

Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Xochimilco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Maestría en Comunicación y Política



¿De qué nos estamos riendo!

Tesis para obtener el grado en
Maestro en Comunicación y Política

Presenta
Miguel Ángel García Aréchiga

Directora de tesis
Dra. Yissel Arce Padrón

Lector Interno
Dr. Mario Rufer

Lector Externo
Dr. Antonio J. Hernández

Ciudad de México, septiembre de 2023

“A quien leyere:
Si las páginas de este libro consienten
algún verso feliz, permíteme el lector
la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente.
Nuestras nadas poco difieren;
es trivial y fortuita la circunstancia de que tú seas el lector
de estos ejercicios, y yo su redactor”

Jorge Luis Borges [Prólogo a *Fervor de Buenos Aires*, 1923]

Palabras clave

Comedia, Política, Miguel Noguera, Televisión, Ultrashow.

Resumen

El texto propone algunas reflexiones en torno al trabajo del cómico y dibujante español Miguel Noguera, partiendo de un acercamiento puramente estructuralista para, mediante su crítica, proponer una lectura política de su labor. La crítica se articula en tres ejes que operan a partir algunas ideas de Walter Benjamin, Umberto Eco y Jacques Rancière para plantear una “lectura final” [la tesis tampoco asume esta clausura] que tensione las ideas de *emisor* y *receptor* proponiendo un lugar ambivalente en donde la comunicación nunca sucede unidireccionalmente. La lectura política no se formula en términos de *capacidad movilizadora* del trabajo de Noguera, sino como un cuestionamiento al lugar enunciativo habilitado para producir sentido, pues el texto entiende la política como la puesta en duda del reparto operado entre *artista* y *público*. Adicionalmente, la apuesta escritural de la tesis propone su desestabilización a través de varios paratextos que la presentan como un texto dinámico que muta sus pretensiones y los presupuestos con los que trabaja.

Introducción	5
Presentación del formato	10
Capítulo 1	22
El tiempo gastado	22
El espectáculo no espectacular	22
El formato Ultrashow	25
Estética neobarroca	31
Preliminares	31
Productos neobarrocos	33
Algunas descripciones estructurales	41
Capítulo 2	51
Lugares enunciativos de la comedia: producción de la metatelevisión	51
El carnaval	51
El aparato	54
La disgregación	60
La comedia neotelevisiva	70
Los ritmos de la TV	70
Humor clásico	73
Humor moderno	75
La comedia de la neotelevisión en declive	85
Dos anomalías: Humor amarillo y Chiquito de la Calzada	85
Humor chanante	91
Internet: la parodia del canal	93
Capítulo 3	98
Más allá del carnaval	98
Otra inversión	98
La separación	101
La intención autoral como separación	107
La distorsión	114
Declaración de intenciones	127
El orden del tiempo	127
Corramos un tupido velo ante esta performance	136
Conclusiones [siempre provisionales]	144
Bibliografía	157

Introducción

El texto que presento aquí no es un texto terminado, en el sentido en el que ningún texto lo es. Sin embargo, me parece que es un texto que cumple con el objetivo de proponer algunas reflexiones en torno al trabajo cómico de un artista que considero propositivo.

A Miguel Noguera¹ lo conocí de su papel en *Algo muy gordo* (2017), una película en la que hacía de *él mismo* y que vi, nada más estrenarse, porque su protagonista, Berto Romero, era uno de mis cómicos favoritos. Por supuesto, Noguera me sorprendió y, además de repetir en bucle la escena en la que Miguel muestra a Berto cuál es el modo correcto de grabar el final de la película [“¡Doctor, doctor! ¿Dónde está el doctor?, ¿ves?, hay un cordón umbilical que te une a este señor”], busqué en internet todo lo que pudiese encontrar de su trabajo. Me encontré con dibujos y entrevistas, pero, sobre todo, con el *Ultrashow*, el espectáculo teatral que motiva y, a la vez, es pretexto para la escritura de esta investigación. No describiré aquí la propuesta del formato porque ésta descripción queda hecha en el propio cuerpo del texto, pero diré que me pareció *singular*.

Singular con respecto a cualquier propuesta que yo hubiera visto en la comedia mexicana o española. Por razones que no intentaré explicar[me] aquí, yo había tenido algunos acercamientos a la comedia televisiva española desde la juventud y, gracias exclusivamente a internet, mantuve un *ojo vigilante* para, de cuando en cuando, reírme de otra cosa. Como todo, ha habido momentos de más insistencia y de menos, pero precisamente en 2017 iba *bastante a tope*. Conseguí algunos de los libros de Noguera y lo vi en formatos junto a otros cómicos que, a su vez, me condujeron a otros. Como todo, fui volviendo familiares rostros que eran nuevos y conectando los viejos con los que se iban sumando. Como digo, tampoco era un panorama completamente desconocido, tenía un par de años escuchando *La vida*

¹ Miguel Noguera Loven, Palma de Gran Canarias, 1979. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, Noguera es un humorista, dibujante y escritor español. Desde hace más de diez años presenta en teatros un espectáculo llamado *Ultrashow* en el que expone ideas haciendo uso de un tipo de discurso que es, mayormente, el tema de este trabajo. Además, es responsable del podcast *Infrashow* y colabora de manera frecuente con el dúo cómico *Venga Monjas*. A cierre de este texto, Noguera tiene ocho libros publicados, entre los que destaco *Ultraviolencia* (2011), *La muerte del piyayo* (2016) y *Clon de Kant* (2018). En ellos, el autor recopila dibujos o pequeños textos que proponen un tipo de comicidad que, según entiendo, tiene algunas singularidades.

moderna (2015-2022)² y quizá tres escuchando el *Nadie sabe nada* (2013- en emisión)³, pero sí que tuve la sensación de que *me había perdido de algo*. No en el sentido que entiende que una cosa *debe ser vista* porque es *buena* [*imperdible*], sino que no era capaz de trazar un camino que llevara de las secciones que Berto Romero presentaba en la televisión a lo que veía en el *Ultrashow*. *¿De dónde salió esto?*, es quizá la forma más sencilla de poner esa sensación en palabras.

