

## Boogie en el golfo

Cristian Palacios

CONICET - Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA

### Resumen

El objetivo de esta ponencia es el análisis de la relación entre el discurso de los medios masivos y sus condiciones sociales de producción, a través de la lectura de un episodio de “Boogie el aceitoso” de Fontanarrosa. La historieta constituye un material privilegiado para la búsqueda de los modos de producción de la significación por su dificultad para el borramiento de las operaciones de su constitución, dado que toma como punto de partida el discurso que los medios han previamente elaborado sobre el acontecimiento en cuestión. Y lo mismo podemos decir sobre el humor. “Boogie en el golfo” pone en escena el conflicto del Golfo Pérsico, en el que los llamados medios de noticias han jugado un papel fundamental, punto de partida para la crítica que algunos teóricos como Chomsky y Baudrillard han hecho de la pretensión de dichos medios de tener por referente “lo real”. Es a partir del análisis de la dimensión ideológica y política de la historieta de Fontanarrosa, que nos proponemos aportar a la comprensión del vínculo entre el humor, los géneros populares y los medios masivos en la configuración del imaginario socio-discursivo de la sociedad global de comienzos del siglo XXI.

¿Quién es Boogie el aceitoso? El personaje se nos resbala de entre las manos. Indagar en sus orígenes –como casi cualquier indagación, en verdad– puede ser peligroso. A la pregunta “¿Por qué lo llaman el aceitoso?” –realizada por un psicoanalista, responde con un disparo. “Era una pregunta policial, mary” (A veces me siento como un pequeño niño solo)–<sup>1</sup> explica. Y esa será la última vez que acuda al psicoanalista. De hecho resulta bastante llamativo que en las más de 450 tiras que lo tienen por protagonista –o por testigo– ningún personaje se repite. Tenemos una Mary que parece reincidir en las primeras historias, de la que ni siquiera sabemos si es la misma Mary. El resto de los hombres y mujeres que lo acompañan solo están allí por el espacio de un episodio. Boogie no tiene pasado. Es decir, no permite que nada salga a la luz de su pasado –como lo demuestra en el momento en que le dispara a una vieja vecina de la infancia: “sabía demasiado” sentencia y demuestra de paso que la consigna “saber es poder” la tiene bien aprendida (Pasteles de nata con fresas). Y aunque –dicho por otros– hace cualquier cosa por dinero, sabemos también que no lo hace solo por dinero. Lo que hay en Boogie, por ante todas las cosas, es una suerte de superioridad amoral. No habría reparos para incluirlo en el gabinete de los cínicos donde Peter Sloterdijk ubica a Diógenes, al Mefistófeles de Goethe y al Gran Inquisidor de Dostoievsky. Un poco como Diógenes, Boogie deambula, como aquel es de los que además de ladrar muerde y por si fuera poco, parece empeñado en demostrar que el dicho “perro que ladra no muerde” es una tontería. Boogie es un pedagogo. Sus métodos son algo drásticos, es cierto. No tiene reparos en enterrarle un tenedor en la mano a Lena, una intelectual que habla sobre la violencia mientras le roba unas papas fritas del plato, para enseñarle que “una de las principales causas de la violencia es que algunas personas quieren quitarles la comida a otras personas” (¿Por qué Beirut?). En “No alteremos los valores” tortura a un vecino para demostrarle que la verdadera violencia es

1 Para las citas de las historietas de Boogie –y debido a la diversidad de ediciones\_ se ha optado por indicar el título de la tira.

esa: “la del dolor físico”. Es un argumento irrefutable frente al discurso progresista del vecino: “¿No es acaso violencia la desocupación? ¿no es violencia el *smog*, el aire sucio y asesino de esta ciudad?” Pero no. “No alteremos los valores” –dice Boogie– “Lo otro es intelectualización. Es una violencia... platónica, digamos”. Y lo dice mientras le destroza el dedo con la pinza que ha venido a pedirle prestada. ¿Contra qué chocan los argumentos de los otros? Contra lo real, nada más y nada menos. Como en cualquier cínico hay en Boogie un realismo exacerbado que se alza de forma desmedida contra la tontería.

