM Bergson Winnicott **El gesto espontáneo**. Tesis de Maestría en psicoanálisis (2005)
- Humor y Psicoanálisis**, Revista Actualidad Psicológica N° 228.Año (1996) Bs. As Argentina
- Alizade, Alcira. Monografía: **El chiste y su escena**. Revista de APA Tomo5-6-(1983) Bs. As Argentina
- Bryce Echenique, Alfredo. **Sobre el humor y la ironía**. Suplemento de Cultura. Diario "La Nación". 14/5/2000. Pág.1
- Cosentino, Olga. **Mein Kampf, Farsa**. Cuando el humor se hace grito de alarma. Teatro. Revista del Teatro San Martín. Año XXI. n° 58. Marzo de 2000. Pág. 21
- Chelger, Irene. **Biografía de Winnicott**. Inédito
- Dubatti, Jorge (1999) **Comunicación Personal**. En el Seminario: El chiste en la estructuración del psiquismo. De la Lic. Alicia Levin. AEAPG: Bs. As Argentina
- Freud, S. (1976) Obras completas. "**El chiste y su Relación con lo inconciente**", Buenos Aires: Amorrortu Editorial. Vol. 8.
- Freud, S. (1976). Obras completas. **El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen** Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol. 9,
- Freud, S. (1976) Obras completas. "**Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci**".Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol 11
- Freud, S. (1976) Obras Completas. "**Personajes sicopáticos en el escenario**".Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol. 7.
- Freud, S. (1976) Obras completas. "**Tótem y Tabú**". Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol. 13,
- Freud, S. (1976). Obras completas. "**El Moisés de Miguel Ángel**" Buenos Aires Amorrortu Editores. Vol. 13
- Freud, S. (1976). Obras completas. "**Pulsiones y destinos de pulsión**". Buenos Aires Amorrortu Editores. Vol. 14

- Freud, S. (1976). Obras completas. "**Mas allá del principio del placer**". Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol. 18,
- Freud, S. (1976). Obras Completas. "**El malestar en la cultura**", Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol. 21,
- Freud, S. (1976). Obras Completas. "**Sobre la conquista del fuego**". Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol. 22
- Freud, S. (1976). Obras Completas. "**Moisés y la religión monoteísta**". Buenos Aires: Amorrortu Editores Vol. 23
- Freud, S. (1976). Obras Completas. **Duelo y Melancolía**. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol. 24
- Freud, S. (1976). Obras Completas. **De guerra y muerte**. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol. 14
- Freud, S. (1976). Obras Completas. **La transitoriedad**. Buenos Aires: Amorrortu Editores Vol. 14
- Geertz, Clifford. (S/F) La interpretación de las culturas. Madrid: Editorial Gedisa
- Gombrich, E. H. (1997) **Gombrich Esencial**. Madrid: Debate Editorial.
- Gombrich, E. H.; Hochberg, J y Black, M.: (1983) Arte, percepción y realidad. Barcelona: Paidós Editorial
- Harris, Marvin (2004) Introducción a la antropología general. Madrid: Alianza Editorial.
- Herman, Jorge (2001). **Comunicación Personal sobre El Chiste** Bs. as Argentina
- Huot, Hervé (1987) **Del sujeto en la imagen- Una teoría del ojo en la obra de Freud-** Buenos Aires. Nueva Visión.
- Kairuz, Mariano. **La historieta oficial**. Suplemento Radar. Página 12. 29/8/04. pág.16
- Kaufman, A.M.Y Rodriguez M.M. (2204) La Escuela y los textos. Bs As: Santillana Colección aula XXI.
- Klibansky, Raymond. Panofsky, Edwin. Saxl Fritz. (1991) Saturno y la melancolía. Madrid: Alianza Editorial.
- Lavado, Joaquín Salvador (Quino). (1993) Toda Mafalda Bs As Edit. La Flor Duodécima edición
- Levin, Alicia (2001). **Trauma civilización y barbarie: la creatividad**. Seminario dictado en el encuentro de la AEAPG. Buenos Aires.