Noguera me recordaba al Quijote (Cervantes, 1604), al *Libro vacío* (Vicents, 1958), a Jorge Luis Borges. De alguna manera, era normal, yo había estudiado letras y me habían *entrenado* para *encontrar* [¡producir!] ese tipo de relaciones discursivas en los textos literarios, pero esto era un espectáculo teatral. Más aun, un espectáculo teatral con alguna pretensión cómica [o al menos así me acerqué yo a él]. Debo admitir que mi acercamiento al teatro era más bien como lector de obras dramáticas [uno de los cursos que hice en la licenciatura trataba específicamente de la lectura del *género dramático* y recuerdo que me interesaron más los *Personajes en busca de autor* (1921) de Pirandello que el *Tranvía llamado deseo* (1947) de Williams], a pesar de que algunas veces fui a ver los montajes en los que mi primo [que estudió artes escénicas] participaba, más inclinado a eso que se ha dado en llamar, y sin terminar de asumir la categoría, *teatro para niños y para niñas* que a lo que yo había leído como *género dramático*. En cualquier caso, yo me acerqué al *Ultrashow* mucho más como consumidor de comedia y literatura que como consumidor de teatro [y, por supuesto, que como consumidor de performances]. A mí entender, la propuesta de Noguera respondía mucho más a los juegos literarios que yo categorizaba como *metatexto*, *niveles diegéticos* o *voces narrativas* que a cualquier otra cosa. Fue así como me acerqué a Noguera, como a una especie de *juglar* que *habla literatura* y, si bien lo consumía con pretensiones cómicas, también me gustaba leerlo en clave *estructural*, la clave en la que yo entonaba, a veces, desafinando.

² Programa de radio emitido por la cadena SER y a través de Youtube, presentado por David Broncano [a quien no conocía de nada antes de seguir el programa], Héctor de Miguel [a quien recordaba de su época de cantautor cómico en *El club de la comedia*] e Ignatius Farray [cuya mejor descripción ofreció el cómico David Suárez en su programa de entrevistas *No haber venido* "Eres el cómico *underground* favorito de todo el mundo, después de Noguera, y eres el cómico *mainstream* favorito de todo el mundo, después de Broncano"].

³ Programa de radio emitido por la cadena SER y a través de Youtube, presentado por Berto Romero y Andreu Buenafuente.

Con todo, el resto de cómicos seguía ahí, quiero decir, los rostros que se habían vuelto familiares y que, sin parecerme tan *literarios* como Noguera, seguían apelando a una forma de comedia que no estaba interesada tanto en causar la risa como la incomodidad. Encontré que a esto algunas personas le llamaban *posthumor* y que habían escrito algunos textos en torno a lo que parecía, ya de manera clara para mí, una corriente cómica en auge de la comedia española, le decían *Nueva comedia*⁴.

Es aquí donde inicia esta investigación, bajo esos presupuestos y bajo esas categorías. El trabajo de escribir esta tesis es el trayecto que va desde este punto inicial [asumiendo sus limitaciones y tratando de ser crítico con ellas] hacia una lectura que busca *provocar* la labor cómica de Noguera para proponer una lectura que la entienda más como un *mundo estético litigioso*, por tanto, como una apuesta provocadoramente política, que como una *boutade* con fines [casi] ornamentales. No se crea, sin embargo, que la apuesta de este texto es la de ver en Noguera eso que se llama a veces *artista comprometido*, al contrario, me interesa pensar su obra como un detonador de sentidos.

Por supuesto, y como ya advertí al inicio, éste no es un texto terminado, y tampoco tiene la pretensión de serlo. El recorrido de la tesis es, muchas veces, contradictorio, pues el proceso de investigación también lo es. En la tesis hay planteamientos que nunca retomé, categorías *aplicadas* que después critico, citas que se repiten y que son leídas de modos distintos para cada ocasión y, sobre todo, miradas que el texto vuelca sobre sí mismo para releerse. Me permito no considerar ninguno de éstos como *fallos*, sino como *marcas* que el texto hace sobre sí mismo para asegurarse de que el punto de partida no sea el mismo que el de llegada. Escribir es cuestionar la propia escritura y nunca presentar un texto *terminado*.

Sin embargo, digo con alegría que el texto es capaz de asumir una lectura *de tapa a tapa* y mostrar el tránsito desde las categorías y presupuestos iniciales hasta las conclusiones [siempre provisionales] que sostengo como lectura del hacer cómico

⁴ Con todo y como resulta siempre, tampoco era tan nueva, pues, según iría descubriendo, ésta rendía tributo y se reivindicaba heredera de *Mortadelo y filemón*, Chiquito de la Calzada o Faemino y Cansado.

de Noguera. Si alguien tiene intención de transitar ese camino, sepa que es más bien a *tirones* y que las pretensiones de este trabajo [así como las hipótesis] se producen en el propio texto y que a veces aparecieron antes de que yo lo supiese. Es sólo por eso [*sólo*] que el texto puede ser enredado, pues la escritura es el propio intento por desenredar. Con todo, la lectura que yo recomiendo, quizá por ser el tipo de lectura que muchas veces hice del texto [de los *fragmentos* de texto que iban tornándose *tesis*], es la misma que se hace de un periódico o de algún catálogo, el ojeo. Hacer *zapping* a la tesis permite [al menos como posibilidad y si se tiene suerte] encontrar alguna frase graciosa, alguna narración, alguna idea sobre otra cosa que *no* es la tesis. Umberto Eco⁵ habla de los textos *marginales* que los copistas de la biblia hacían. Ubicados precisamente *al margen* de la transcripción bíblica que manufacturaban, aseguran al copista no caer de sueño mientras trabaja, pero también dicen que, incluso en una labor tan *mecánica*, los humanos producimos sentido. Repetir es siempre producir.