Podríamos incluir a Boogie en cierta tradición del *cartoon* clásico, cierta tradición en la que se incluyen también tiras como las de *Mafalda* o *Clemente* que nacen justamente del cruce entre este y la historieta. Como bien lo ha demostrado Steimberg (1977), habría dos Mafaldas: una que se permite fantasear en los límites del absurdo, en el universo de la niñez, y otra en donde el personaje es casi la excusa para una reflexión sobre la realidad más o menos irónica, más o menos elevada, realidad que no es la de la vida *per se*, sino la que los medios donde las tiras se publican van determinando. En el caso de Clemente este rasgo llega al extremo de que el personaje mira a cámara e interpela directamente al lector –cuando no es interpelado él mismo por un segundo clemente que sale de la diagonal superior del cuadro. “Este género gráfico” –dice Steimberg– “incluye, básicamente, los dibujos de cuadro y *gags* únicos, que aparecen habitualmente en diarios y revistas de noticias y que encuentran su tema, por lo general, en los asuntos políticos y sociales de actualidad. El *cartoon* ironiza casi siempre sobre el tema tratado, convirtiendo a sus personajes –cuando los tiene– en meros vehículos de una proposición conceptual original acerca de la situación.”

No hace falta insistir demasiado en la función de la última página de un periódico como por ejemplo *Clarín*, es una parte indispensable de la “construcción social de la actualidad”, eso que pensamos, hacemos, comentamos en el día a día, está allí pensado, hecho y comentado. Todos recordaremos la famosa tira del 29 de junio de 1966, donde Mafalda, mira a cámara en un primerísimo plano y dice “entonces ESO que me enseñaron en la escuela...” aludiendo al golpe de estado que derrocó al presidente Illia. Es un caso particular, porque aquí no hay chiste, pero es un caso ejemplar, porque ESO a lo que alude al personaje, es incomprendible sin el contexto que rodea la tira. Es además, parte fundamental de la imagen de enunciador que el periódico construye de sí mismo, en este cara a cara con los lectores.

Es esta reformulación discursiva de “la realidad” –siempre es bueno recordar que el más famoso humorista político argentino, Tato Bores, comenzaba sus monólogos yendo a buscar “la realidad” o “la realidad nacional”– es esta retoma de las noticias que los medios han previamente elaborado, lo que hace al *cartoon* o a la historieta “un material privilegiado para la búsqueda de los modos de producción de la significación” por su dificultad para el borramiento de las operaciones de su constitución (Steimberg, 1977). Es sin duda por esta causa que los estudios sobre la historieta, principalmente en América Latina, han sido lugares privilegiados para el abordaje de lo ideológico.

Sin embargo, habría que procurar cierta distancia. Boogie no es Mafalda, eso está claro. En primer lugar, porque lo que tomaría del *cartoon*, si es que toma algo, es este solo rasgo conceptual, reflexivo, “ideológico” en el sentido más bien silvestre del término, que no está presente, por otro lado, en todas las historias. Ya lo ha señalado también Steimberg, Boogie es a la vez una historieta de acción, que parodia el género policial negro, pero que no excluye momentos de verdadera tensión, y una historieta humorística, que se mete por sobre todo con el sistema de valores “tipo” norteamericano. “Cuida tú la americana forma de vivir, tía. Yo me ocuparé de la americana forma de morir” –dice en el final de la única tira donde el personaje se toma un respiro. Porque como él mismo señala, su militancia activa va en el camino de demostrar que el “american way of death” y el “american way of life” son caras de la misma moneda. Hay en Boogie, al parecer, esa

“pasión por lo real” que es, en términos de Alain Badiou, “la terrible pasión del siglo XX” contra el profetismo del XIX y –podríamos agregar nosotros– contra el exilio de lo virtual del XXI.

Si hay dos Mafaldas, también hay por lo menos tres Boogies. El de las enseñanzas “amora-les”, podríamos decir, a la manera cínica o quínica, aquel cuya línea argumental se ocupa del personaje y un último Boogie, el testigo, aquel que ve pasar las situaciones frente a él, sin intervenir, o interviniendo de manera esporádica. Para el primero y el último Boogie, lo que prima es el humor de tipo conceptual o intelectual. Para el segundo, cierta obscenidad que caracteriza, por supuesto, a eso que llamamos humor negro. El Boogie que va al psicoanalista –el segundo Boogie– no es nada más y nada menos que un payaso, que dice frases absurdas y altisonantes del tipo: “solo es más peligroso que un psicoanalista, un psicoanalista herido” y que en lugar de clavos arroja granadas al aire. Lo que da risa en este segundo Boogie es su generosa incorrección política y el trato descarnado que se da –desde el dibujo– a la violencia, la facilidad con que se mata y se tortura. En el fondo, uno y otro Boogie se completan, dado que el humor conceptual e intelectual no deja de ser obsceno y el humor negro –que exhibe la falla y sobre ella se regocija– no deja de tener un rasgo de intelectualidad. En ese sentido Boogie, la historieta y el personaje, se hallan en la tradición del Swift de “Una modesta proposición”.

