

Bromas dichas con aire triste: el distinguido encanto del humor en nuestros años sesenta

CILENTO, Laura /IAE, FFyL, UBA/ iaehistoriartes@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: humor- liminalidad- intermedialidad- cultura gráfica- narración oral*

> Resumen

El trabajo pretende hacer foco en un período cultural escasamente historizado hasta el momento, el posterior a la caída del Peronismo, en relación con un el fenómeno de intermedialidad que conoció una de las zonas más populares de producción artística: la del humor, especialmente en su transición desde las fórmulas preponderantemente costumbristas a las modernizadas y posvanguardistas que emergieron en la década del 60.

Por este motivo se destaca, entre los numerosos casos de creadores de humor, el de Lino Palacio, dibujante que, en esa coyuntura histórica, realiza una tarea reflexiva no solo acerca de la tradición humorística local, sino específicamente acerca de la naturaleza artística del humor y, en tanto la considera desde ese ángulo, le permite el tratamiento ensayístico y la descripción de un fenómeno que no practicó personalmente: el oficio de contador oral de chistes.

> Presentación: papeles perdidos y sobretodos viejos

Quien recuerde por haber leído las peripecias de personajes como Ramona y Don Fulgencio, o se haya cruzado con caricaturas de Lino Palacio (1903-1984), probablemente no calcule que su autor, después de haber sintetizado unas almas de simpleza rotunda como la de la doméstica española y del “hombre que nunca tuvo infancia”, también escribió impresiones como la que sigue:

El hombre normal suele reír cuando está contento; la risa es una derivación física del optimismo. Y tenemos también *el reír intelectual*, cuando la risa es provocada por el sentimiento de lo gracioso, de lo ridículo y de lo cómico. Se llaman sentimientos estéticos, los que, aunque importan evidentes percepciones de imágenes, requieren principalmente elementos intelectuales, únicos con los que es posible apreciar las relaciones que atañen al objeto estético. (Palacio, 1962: 30. Subrayado corresponde al autor)

Varias son las preguntas obligadas: ¿por qué despliega un discurso reflexivo quien está acostumbrado a economizar (cuando no a prescindir) el uso de la palabra en su enunciación humorística y en la de sus personajes? ¿qué relevancia tiene esbozar una reflexión acerca del humor y, aun más específicamente, destacar la cuestión de su carácter estético, tal como plantea en la cita anterior?

Desde la humildad de su prólogo, el mismo Lino Palacio revela que llevaba un registro de lecturas más serias acerca del humor, es decir de géneros conceptuales, especial (aunque no únicamente) de Sigmund Freud y de Henri Bergson:

Los leía a todos con gran interés y a medida que sus ideas se infiltraban en mí, que sus preceptos y axiomas estimulaban mi imaginación, escribí notas, y acotaciones que guardaba desordenadamente, dentro de los mismos libros, en los cajones del escritorio, en una carpeta con papeles inútiles o en los bolsillos de un sobretodo que dormía en el 'placard', esperando la postrera ternura y el calor de un pariente pobre (Palacio, 1962: 17)

El dato de este archivo informal y disperso que repentinamente se organiza en su ensayo *Ese animal que ríe*, publicado en 1962, permite suponer, por una parte, que esas lecturas acompañaron el proceso de su carrera como dibujante humorístico (incluyendo su aplicación al mundo de la publicidad), lo que echa luz acerca de una formación en el humor que no solo deriva de una tradición artesanal del oficio gráfico, sino que requirió de una reflexión que desmontara teóricamente los mecanismos artísticos. Por otra parte, y respecto de la oportunidad de su salida en libro, sugiere también una inquietud por dotar de relevancia una tarea que suele tener éxito popular a través de su divulgación masiva, y que por ese motivo se supone al margen de una valoración ligada a los parámetros de la institución artística.

Tendremos en cuenta, una vez más, que una aproximación histórica e institucional al humor en el sistema cultural argentino obliga a desprender al menos tres variables descriptivas: la manera en que los creadores toman posición estética; las prácticas y su reflexión respecto de la especialización profesional; y, por último, la conciencia de pertenecer a una tradición selectiva (v. Cilento, 2019: 308).