Queda, nada más, agradecer a la doctora Yissel Arce por su labor de acompañamiento en esta escritura. La gratitud es enorme porque la ayuda lo es. Evidentemente, el movimiento que existe entre mis pretensiones iniciales y las que el texto termina por producir es consecuencia de las lecturas que la doctora hizo a lo largo de este proceso de escritura. La finalización del texto en sí es producto también del empeño que la profesora puso en este trabajo. El acompañamiento *no propiamente académico* no sólo debo agradecerlo a la doctora Yissel, sino también a la doctora Sara Makowski y a mi familia que, a pesar de las distancias, supo ofrecerme alguna certeza [que siguen siendo difíciles de encontrar].

Tabla de contenidos:

Con el objetivo de presentar un menú que ofrezca un primer vistazo a los contenidos que el lector puede encontrar en este texto, propongo aquí un recorrido esquemático de los tres capítulos. El primero propone un acercamiento al formato *Ultrashow* de tipo inmanente, no sólo el más cercano a mi formación en teoría literaria, sino el más cercano a las pretensiones iniciales de este trabajo. Durante este capítulo, presento *en funcionamiento* algunas categorías para ofrecer una primera lectura del

⁵ Eco, U. (2010), *El nombre de la rosa*, De Bolsillo: México.

Ultrashow que se ordena en tres ejes, el de la *política*, el de las *formas* y el de la *narración*. A cada uno de éstos corresponde un acápite y el capítulo en su conjunto intenta hacer algún guiño entre sus partes de cara a la argumentación de una primera hipótesis que, si bien nunca queda explicitada, se corresponde más o menos a la de una taxonomía que proponga un *orden* en el *caos formal* de la propuesta cómica de Miguel Noguera. El segundo capítulo tiene un orden más bien histórico. Bajo el pretexto de presentar una genealogía, y a partir de una crítica al carnaval como *inversión revolucionaria* y un paso por Walter Benjamin [que corresponden al primer acápite], el capítulo dos transita por algunas de las formas en las que la comedia se consolidó como género televisivo en España. La revisión tiene como guía una lectura del vínculo que la comedia propone a su público, lo que aleja al capítulo de la primera intención inmanentista y lo acerca a una lectura más *relacional*. Finalmente, el último capítulo opera algunas críticas a las categorías que puse *en funcionamiento* durante el primero [y a la lectura que había hecho de la propuesta cómica de Noguera] y pretende ser una relectura del propio trabajo operada a partir de algunas ideas de Rancière y de la crítica que, desde ahí, puede hacerse de algunos de los presupuestos de la teoría literaria [los que yo mismo asumí durante el primer capítulo].

Finalmente, y [ahora sí], sin más dilación, presento la tesis [¿dónde empieza *la tesis?*, me niego a pensar que en la portada] que hoy [siendo *hoy* ese clítico que sujeta su *sentido* al contexto (¿No son todas las palabras *clíticos?*)] definiendo como [todavía] *tesista* [Esa frontera sí que está clara, ¿no?, la de *tesista* y *maestro*. Yo creo que tampoco].

Presentación del formato



6

En una entrevista de 2018⁷ hecha a Miguel Noguera con motivo de la presentación del libro *Clon de Kant* (2018), el conductor [y la producción del programa] ofreció al cómico algunos ítems a partir de los cuales éste podía improvisar y la propia entrevista podía tomar forma. Un dibujo hecho por uno de los miembros del equipo de producción [una multitud que corre aterrorizada ante el ataque que dos monstruos que destruyen la ciudad], la aparición de otro cómico que *pasa a saludar* y unas espadas que Noguera, ante los reclamos del presentador, termina por clavar en el sillón. Ésta es una de las maneras de proponer una entrevista al cómico nacido en Las Palmas de Gran Canaria.

A pesar de que Noguera nunca ha terminado por asumir la etiqueta *cómico*, es cierto que su trabajo comúnmente se lee desde ahí e, incluso considerándolas *singularidades* en el panorama, sus propuestas han sido categorizadas como *humor absurdo*, *humor surrealista* o *posthumor*. *Hervir un oso* (2010), manufacturado junto al dibujante Jonathan Millás, fue el primer intento por llevar al papel el *humor de Noguera* y, un año después, el cómico publicaba en solitario *Ultraviolencia* (2011). En estos volúmenes [y en los que Noguera seguiría publicando], se compilan algunas viñetas y pequeños textos que proponen pliegues en los objetos o inconsistencias formales: “No atéis la bolsa de la fruta porque pesa más (el nudo pesa)”, el ya canónico “Gato dándole patadas a una puerta” o el ni siquiera herético “Cristo mal”. A veces, la viñeta viene acompañada de otra que propone un nuevo acercamiento a la misma idea o de alguna nota marginal que repara en un detalle

⁶ Noguera, M. (2016) *Ultraviolencia* Edición 5º aniversario, Blackie Books: España. p. 312.