Pero además Boogie no es Mafalda porque la actualidad no parece inmiscuirse con la historieta. Los temas –con contadas excepciones– no son determinados por el contexto en el que la historieta se incluye. Una de esas excepciones, sin embargo, es el episodio que da título a este trabajo, publicado originalmente en *Proceso*, en México, en el momento en que la Guerra del Golfo está “no teniendo lugar”. El episodio en cuestión se titula, justamente, “Algún lugar de Dharan” y se articula en tres partes. Se trata de un acontecimiento singular en la bibliografía del personaje, por varios motivos. Primeramente porque constituye la única historia continuada de Boogie –a excepción de dos tiras del primer libro “Colt Trooper MK III” y “El día que Bill cayó por el incinerador”. En segundo lugar, porque a diferencia de la mayoría de las tiras, en esta no se cuenta un relato, sino que se procede un poco como en las historietas de Inodoro Pereyra, por acumulación de chistes o situaciones graciosas. En el caso de Inodoro Pereyra este procedimiento llega al extremo de generar un chiste por cuadrado. Aquí no se llega a tanto: pero la estructura narrativa claramente difiere de la de todas las otras tiras. Otras guerras, la Guerra de Vietnam, por ejemplo, o la Segunda Guerra, generan anécdotas, historias que Boogie cuenta u otros cuentan, la guerra es en sí una máquina de producir relatos, como sabemos. “Algún lugar de Dharan” encabalga en cambio, uno tras otro, cada uno de los tópicos que han dado cuenta del conflicto del Golfo: los patos empetrolados, los Scud, los Patriot, la guerra química, los rehenes, el protagonismo de lo tecnológico y por supuesto, la presencia de los medios masivos de comunicación en el frente. De hecho, si algo ha caracterizado a esta guerra entre todas las guerras, ha sido el papel clave que los medios de comunicación jugaron, más que en ninguna otra hasta ese entonces. Si hemos de creer a Baudrillard, la Guerra del Golfo no ha sucedido realmente. No se trata de una guerra, por lo menos en el sentido tradicional del término. “Ya no hay guerras” –declaran Michael Hardt y Tony Negri en *Imperio*– “solo intervenciones” y el sintagma les sirve para ejemplificar el famoso pasaje de las sociedades disciplinarias hacia sociedades de control. Y en cierto sentido resulta bastante llamativo que en una historieta que se caracteriza por mostrar sin pudor la violencia –como hemos visto– no haya en esta historia, ni un solo episodio de violencia. De hecho hay dos bombardeos, uno sobre la base americana, donde el misil no explota y otro sobre posiciones iraquíes, donde el piloto cree haber destruido un nudo ferroviario y en realidad ha destruido un tren eléctrico de juguete, italiano. Es un chiste, claro, pero extrañamente semejante al modo en que los medios masivos “serios” dieron tratamiento al conflicto: “Los franceses facilitan los aviones y las centrales nucleares, los rusos los blindados, los ingleses los refugios bunkerizados y las pistas de aterrizaje subterráneas, los alemanes los gases, y los italianos

la equivalencia de todo lo que antecede pero en engañaifa –escribe Baudrillard y continúa– “Ante semejante despliegue de maravillas, a uno se le dispara la imaginación diabólica: ¿y por qué no máscaras de gas de mentira para los palestinos? ¿Por qué no colocar a los rehenes en un lugar estratégico que fuese una engañaifa, una planta química de mentira, por ejemplo?”. Parece que estamos en el polo opuesto del Boogie que torturaba al vecino para enseñarle lo real de la violencia. “¡Mierda Mel! –dice– “viajar tanto para ver la guerra por televisión. Para colmo hay censura: no pasan el Super-Bowl”.