- Levin, Alicia y Otros. (1990) **Con el chiste ¿Interpretamos?** Simposium de la AEAPG Bs. AS Argentina.
- Levin, Alicia (2004). Panel **La inseguridad en la adolescencia**. Jornadas de la UNLM. Bs. As Argentina

- Levin, Alicia (2001) **Los afectos en la obra de Winnicott**. Jornadas de la AEAPG de niños y adolescentes. Bs. As Argentina
- Levin, Alicia (2001) **Figuras de lo Traumático. Creatividad, sublimación, elaboración**. Simposium AEAPG
- Levin, Alicia (2002) **Los efectos de la inter disciplina en la cultura**. Jornada Interdisciplinaria de la AEAPG
- Morante López, Rubén y Pérez Collar, José Antonio 2004. **La magia de la risa y el juego, en el arte prehispánico de Veracruz**. México: Proa Fundación. Bs. As..
- Oliveras, Elena. (1993). **La metáfora en el arte**. Buenos Aires: Almagesto Editorial.
- Ortega y Gasset. (1946). **El tema de nuestro tiempo**. Argentina: Espasa Calpe
- Painceira, A. J. (1999) **Hacia una nueva teorización del Psicoanálisis a partir de la "Intuición Fundamental" de Winnicott**. En Winnicott polémico y actual. VIII Encuentro Latinoamericano. Buenos Aires: A.P.A.
- Panofsky, Edwin. (1993). **El significado de las artes visuales**. Madrid: Alianza.
- Phillips, A. (1997). **Winnicott**. Argentina: Lugar editorial.
- Pingaud, B. (1978). **Sócrates analista**. En Donald W. Winnicott. Buenos Aires: Editorial Trieb.
- Pollock, Jonathan. (2004). **¿Qué es el humor?** Editorial Paidós. Bs. As.
- Pulice, Gabriel; Manson, Federico; Zelis, Oscar. (2000). **Investigación en psicoanálisis. De Sherlock Holmes, Peirce y Dupin a la experiencia freudiana**. Buenos Aires: Letra Viva editorial.
- Respighi, Emmanuel. **"Es una falta de respeto"** Página 12 1/9/005. Pág. 25
- Rossi, Ino y O'Higgins, Edward. (S/F) **Teorías de la Cultura y Métodos Antropológicos**. Buenos Aires: Editorial Anagrama.
- Steimberg, Oscar. (1982). **La historieta argentina**. En Todo es Historia . Número 179. Buenos Aires, Abril.
- Steimberg, Oscar. (1971). **El lugar de la historieta**. En Libro N° 17. Bs. As..
- Steimberg, Oscar. (1972) **La historieta: poderes y límites**. En Transformaciones . N° 41. Bs. A: Centro Editor de América Latina.
- Steimbreg, Oscar. (1993-) **Semiótica de los medios masivos**. Bs. As: Atuel.
- Vonnegut, Kart. **Como un perro cavando un pozo**. Suplemento Radar. Página 12. 18/9/05. Pág. 3
- Winnicott, C. (1978). **Donald Winnicott en persona**. En Donald W. Winnicott. Buenos Aires: Editorial Trieb.
- Winnicott, C. (1991). **Una reflexión sobre D.W.W.** En Exploraciones psicoanalíticas I. Argentina: Paidós.

- Winnicott, D. (1990). [1919] 1- **A Violet Winnicott**. En El gesto espontáneo. Cartas escogidas D.W. Winnicott. Argentina: Paidós.
- Winnicott, D. (1990). [1952] 25- **A Melanie Klein**. En El gesto espontáneo. Cartas escogidas D.W. Winnicott. Argentina: Paidós.
- Winnicott, D. (1990). [1952] 26- **A Roger Money Kyrle**. En El gesto espontáneo. Cartas escogidas D.W. Winnicott. Argentina: Paidós.
- Winnicott, D. (1990). [1954] 36- *A Anna Freud*. En El gesto espontáneo. Cartas escogidas D.W. Winnicott. Argentina: Paidós.