⁷ *Entrevista a Miguel Noguera* (2018) en el programa *La resistencia*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=w8q6aAPnoUg&t=131s>

del propio dibujo. Los dibujos de Noguera no pretenden producir personajes entrañables, como Mafalda o Snoopy, ni construyen una historia que se *remata* en la última viñeta, son más bien, como los llama el propio cómic, *vislumbres*, pequeñas rupturas que se presentan como un momento. A pesar de que algunas viñetas, a veces, aparecen agrupadas, no existe entre ellas una relación narrativa, como en el género *tira cómica*, sino de bifurcación. Los dibujos son variaciones del *vislumbre* propuesto en la primera viñeta del grupo o relecturas de elementos concretos de ésta última

En lo que respecta a los *personajes*, inicio diciendo que quizá el sustantivo es excesivo. A pesar de que existe algún dibujo en donde aparece Iker Jiménez⁸ o Messi⁹, éstos aparecen más como motivo que como personaje [aparecen porque son figuras reconocibles, un trazo que permite varios significantes en un momento], en realidad, la inmensa mayoría de las viñetas tienen por *personaje a un tío, un señor, una vieja, incluso a una pistola o una rampa*. La propuesta es una tensión no un *inicio-desarrollo-desenlace* y los personajes son los cuerpos en los que ésta se encarna. Encarar la lectura lineal¹⁰ de los libros es saltar de una idea a otra, a veces porque se da vuelta a la página, pero a veces porque los dibujos hacen apuntes sobre sí mismos. “Humilde sendero inmemorial franquea *sesgadísimamente* un enorme pórtico— más inmemorial si cabe—; lo ningunea *cruzándolo sin alinearse con él* (peor desprecio que no cruzarlo en absoluto)”¹¹. Junto al texto, tres dibujos [la misma imagen desde distintas perspectivas] del tal pórtico [dos columnas dóricas

⁸ Periodista español especializado en la investigación sobre fenómenos paranormales. A diferencia de Jaime Maussán o de Carlos Trejo, Iker Jiménez no entiende que la vida extraterrestre sea incompatible con la presencia de espíritus del más allá y en *Cuarto Milenio* (2005-en emisión) tienen cabida investigaciones sobre el Triángulo de las Bermudas, las Caras de Bélmez o el área 51. Pese a todo, es también cierto que, desde 2020, sostiene en Youtube una emisión paralela a *Cuarto Milenio*, *La estirpe de los libros* (2020-en emisión), en donde la investigación paranormal ha perdido peso en favor de las lecturas alternativas sobre el COVID-19, la vacunación y, creo, aunque no estoy seguro, sobre la forma del planeta.

⁹ Messi.

¹⁰ En el último libro de Noguera [último, a cierre de esta redacción], *¡Pam!* (2020), Blackie Books: España, la edición elige, a diferencia de los libros previos, incluir, al final, la sección “Notas y algunos orígenes” en donde se agrupan las notas a pie de página que se desprenden de los dibujos *principales* [editados en el *cuerpo principal* del libro, pues las notas y dibujos marginales no son sustancialmente distintos a lo presentado bajo el epígrafe “¡Pam!”]. Esta decisión editorial permite, además de una lectura menos cómoda [como se verá, como *se está viendo*, prefiero que las notas queden cerca del texto *principal*, asumiendo, con ello, otro tipo de problemas editoriales], que las notas a pie de página ganen en extensión y en autonomía, pues reciben un tratamiento similar al que tienen los dibujos *principales*.

¹¹ *¡Pam!* (2020), Blackie Books: España. p. 32.

unidas apenas por una cornisa sin frontón] que se alza, *inmemorial*, en una estepa sin más construcción que el propio pórtico. Bajo éste, y cruzándolo por debajo, una senda que, pese a no tener ninguna curva, forma ángulos agudos con respecto a la recta que traza el pórtico. Eso, una tensión cimentada en la asimetría, pero también en las *jerarquías* de los objetos contrapuestos. El pesado pórtico de mármol blanco no es capaz de *someter* al *humilde* sendero de tierra que no sólo ignora el *orden* propuesto por el pórtico, sino que *lo ningunea* con su trazado *iconoclasta*.

En dos de los tres dibujos se aprecia a un hombre andando el camino al que, mediante un cuarto dibujo, se hace un *close up*: un anciano en sandalias y túnica que se ayuda con un báculo en su trayecto. Al final de la frase incisa [“más inmemorial, si cabe”], aparece la primera llamada a pie de página. “Ahora que lo pienso, el caso inverso, es decir, que la construcción del pórtico fuese *posterior* a la existencia del sendero, ¿qué hay de eso? ¿Tiene pegada? ¿Evoca algo? (como si me importara). A ver, creo que sería más comprensible que orientaran el pórtico divergentemente al eje del sendero— tampoco estoy diciendo que me parezca *incomprensible* que el sendero cruce el pórtico al sesgo, ¿eh?—, es decir, el pórtico «menosprecia» al sendero por naturaleza, dialoga con la eternidad y no va a alterar sus planes por un camino miserable. Aun así sería curioso que no lo aplastara, ¿no?, que de algún modo el mastodonte respetara a la culebra bordeándola con sus patas; pero creo que esa gentileza se debería más al azar que a un genuino preocuparse por el sendero, ¡aunque, ojo!, el sendero podría haber servido de vía de transporte de los materiales y los obreros necesarios para la construcción del pórtico, ¡claro! ¡Eso explicaría la coincidencia pórtico-sendero y el no aplastamiento! ¡Caso resuelto! ¡Quedamos liberados de esta nota farragosa! ¡A merendar!”¹².

Y, junto al dibujo que hace *close up* al caminante con bastón, la segunda llamada a pie de página “¿Y estas leves variaciones en la posición del bastón? ¿Destilan aromas distintos o comparten buqué? (está loco).” Se siguen dos dibujos del mismo hombre; en el primero, sujeta el bastón, que tiene una curvatura en el centro antes de volver a la vertical, con la curva hacia dentro y, en el segundo, hacia afuera. Apenas hay diferencia, de ahí la apostilla “está loco”, referida a quien quiere ver

¹² *Ibidem* p. 163 y 164.