Existe todavía una tercera singularidad de este episodio: la falta de humorismo. Si entendemos el humor como la exhibición de una falla, de una pérdida del sujeto de la enunciación, pero en un plano de grandeza de ese sujeto –a diferencia de lo cómico, donde el sujeto de enunciación sale más bien airoso, al depositar en un tercero la falla; el humor negro es en cierta medida el humor por excelencia, porque la pérdida, lo que se exhibe, es en cierta medida lo que afecta a todos los sujetos, la muerte como real. Pues bien, hay un solo chiste en los que componen la serie de Boogie en el Golfo, que puede ser calificado de humorístico en este sentido. Está en el primer cuadrado. En él un soldado, presumiblemente norteamericano, habla por teléfono con su esposa y dice: “¡Hey, Juana! ¡Soy Esteban! ¿Me oyes? ¡Escucha! ¡No canjearemos sangre por petróleo!... ¡El petróleo es más caro!”. Al desmontar la consigna antibélica “no más sangre por petróleo” objetivando la sangre, que metonímicamente alude a la muerte de hombres y mujeres en el conflicto, pero poniendo al petróleo en tanto mercancía, por arriba de la sangre, se desenmascara entonces lo verdadero real de esta guerra. El resto de los chistes son más bien divertidos, acompañan lo que se va mostrando, que no es más que eso: un muestreo de los distintos tópicos con que los medios masivos han abordado el conflicto. Es paradójico en cierta medida: el único humor posible se construye sobre una consigna pacifista, por lo tanto sería. Sobre el tratamiento que el Imperio ha dado a la Guerra del Golfo, no es posible hacer humor, porque es en sí poco serio. En este sentido Baudrillard habla de “diversión”:

Parece que esta obsesión por el paso a la acción determina en la actualidad todos nuestros comportamientos: temor obsesivo a todo lo real, a cualquier acontecimiento real, a cualquier violencia real, a cualquier goce demasiado real. Contra esta obsesión por lo real hemos creado un gigantesco dispositivo de simulación que nos permite pasar a la acción in vitro (hasta resulta cierto para la procreación). A la catástrofe de lo real preferimos el exilio de lo virtual, cuyo espejo universal es la televisión.

La Guerra del Golfo en cierta forma, mide el momento en que termina el siglo XX corto, la pasión por lo real de la que habla Badiou, cuando piensa al siglo XX como el siglo de los antagonismos. Como se ve, en el golfo no hay en realidad antagonistas. Y eso lo dice la historieta con gran acierto: “Esto ha sido un complot entre Bush y Saddam, Boogie... Había que lograr, de alguna forma, que Kuwait largara su dinero. Bush llamó a Saddam y se pusieron de acuerdo. Irak ocupaba Kuwait, nosotros bombardeábamos todo hasta reducirlo a escombros. Entonces Irak se retiraba... Ahora Kuwait pagará fortunas para que nosotros reconstruyamos el país. Y algo de ese dinero irá a Saddam...”. A lo que Boogie responde: “Suena razonable”. Y en verdad, en el sentido en que la razón es utilizada por el Imperio, ciertamente que lo es.

## Bibliografía

- Attardo, Salvatore. 1994. *Linguistic Theories of Humour*. Berlin, Mouton.
- Baudrillard, Jean. 1991. *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona, Anagrama.
- Chomsky, Noam. 2000. *Actos de agresión*. Barcelona, Crítica.
- Fontanarrosa, Roberto. 1998. *Todo Boogie*. Buenos Aires, De la Flor.
- Lacan, Jacques. 1988. *El seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.

- Masotta, Oscar. 1967. "Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo", en *Conciencia y Estructura*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- Olbrechts-Tyteca, Lucie. 1974. *Le comique du discours*. Bruselas, Editions de l'ULB.
- Pêcheux, Michel. 1978. *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid, Gredos.
- Pirandello, Luigi. 1994. *El humorismo*. Buenos Aires, Leviatán.
- Pollock, Jonathan. 2003. *¿Qué es el humor?* Buenos Aires, Paidós.
- Sloterdijk, Peter. 2009. *Crítica de la razón cínica*. Madrid, Siruela.
- Steimberg, Oscar. 1971. "El lugar de la historieta", *Los libros* N° 17.
- , 1972. "La historieta: poderes y límites", *Transformaciones* N° 41. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- , 1977. *Leyendo historietas*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- , 1998. *Semiótica de los medios masivos, El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires, Atuel.
- Verón, Eliseo. 2004. *Fragmentos de un tejido*. Buenos Aires, Gedisa.
- Žižek, Slavok. 2003. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires, Siglo XXI.

## CV

CRISTIAN PALACIOS ES LICENCIADO Y PROFESOR DE ENSEÑANZA SUPERIOR EN LETRAS POR LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UBA. ES BECARIO DE DOCTORADO EN CONICET CON EL PROYECTO DE TESIS: "HUMOR Y POLÍTICA: LA DIMENSIÓN IDEOLÓGICA DEL HUMOR EN LA OBRA DE ROBERTO FONTANARROSA". ES INVESTIGADOR DEL INSTITUTO DE LINGÜÍSTICA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UBA. ES ADEMÁS DRAMATURGO Y COMO TAL HA ESTRENADO NUMEROSAS OBRAS. LA EDITORIAL SM HA PUBLICADO SU NOVELA *MUNDO BILINA* EN ARGENTINA Y MÉXICO.