En el caso de *Ese animal que ríe*, nos detendremos brevemente en las coordenadas de comienzos de la década del 60 en la Argentina para justificar esa transformación de notas al pasar, guardadas en lugares insólitos, en un libro articulado y en la voz autoral plena de ensayista que asumió Palacio, para observar de qué manera se transforma de productor en receptor crítico, y más específicamente, en introductor de una poética del contador oral de chistes, con lo que implica el salto desde la producción del humor gráfico al espectáculo de un intérprete en vivo.

› **La década de la distinción**

Los estudios de Jorge Rivera sobre humorismo y costumbrismo señalaron, pioneramente, sin remontarse a antecedentes lejanos como la revista *Martín Fierro* (1924-1927), el cambio cultural que germinalmente localiza en la década del 50 y que emerge más contundentemente en la década subsiguiente. Calibra la simultaneidad de dos fenómenos: las revistas literarias que continúan asumiendo y divulgando la vanguardia (especialmente *Letra y Línea*, 1953-1954) y el fenómeno de venta masiva de las revistas humorísticas propiamente dichas, como *Rico Tipo* (1944- 1972) y *Tía Vicenta* (1957-1966), así como la convivencia profesional de varios escritores en ambos circuitos, con el impacto cruzado de sus intentos experimentales. La popularidad y sus medios masivos, sin embargo, necesitaban renovarse, y señala justamente Rivera que durante la década del 50 se detectó un “progresivo agotamiento” de las fórmulas exitosas del humor gráfico masivo,

al que se suma la influencia de nuevos factores culturales y ambientales que irán desplazando de manera gradual los ejes temáticos y formales del humor y el costumbrismo, e inclusive su propia ‘ideología’ genérica, que derivará en muchos casos de la serena ironía pintoresquista de los años 40 hacia un perfil más comprometido con el humor ‘lunático’, sofisticado e intelectual, o, en sus líneas menos concesivas, con el concepto de humor como ‘amabilidad de la desesperación’ (Chris Marker) o como arte de ‘estallar de risa en pleno patetismo’ (Blaise Cendrars) (Rivera, 1981: 608)

Que la dinámica de producción se siguiera nutriendo de la vanguardia (*Letra y línea* publica permanentemente relecturas y declaraciones de los representantes canónicos de la vanguardia histórica como Tristan Tzara o Alfred Jarry, autor actualizado a través de la creación de la Sociedad Patafísica en 1949, de la que el argentino Juan Esteban Fassio es miembro y divulgador) implica revisar el estado de las posiciones estéticas y los requisitos de la profesionalización. A este estado de transformación de demandas para el humor en los medios que describió Rivera, sumamos la traducción de uno de los estudios más influyentes sobre el humor en Francia: el ensayo histórico y teórico de Robert Escarpit, titulado *El Humor*, que Delfín Leocadio Garasa volcó en esa ocasión al castellano.

Lino Palacio, asociado a medios de comunicación más conservadores como los diarios *La Razón* y *La Opinión*, y colaborador en revistas de humor innovadoras como *Cascabel* (1941-1947) (para la que hizo caricaturas de líderes políticos de la II Guerra Mundial), hace público su libro en 1962, el mismo año en el que la influyente editorial Eudeba lanzaba al mercado lector argentino el libro de Escarpit.

Un año antes, Ediciones Culturales Argentinas publicaba *Humorismo argentino*, con Luis Alberto Murray, periodista e integrante de la redacción de las revistas más experimentales de la nueva década, como *4 patas* y luego *La Hipotenusa*. Con esta primera antología, que asume orgullosamente el

compilador desde el prólogo, se da un paso decisivo hacia una tradición selectiva del humor en la literatura nacional¹.

En medio de esta sensibilidad atenta a los avances de la “literatura legítima” (en términos de Bourdieu, 2012) sobre el campo periodístico y de la cultura popular, Lino Palacio reacciona con la reflexión, una enciclopedia muy rica sobre teoría literaria y artística, en un gesto con el que se auto-distingue y se coloca a la altura del autor que también había hecho una *Teoría sobre la humorística* (1944) debatiendo con la bibliografía canónica (Freud-Bergson): Macedonio Fernández.

La diferencia, en lo que a Palacio respecta, radica en un excedente que procede de su ejercicio profesional del humor, por el que se anima a trascender las fronteras de ese ejercicio y a observar y ponderar prácticas muy extendidas. A continuación, nos detendremos en la teoría del humor orientada al contador de chistes, desarrollada en *Ese animal que ríe*.