aromas distintos en dos dibujos casi iguales. Después de los dibujos, la nota sigue “La diferencia es sutil (más allá de que se trata del mismo bastón en posiciones distintas), pero diría que en «A» estamos ante un viejo más deteriorado, más inestable, más tambaleante que en «B», que denota más esbeltez, más control de sí, más verticalidad. Vamos, que si hiciéramos una encuesta sobre «¿Qué viejo te parece que está más en las últimas? «A» o «B»?»– ¡pese a que ambos casos los protagonizan el mismo viejo y el mismo bastón, ojo!– ganaría «A» por goleada. Al menos eso creo. ¡Ay, ahora no sé! ¿Lo veis? ¡Metaestabilidad del propio juicio estético! ¡La única certeza!” y, debajo, en una tipografía más pequeña, una *subnota* introducida con un asterisco que la anuncia como *subnota*, pero que no tiene par en el cuerpo *principal* de la nota. “El problema de la corporeidad del halo de rayitas enfatizantes: ¿Se superponen a todos los cuerpos o se sitúan en un plano espacial determinado y por tanto oclusible por los cuerpos más cercanos? Obviamente es esto último; aunque, si bien las rayitas están en una zona concreta del espacio, no es conveniente ridiculizarlas patentizando su posición o poniéndolas en breches gratuitos”. Debajo y de nuevo, dos dibujos casi idénticos que difieren en un único aspecto, la superposición [o no] del *halo de rayitas enfatizantes*¹³ a todos los planos del dibujo. Finalmente, e introducido como nota a pie de página dirigido desde “Obviamente esto último”, “Prueba de ello es que dibujamos esto: [dibujo] Y no esto: [dibujo]”. Los dibujos son, de nuevo, dos variaciones de la misma imagen. En esta comparativa se vuelve a contraponer el *halo de rayitas enfatizantes* superpuesto a todos planos del dibujo [segunda imagen “Y no esto:”] al mismo halo “oculto” bajo la aparición, en primerísimo plano, de la espalda de una persona [primera imagen “Prueba de ello es que dibujamos esto:”].

¹³ No se me ocurre una mejor manera de caracterizarlas que la que usa el propio Noguera. Son eso, *rayitas* que, colocadas a intervalos constantes en el contorno de una figura, la *enfatizan* con respecto al resto de las figuras que aparecen en la imagen.

En la contratapa de *¡Pam!* se lee “73.879 VISLUMBRES DE MIGUEL NOGUERA”¹⁴. El *género literario* [o *cómico*, o *artístico*] que Noguera propone no parece muy definido y la editorial apuesta por el único mecanismo publicitario que tiene a la mano, venderlo *al peso*¹⁵. Los libros de Noguera son una extensión de su *trabajo*

¹⁴ En Europa se prefiere el uso numérico del punto para separar millares de centenas, y la coma para separar enteros de fracciones, a la inversa de lo que hacemos en América. A pesar de lo llamativo que pudiera ser pensar en un *fragmento de vislumbre* [en un *879avo de vislumbre*], la estrategia comercial apela más a la enormidad del número. [Cuando iba a la FIL como estudiante de letras, solía comprar libros *al peso*. Elegí *Los Inconsolables* [Ishiguro, K. (2011)] sobre *Pálida luz en las colinas* [Ishiguro, K. (1988)] sólo porque el primero *dura* el doble de páginas. En términos página-precio era una *mejor* compra. (1988 es el año de la primera traducción al castellano, no el de la edición que estaba en el anaquel aquella tarde. Ya les digo que no compré ese libro)]. [Más que en el mecanismo *economicista* con el que hice algunas compras, me gusta reparar en la arbitrariedad con la que se van armando las bibliotecas. Como estudiante de economía entendía que *mi biblioteca* tenía que ser la biblioteca de un *especialista* y, junto a los volúmenes sueltos de *El Capital* que intentaban completar la presentación en ocho volúmenes que hace la editorial *Siglo XXI*, estaban Marcuse, Sartre y Althusser, en mi cabeza, la biblioteca de un *marxista no leninista* (sea lo que sea que eso significara para mí en aquel momento). Después, esa idea volvió con la etiqueta *novela rusa decimonónica* (*novela gorda rusa*, me gustaba llamarla por aquel entonces) y, después, como *Literatura española del Siglo de oro*, como *Lingüística francesa*, como *Literatura española de la primera mitad del siglo XX*, como *Novela española de la Transición*, como... ¿De dónde salió Ishiguro?, de Kawabata y su *El maestro de go* (Kawabata, 2004). Un amigo me recomendó la lectura de varios novelistas japoneses (y de Ishiguro, que es británico) después de que estuviésemos jugando go una tarde. Aquel día iba a la FIL decidido a comprar algo de Ishiguro que no fuese *Un artista del mundo flotante* (Ishiguro, 2010), la novela que había leído en la biblioteca de la universidad. Por supuesto, nunca tuve la pretensión de que *mi biblioteca* fuese la de un *especialista en Novela japonesa del siglo XX*. A casi quince años de distancia, en los libreros (a los que no me atrevo a llamar *biblioteca* precisamente porque ya no guardan la pretensión de *acervo organizado de un especialista*), no sólo insisten Ishiguro y Kawabata, también Yukio Mishima y Yasutaka Tsutsui, (con una novela y ¡un libro de cuentos!, quién lo iba a decir). Un poco por decir que, contrario a la idea de que una persona dedica la vida a ordenar una biblioteca (“He ordenado una biblioteca a lo largo de mi vida, los libros han desordenado mi vida”, Juan Villoro en *Conferencia sobre la lluvia*, 2016), los acervos se constituyen un poco a espaldas de esa pretensión de *especialista* y, por supuesto, sin ese *orden*. Las referencias que aparecen en este trabajo, libros, televisión, internet o cualquier otra cosa, no son sino objetos con los que me fui encontrando tanto durante la escritura de esta tesis, como durante el resto de la vida. La pretensión del trabajo es la de producir reflexiones en torno a esos objetos, conectarlos o desconectarlos, proponer lecturas, no la de presentar esta voz (la que habla) como la de un *especialista* con una biblioteca ordenada. Es seguro que existe otro montón de objetos (otros libros, otras emisiones televisivas, otras partes de internet o, mejor, algunas canciones, algunas pinturas, algunas anécdotas...) sobre los cuales pueden verse las lecturas propuestas aquí o, mejor, ofrecen otros caminos de lectura que pueden dialogar e interpelar a lo escrito. (En la búsqueda de la cita de Villoro, *me topé* con una de Leopoldo Lugones “lo que tiene de lágrima toda gota al caer”. No sé de dónde sale, pues es una cita que hace el *conferencista de Conferencia sobre la lluvia*, pero me parece una imagen bastante evocadora)].