- Winnicott, D. (1990). [1954] 43- **A Anna Freud y Melanie Klein**. En El gesto espontáneo. Cartas escogidas D.W. Winnicott. Argentina: Paidós.
- Winnicott, D. (1990). [1967] 109- **A Wilfred Bion**. En El gesto espontáneo. Cartas escogidas D.W. Winnicott. Argentina: Paidós.
- Winnicott, D. (1990). [1968] 117- **A Adam Limentani**. En El gesto espontáneo. Cartas escogidas D.W. Winnicott. Argentina: Paidós.
- Winnicott, D.W. (1998). **Acerca de los niños**. Buenos Aires: Paidós.
- Winnicott, D.W. (1993). [1940]. **Análisis de los fines de la guerra**. En El hogar, nuestro punto de partida. Ensayos de un psicoanalista. Buenos Aires: Paidós.
- Winnicott, D. W. (1979). [1954]. **Aspectos meta psicológicos y clínicos de la regresión dentro del marco psicoanalítico**. En Escritos de Pediatría y Psicoanálisis. Barcelona: Editorial Laia, S.A.
- Winnicott, D.W. (1980). **Clínica Psicoanalítica infantil**. Buenos Aires: Ediciones Horme. S.A.E.
- Winnicott, D. W. (1999). [1963]. **De la dependencia a la independencia en el desarrollo del individuo**. En Los procesos de maduración y el ambiente facilitador. Argentina: Paidós
- Winnicott, D. W. (1979). [1945] **Desarrollo emocional primitivo**. En Escritos de Pediatría y Psicoanálisis. Barcelona: Editorial Laia, S.A.
- Winnicott, D.W y otros (1978). **Donald W. Winnicott**. Buenos Aires: Editorial Trieb.
- Winnicott, D. W. (1993). [1963]. **El comunicarse y el no comunicarse que conducen a un estudio de ciertos opuestos**. En Los procesos de maduración y el ambiente facilitador. Argentina: Paidós.
- Winnicott, D.W. (1993). [1967]. **El concepto de individuo sano**. En El hogar, nuestro punto de partida. Ensayos de un psicoanalista. Buenos Aires: Paidós.
- Winnicott, D. W. (1999). [1963]. **El desarrollo de la capacidad para la preocupación por el otro**. En Los procesos de maduración y el ambiente facilitador. Argentina: Paidós.

- Winnicott, D.W. (1993). **El hogar, nuestro punto de partida.** Ensayos de un psicoanalista. Buenos Aires: Paidós.
- Winnicott, D.W. (1993). [1970]. **El lugar de la monarquía.** En El hogar, nuestro punto de partida. Ensayos de un psicoanalista. Buenos Aires: Paidós.
- Winnicott, D.W. (1991). [1963]. **El miedo al derrumbe.** En Exploraciones psicoanalíticas I. Argentina: Paidós.
- Winnicott, D.W. (1993). [1945]. **El pensamiento y el inconsciente.** En El hogar, nuestro punto de partida. Ensayos de un psicoanalista. Buenos Aires: Paidós.
- Winnicott, D. W. (1984). [1958]. **El primer año de vida. Criterios modernos sobre el desarrollo emocional.** En La familia y el desarrollo del individuo. Argentina: Editorial Hormé. S.A.E.
- Winnicott, D.W.(1991). [1968] **El uso de la palabra “uso”.** En Exploraciones psicoanalíticas I. Argentina: Paidós.
- Winnicott, D.W. (1998). **Acerca de los niños.** Buenos Aires: Paidós.
- Winnicott, D. W.(1991). **Exploraciones psicoanalíticas I.** Argentina: Paidós.
- Winnicott, D. W. (1991). **Exploraciones psicoanalíticas II.** Argentina: Paidós.
- Winnicott, D.W. (1998). [1945]. **Hacia un estudio objetivo de la naturaleza humana.** En Acerca de los niños. Buenos Aires: Paidós.
- Winnicott, D. W. (1979). [1950-1955]. **La agresión en relación con el desarrollo emocional.** En Escritos de Pediatría y Psicoanálisis. Barcelona: Editorial Laia, S.A.