› **Es una broma dicha con aire de tristeza**

Quando en *Enrique IV*, Falstaff habla de *a jest with a sad brow*, una broma dicha con un aire de tristeza, ¿qué debe entenderse por ello? [...] el gozoso y sociable humorista disimula su verdadera naturaleza bajo una máscara taciturna, pero, llegado el momento, la ocurrencia, que profiere con un guiño de complicidad, revela, como una lucecita en medio de las tinieblas, su malicia, su gracia, y crea entre él y sus lectores un vínculo afectivo (Escarpit, 1962: 76)

Terminado su repaso por las teorías contemporáneas del humor, Lino Palacio se dedica a observar su irradiación y su impacto en las áreas de la vida donde se practica, desde las políticas de empresa hasta el “chiste de velorio”. Esto es: Palacio observa que el humor forma parte de la teatralidad social²: “El contador de chistes es un personaje que figura en todos los ambientes sociales: en las oficinas, en los clubes, en los colegios, en las patotas, en los picnics...” (1962: 77), al punto que su especie ha “hecho de la narración humorística casi una profesión [...] hablo de quienes poseen la técnica requerida, la mímica, y, por sobre todo, la gracia personal” (1962: 77-78).

¹ Si bien resulta difícil hoy en día desmentir la afirmación de primacía de Murray como antólogo, debe reconocerse que hay muy escasa literatura compilatoria o recuentos históricos del humor en la Argentina. Hasta el momento pueden mencionarse fehacientemente el recuento histórico de Enrique Méndez Calzada, “El humor en la literatura argentina” (artículo de 1926) y en lo que respecta a antología histórica, uno de los *Cuadernos de César Bruto* (1952) dedicado a Oski y que contiene una selección de humoristas argentinos, con inicio en los autores de la Generación del 80.

² Cf. el concepto de teatralidad social de Dubatti (2018: 13): “La teatralidad (dinámicas de organizar la mirada del otro y dejarse organizar la propia mirada por la acción del otro, establecer un diálogo en ese juego de miradas) está presente en la esfera completa de las prácticas humanas en sociedad: la organización familiar, la cívica, el comercio, el rito, el deporte, la sexualidad, la construcción de género, la violencia legitimada, la educación, y otras innumerables formas de lo que podemos llamar genéricamente la teatralidad social, es decir, la teatralidad que es fundamento de los intercambios y acuerdos sociales en la vida cotidiana.”

Las tres condiciones fundamentales que privilegia Palacio para contar chistes son la claridad, la brevedad y la seriedad. La claridad se relaciona con la correcta dicción, que evade el peligro de obligar al narrador a repetir lo que pronunció confusamente; la brevedad con la posibilidad de manejar las implicaturas, ya que siguiendo a Theodor Lipps, a quien cita, el chiste “dice lo que ha de decir, no siempre en pocas palabras, pero sí en menos de las necesarias [...] puede decir también todo lo que se propone, silenciándolo del todo” (Palacio, 1962: 80). La seriedad está vinculada a la contención y la descarga, en una suerte de efímera pero eficaz catarsis: “La impavidez del que habla obliga a la impavidez del que escucha y, llegado el momento culminante, la risa brota como el vapor contenido al abrir la válvula de escape” (Palacio, 1962: 82). Todas estas cualidades del “narrador hilarante” de la vida privada las encontró en otro extremo el mismo autor viajando a Estados Unidos, en el ámbito público y asociadas a las virtudes del ejecutivo que domina la oratoria: “En un banquete servido en el Hotel Roosevelt me sorprendí -muy gratamente, por cierto- escuchando a un director de las firmas más poderosas del mundo matizando su disertación con imitaciones del famoso actor cómico Bob Hope” (Palacio, 1962: 85).

Por añadidura, dos habilidades que debe poseer el narrador de chistes están vinculadas a la interacción planificada con el público oyente: el suspenso (“Es necesario afrontar con habilidad la perspicacia del público. Éste prefiere ignorar el final aunque durante el relato pone en juego toda su sagacidad para adivinarlo”, Palacio 1962: 81) y la oportunidad. Para esta última habilidad recurre a Jack Benny, el músico-comediante que se inició con los Hermanos Marx, y que escribió “El cuento que venga a cuento”, en el que sugiere: el contador de chistes debe ajustarse al tema en que el auditorio esté interesado en ese momento; conviene que el cuento encaje sutilmente en la conversación y que se adhiera a la circunstancia: “Cada salón es un escenario lleno de trastos en que se puede apoyar el chiste: las cortinas, la chimenea, el teléfono o el abrigo de piel recién estrenado de una dama reciente” (Palacio, 1962: 87).