¹⁵ Y *en color*. El otro reclamo publicitario que aparece en el libro [en este caso, en la portada] reza “Por fin un libro de Miguel Noguera en color”, intertextualizando el reclamo que aparecía en *Clon de Kant* (2018), su libro previo, “Por fin un buen libro de Miguel Noguera”. Evidentemente, el tercer reclamo publicitario es el propio Miguel, cuyo nombre [Miguel Noguera] aparece, entre tapa y contratapa, en tres ocasiones [una cuarta en el lomo del libro], además de una foto suya que, si bien es pequeña comparada con las ediciones de cuentos completos de Borges o Cortázar [dos rostros bien reconocibles para los lectores de literatura en castellano], está en la portada. *Aquí hay mucho Miguel Noguera [sea lo que sea]*. [Los prólogos están escritos por el propio Miguel y, a su manera, son también *vislumbres* compilados en el tomo, algunos incluso tienen dibujos. El prólogo a la edición del cuarto aniversario de *Ultraviolencia*, que cito desde la edición del quinto aniversario (Ultraviolencia, 2016), inicia: “Hola, soy Miguel Martos. Es broma, soy Miguel Noguera... Lo siento, ha sido una payasada sin sentido, lo he estropeado todo”].

principal y quien se acerca a ellos lo hace *sabiendo lo que busca* [que puede ser distinto a lo que busca (produce) otro lector del cómico], es la editorial quien no sabe lo que vende [en todo caso, vende a Noguera, al *genio inclasificable*, para no verse obligada a poner en duda el modelo clasificatorio de la industria editorial¹⁶]. La propuesta *principal* de Noguera [al menos la primera conocida, la más constante y la que terminó por formar un público] es un espectáculo teatral. El espectáculo se llama *Ultrashow* porque no responde a las etiquetas *monólogo cómico* ni *obra de teatro*. En él, el cómico presenta oralmente, uno después de otro y sin solución de continuidad, algunos vislumbres, que lleva anotados en unos folios, hasta alcanzar algo más de una hora de espectáculo¹⁷.

En realidad, ésta es la primera versión de una performance que, en ese entonces ni siquiera se llamaba *Ultrashow*; una performance que comenzó, presentándose ante amigos y un público reducido, en una cafetería de Gràcia en Barcelona. La versión actual de la performance [al menos la que el cómico presenta, sin grandes cambios, desde hace más de diez años en teatros de todo el Estado], sin renunciar a la presentación de *vislumbres* como hilo conductor, se compone de algunas otras partes que aparecen bien diferenciadas. El *Ultrashow* inicia con el sonido de un metrónomo, Miguel, que aparece en el centro del escenario, comienza a improvisar un canto que puede recordar, por su estilo grave y monocorde, a un canto gregoriano. Sobre el sonido del metrónomo, Noguera comienza a balbucear. El cómico, por ahora *cantor*, busca un tono, pero también una palabra. “Nnnnoaaaa, aohooao, rrooeaaaabiiii, proooeabeeeeoni, un ñiamiiii, prooooo, oeaaaalbi, mnuadiiiii, oeodeolol-li, oeeeaiieeaa, oleaiii, mmmmmiiii, miiii doooooocumennto, miiii, doocumennto, doonde está? Yo looo dejé sobrrreeesa mesa, a las trrreees de la madrugada”¹⁸. A partir de aquí [en este caso, el documento, pero puede ser cualquier cosa] Noguera improvisa una canción que suele durar entre cinco y diez minutos. El contenido de la canción en sí no es tan importante como la labor que el cómico va a operar sobre ella, pero eso no impide que ésta pueda mostrar algún

¹⁶ Es posible encontrar ediciones [al menos en castellano] que titulan *La metamorfosis, cuento*, o *La metamorfosis, novela* [o *novela corta*].

¹⁷ A pesar de que esto mismo se vuelve a decir en la tesis, la afirmación es cada vez menos cierta. Los *Ultrashows* más recientes alcanzan casi la hora y media de duración. Sin ir más lejos, el que aparece citado en esta *presentación del formato* dura una hora con *veintilargos* minutos.

¹⁸ *Ultrashow* presentado en la 9ª edición del festival Tracking Bilbao, 2021. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=y6Rqsy6mcpw>

giro imprevisto o alguna situación absurda. En este caso, una discusión entre quien busca el documento que *dejó en aquella mesa a las tres de la mañana* y otra persona que le informa que no es posible encontrarlo porque *aquella mesa* es una de tantas que están en exhibición, pues se trata de una exposición museográfica y hay montada una muestra de mesas desde *el siglo tres antes del siglo seis, es decir, el siglo menos nueve antes de Cristo, hasta la actualidad, hasta el descreme de las mesas, las mesas últimas, las mesas más punteras*. Adicionalmente, según le informa la misma voz [uno de los comisarios de la exposición, según dice] la muestra está en una estación de trenes que funciona las 24 horas con *trenes a Dubai, trenes bala directos al espacio por un tubo y que luego salen ahí y que todo el mundo se muere quemado, trenes normales, cercanías, todo sale de aquí*, y que, de hecho, las tres de la mañana es una de las horas más activas de la estación. La canción termina con Juan [el dueño del documento y cuyo nombre sabemos sólo porque el comisario de la exposición lo llama así] disculpándose por no haber reparado en una situación tan *obvia*. Me permito insistir en que ésta es la historia propuesta por la canción con la que inicia el *Ultrashow* que clickeé hoy en Youtube, pero que, en cada presentación, *la canción* [el momento del *Ultrashow* al que el propio Noguera llama *la canción*] se improvisa sobre el metrónomo y tanto su contenido como su duración dependerán del talante del cómico y de los vericuetos éste pueda encontrar esa tarde.