- Winnicott, D. (1999). [1959-1964]. **La clasificación: ¿Hay una contribución? Psicoanalítica a la clasificación psiquiátrica?** En Los procesos de maduración y el ambiente facilitador. Argentina: Paidós.
- Winnicott, D.W. (1993). [1957]. **La contribución de la madre a la sociedad.** En El hogar, nuestro punto de partida. Ensayos de un psicoanalista. Buenos Aires: Paidós.
- Winnicott, D.W. (1993). [1970]. **La cura.** En El hogar, nuestro punto de partida. Ensayos de un psicoanalista. Buenos Aires: Paidós.
- Winnicott, D. (1999). [1960]. **La distorsión del yo en términos de self verdadero y falso.** En Los procesos de maduración y el ambiente facilitador. Argentina: Paidós.
- Winnicott, D. W. (1999). [1963]. **La ética y la educación.** En Los procesos de maduración y el ambiente facilitador. Argentina: Paidós.
- Winnicott, D. W. (1984). **La familia y el desarrollo del individuo.** Argentina: Editorial Hormé. S.A.E.
- Winnicott, D. W. (1979). [1949]. **La mente y su relación con el psiquesoma.** En: Escritos de Pediatría y Psicoanálisis. Barcelona: Editorial Laia, S.A.
- Winnicott, D. W. (1993). **La naturaleza humana.** Argentina: Paidós.

- Winnicott, D. (1999). [1960]. **La teoría de la relación entre progenitores- infante.** En Los procesos de maduración y el ambiente facilitador. Argentina: Paidós.
- Winnicott, D.W. (1985). [1967] **La ubicación de la experiencia cultural.** En Realidad y Juego. Argentina: Gedisa.
- Winnicott, D. W. (1999). **Los procesos de maduración y el ambiente facilitador.** Argentina: Paidós.
- Winnicott, D.W. (1993). [1967]. **El concepto de individuo sano.** En El hogar, nuestro punto de partida. Ensayos de un psicoanalista. Buenos Aires: Paidós.
- Winnicott, D.W. (1993). [1969]. **Libertad.** En El hogar, nuestro punto de partida. Ensayos de un psicoanalista. Buenos Aires: Paidós.
- Winnicott, D.W. (1985). [1953-1958]. **Objetos transicionales y fenómenos transicionales.** En Realidad y Juego. Argentina: Gedisa.
- Winnicot DW (1985) (1953-58) **La Creatividad y sus orígenes** En realidad y Juego. Argentina Gedisa
- Winnicott (1985) (1953-58) **El Lugar en que vivimos.** En Realidad y Juego. Argentina Gedisa
- Winnicott, D.W. (1985). [1967] **Papel de espejo de la madre y la familia en el desarrollo del niño.** En Realidad y Juego. Argentina: Gedisa.
- Winnicott, D.W. (1993). [1961]. **Psicoanálisis y ciencia: ¿Amigos o parientes?** En El hogar, nuestro punto de partida. Ensayos de un psicoanalista. Buenos Aires: Paidós.
- Winnicott, D. (1985). **Realidad y Juego.** Argentina: Gedisa.
- Winnicott, D. (1979). [1948]. **Reparación con respecto a la organización antidepresiva de la madre.** En Escritos de Pediatría y Psicoanálisis. Barcelona: Editorial Laia, S.A.
- Winnicott, D.W. (1991). [1970]. **Sobre las bases del self en el cuerpo.** En Exploraciones psicoanalíticas I. Argentina: Paidós.
- Winnicott, D. (1993). [1962]. **Un modo personal de ver el aporte kleiniano.** En Los procesos de maduración y el ambiente facilitador. Argentina: Paidós.
- Winnicott, D.W. (1993). [1970]. **Vivir creativamente.** En El hogar, nuestro punto de partida. Ensayos de un psicoanalista. Buenos Aires: Paidós.
- Zubieta, Ana Maria. (1995) **Humor, Nación y diferencias.** Rosario: Estudios culturales Editorial.