De hecho, hay gran cantidad de ejemplos desarrollados narrativamente y por escrito en el libro de Palacio, muy efectivos pero no en vivo ni como reconstrucción de actuaciones propias como narrador oral. Se defiende de esta falta de ajuste de su figura respecto del asunto que trata alegando lo que podemos considerar una conciencia de que el humor forma parte de un repertorio previo a su concretización artística:

No pretendo levantar una cátedra en estas páginas. Siempre he apelado a la expresión gráfica y rehuido a la oral, pero los humoristas -como los médicos que no se libran de una consulta en una reunión social y los poetas a quienes sus amigos se creen obligados a escribir en verso- somos un receptáculo de cuanto chiste circula en el país (Palacio, 1962: 78)

Es decir que el creador de Ramona, la idiosincrásica mucama gallega y bruta, así como de las caricaturas de los líderes del Eje y de los aliados de la II Guerra, y de las tapas de Billiken, está dispuesto a asumir su experiencia como saber del humor como un saber peculiar, de índole claramente transmedial³.

› **A modo de síntesis**

Con *Ese animal que ríe*, así como con su libro inmediatamente posterior, el “ensayo antológico” *El humor de los argentinos*, aparecido en 1964, Lino Palacio extrae sus fichas de lectura cuando llega la hora reflexiva y autorreflexiva de los que hacen humor desde el campo profesional, que -tal como sintetiza Alan Pauls (1995: 140)-. “es un método de formación salvaje pero industrial, aceptado y hasta exigido por un campo profesional en estado de efervescencia constante”.

Es precisamente su credencial de humorista gráfico de oficio la que auspicia su posición estética para proyectarse fuera de ella, en el campo más amplio de la transmedialidad. Y también es desde esta construcción de autoridad de la profesión como podemos hacerle responder, años después, desde su libro, al Cortázar que, habiendo experimentado con el humor en *Historias de cronopios y de famas* en 1962, postulaba polémicamente y con ánimos de distinguirse, su “alarmante carencia” que “deploro en nuestras tierras” (“Más sobre la seriedad y otros velorios”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967); en ese momento, sin embargo, cientos de profesionales del humor en todos sus rubros (teatral, cinematográfico, televisivo, gráfico y literario) ya habían alimentado la masa histórica de obras que había pasado la prueba de la popularidad y esperaba ser puesta en valor.

³ Schröfer (2012) designa de esta forma uno de los tipos de intermedialidad especialmente orientado a la relación entre dos medios sin que una característica sea asignable a alguno de esos medios por carácter intrínseco. La ficción y lo narrativo son, en su planteo, los más característicos y siempre remiten a la posibilidad de abstraerlos para detectarlos, ya que no se adscriben *per se* a cine y novela, por ejemplo, sino que se perciben como elementos compositivos en cualquiera de esos medios artísticos.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. 2012. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Buenos Aires, Aguilar/Taurus.
- Cilento, L. 2019, "Martín Fierro, Nosotros y algunas discusiones sobre las categorías del humor en las artes durante los años 20", en Marisa Martínez Pérsico (coord.). *Manual de espumas. Estudios, balances y relecturas de las vanguardias en una dimensión trasatlántica*. Valencia, Calambur, 305-321.
- Cortázar, J. 1993. "Más sobre la seriedad y otros velorios" en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid, Debate, 53-57
- Dubatti, J. 2018. "Teatralidad, teatro, transteatralización: redefiniendo las acciones de actuación y expectación". *La escalera*, 28, 11-33
- Escarpit, R. 1962. *El humor*. Buenos Aires, Eudeba.
- Palacio, L. 1962. *Ese animal que ríe*. Buenos Aires, s/d
- 1964. *El humor de los argentinos*. Buenos Aires, s/d
- Pauls, A. 1995. *Lino Palacio. La infancia de la risa*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.Col. Espasa Humor gráfico.
- Rivera, J. B. 1981. "Humorismo y costumbrismo (1950-1970)" en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL, fascículo 116.
- Schröfer, J. 2012. "Four Models of Intermediality" en Bernd Herzogenwrath (ed.). *Travels in Intermedia[lity]*. Hanover/New Hampshire, Dartmouth College Press, 15-36