Después de la canción, que finaliza sin otro anuncio que el silencio, el cómico se acerca a la mesa [lo único sobre las tablas además del propio performista] para dar un trago a la botella de agua y ver el reloj. Noguera vuelve al micrófono “[arranca a hablar, pero más bien balbucea] ¡Estaba roto!, ¿no? [referido a él mismo que no ha sido capaz de articular las primeras palabras] Lo trajeron roto, vino roto de Barcelona. [Noguera hace un gesto con el cuerpo para indicar que cambia de *personaje* y vuelve a balbucear] [recobra la *seriedad*] Por favor, ¿qué tontería es ésta?, con qué tontería he escogido volver del aplauso, ¿no?, con esto [vuelve a interpretar al *personaje balbuceante*] ¿Os imagináis que hablo y no se me entiende? [balbucea ahora más vehemente y, ante una risa] Bueno, pues veo que os gusta. Sigamos por ese camino pútrido [vuelve al balbuceo vehemente y, después, recuperando la *seriedad*]. No, por favor, por favor. Soy el primer ofendido. Me he ofendido a mí mismo [al emitir la última o, Noguera se *encuentra* con una voz más

aguda y, siguiendo esa impostura] Eh, cuidado, y esto ¿qué es? Esto es mucho más sutil, ¿eh? Esta voz que es una burbuja de saliva que estoy manteniendo. Hay una burbuja como en la glotis, no sé dónde está, y me confiere este timbre. ¿Oís esto? Esto no se puede hacer. Esto no se puede hacer de forma natural. Ahora mismo hay un *eskeiter* haciendo así [mantiene el equilibrio en un pie] con una *skeít*. Esa burbuja, esa burbuja está [para y vuelve a la voz *sin burbuja*], ya está ya se ha ido, ya está. ¡Hey!, ¡cuidado!, por favor. Valorad esta singularidad. Lo único que he crío, lo único que crío, lo único que crío yo aquí son dudas [y cambia la voz para volverse a comentar] Lo único que crío, ¿no?. En realidad me he equivocado hablando, quería decir «Lo único que, lo único que he querido decir...antes» Es incapaz de hablar [referido a él mismo]. Lo único que he querido decir antes, que me he confundido y he dicho «Lo único que crío», lo único que he querido decir antes es: Una canción de nueve minutos, quiero decir, antes, cuando he hecho el [recupera al personaje que balbucea], ¿entendéis, no? Yo quería decir: Joder, es que no se puede, eh, nueve minutos de canción me parece excesivo, a mí. Yo tengo aquí el reloj. Esto empezó a y cincuenta y cuatro y ha acabado a y tres. Son seis más tres que, ¡curiosamente! se corresponde, ¿no?, con una de las operaciones que se han hecho en la canción. Quizá uno de los momentos cúspide, uno de los momentos más brillantes, estelares, de la canción. Me estoy refiriendo a la canción, ha habido una canción. Todo el mundo tiene claro esto, ¿no? Ha habido una canción muy larga. Ahora ya no estamos en la canción, estoy hablando normal. La canción, como digo, ha sido excesivamente larga, a mi entender. Lo siento mucho. Aún así, el hecho de que sea larga apunta a que ha habido un recrearse productivo, bueno, deseable. Apunta, o no. O no. ¿A dónde vas, Miguel? Se te está cayendo todo, todo, toda la trama, toda la trama. La gente estaba encantada con el personaje éste [vuelve a hacer al *balbuceador*] y luego con la burbuja. En cambio, esto, nadie sabe a dónde vas. Lo único que he querido decir, lo único que crío decir, lo único que crío. Lo único que crío yo aquí son dudas. ¿Lo he dicho, no? «Lo único que crío son dudas» ¡También, momento bueno! No, digo, que en esta canción tan larga ha habido momentos interesantes como, por ejemplo, el hecho de que esté Juan, que ha empezado cantando, muy enfadado, diciendo que había dejado un documento, ¿no? El hecho de que haya dicho *documento* y no *Documento Nacional de Identidad*, era un documento, y aún así la carga semántica que yo ponía en la palabra *documento* era la misma que hubiera puesto si hubiera dicho DNI o

Documento Nacional de Identidad. Pero he dicho *documento* y he dicho no, no, no, no voy a, voy a dejarlo en documento, pero lo voy a decir con una entonación que suene a *todos en esa sociedad o en ese contexto saben perfectamente que con documento se está diciendo Documento Nacional de Identidad*”.

En este segmento del *Ultrashow*, al que me voy a referir como *comentario de la canción*, Noguera narra la canción que entonó al inicio de la performance, se detiene en algún detalle, ofrece alguna variación sobre lo que dijo, comenta el comentario que acaba de hacer. En el caso concreto que cité arriba [que es sólo el inicio del *comentario de la canción*], Noguera empieza a comentar mucho antes de la canción. Aprovechando un error articulatorio al inicio de su discurso, el cómico elige empezar por ahí; antes que comentar la canción, comenta el conato de comentario [como digo, apenas un primer balbuceo]. Al igual que en sus libros, el cómico se dedica a desplegar una serie de voces que, asumiendo distintas posturas, construyen la performance al hablar sobre ella misma y sobre su propia construcción. No sólo es frecuente que Noguera se detenga en detalles de la propia oralidad de la exposición, como sucede en el fragmento de *comentario de la canción* que cité arriba, sino en variaciones de la misma idea que igual no son lo que *quería decir*¹⁹. Ninguna de las voces que propone parece ser *la definitiva* [la voz *sólida* que guía la performance], pues aparece otra que la desestabiliza. Incluso las voces que, de manera muy solemne, pretenden *reprender al cómico* [“Por favor, Miguel, ¿qué es esto?”], es decir, pretenden erigirse como *límites* que el propio cómico se pone *a sí mismo*, son desbancadas por la aparición de otras voces que terminan por relativizar a la primera.

“Me estoy refiriendo a la canción, ha habido una canción. Todo el mundo tiene claro esto, ¿no? Ha habido una canción muy larga. Ahora ya no estamos en la canción, estoy hablando normal”, aquí, por ejemplo, Noguera ha encontrado una certeza, el hecho de que *ha habido una canción* [y que la canción *ha tenido presencia* para todos en la sala] y, después, que esto que dice *ya no es canción*. Desde ahí, desde una voz que ofrece certezas, “Aún así, el hecho de que sea larga apunta a que ha

¹⁹ Esta estrategia aparece también en Saramago, cuyo narrador no sólo hace juicios sobre lo que narra, sino que ofrece caminos alternativos [que bien pueden durar varias páginas] a los hechos que *efectivamente pasaron*. En *Ensayo sobre la lucidez*, el narrador se atreve a proponer que algunos pasajes de la novela son *salidas fáciles* ante la dificultad para continuar la trama.

habido un recrearse productivo, bueno, deseable. Apunta, o no. O no”. En el trayecto, la voz ha ido ganando en ironía de modo que cuando dice *bueno, deseable*, ya no tiene la solidez que parecía tener al inicio, cuando ofrecía la certeza de la canción [de su mera existencia]. Finalmente, aparece una nueva voz *sólida* “¿A dónde vas, Miguel? Se te está cayendo todo, todo, toda la trama, toda la trama”.

En el ejemplo que propongo, y quizá motivado por el enorme protagonismo que en el *comentario de la canción* ha tenido el balbuceo del inicio, no aparece otra dimensión frecuente en éste, pero que me interesa, al menos, señalar. A veces, el *comentario de la canción* inicia comentando la canción que acaba de entonar y, entre algunas ideas alternas y muchos cambios de voz, termina por narrarla toda. A partir de ese momento, Noguera continúa comentando, no ya la canción, que ha sido comentada más allá de la saciedad [el *comentario de la canción* es más largo que la canción en sí], sino el comentario que la comenta. “... y ahí he interrumpido la canción y ya ha empezado todo el [aparece el *personaje balbuceante*], ¿os acordáis? ¡La burbuja! Ha habido muchas cosas después, llevamos mucho tiempo aquí, muchísimo”. En este caso, el recorrido del propio *comentario de la canción* [que sigue formando parte del *comentario de la canción*] ha sido fugaz, pero a veces puede ganar mucha entidad, suficiente como para que el cómico empiece a comentar *por fuera* del *comentario de la canción*. En ocasiones señala la paradoja de que “comentar que el comentario de la canción se está alargando es seguir alargándolo” o plantea la posibilidad de la recursividad *ad infinitum* “¿Os acordáis de cuando pregunté si recordabais...?”.

Después del *comentario de la canción*, el cómico puede proponer una *introducción visual* o entrar de lleno a la exposición de los *vislumbres* [*Ultrashow puro*, según Noguera]. La *introducción visual*, que a veces aparece como *intermedio visual* entre dos segmentos de *Ultrashow puro*, consiste en la presentación de imágenes, proyectadas en una mampara, que Noguera comenta. Las imágenes pueden ser algún dibujo suyo, el fotograma de una emisión televisiva o una imagen sacada de internet. El performista propone algún pliegue en los objetos que presenta, alguna tensión formal, alguna paradoja. La exposición oral sobre las imágenes vuelve a ser una continua superposición de voces que proponen variaciones, se detienen en aspectos de la propia oralidad [fonéticos o gramaticales] o se comentan entre ellas.

La exposición puede ganar o perder vehemencia y algunas de las imágenes pueden ser simplemente enunciadas, no comentadas²⁰. De nuevo, la extensión de las exposiciones dependerá de los caminos que Noguera pueda construir y de la energía que pueda insuflar a esa imagen concreta. Evidentemente, dependerá también del tipo de acogida que algunas ideas puedan tener en el auditorio. El cómico reconoce que el *Ultrashow* está lleno de *baches* y que la incomodidad es también parte de la apuesta.

La sección de *Ultrashow puro*, que como ya dije puede aparecer después de la *introducción visual* o, en dos partes, *emparedando* el *intermedio visual*, consiste en la presentación de algunos de los *vislumbres* que el cómico tiene anotados en los folios que están sobre la mesa. A diferencia de la *introducción visual*, el *Ultrashow puro* es un segmento menos restringido. Las imágenes han sido elegidas con anterioridad y pueden ser abordadas con más o menos insistencia, pero el segmento propone una secuencia y un número determinado. En los folios con los que Noguera encara el *Ultrashow puro* hay muchos más *vislumbres* de los que presenta en el espectáculo. El cómico va eligiendo algunas de esas ideas para intentar construir desde ahí. El *discurso Noguera* [la multiplicidad de voces que se comentan y se relativizan] vuelve a ser el protagonista de la propuesta y quizá sea aquí en donde se despliega con más fuerza. En este caso, los *vislumbres* no están apoyados por imágenes y la performance se mueve entre *el único* sentido que el cómico pretende presentar [*el vislumbre*, apenas un encabezado] y la multiplicación de sentidos que, desde otras voces, se produce. El *vislumbre* se presenta, y se presenta de una manera bastante *clara*, ha sido definido con tanta precisión y se han excluído tantas otras posibles lecturas [paradójicamente proponiéndolas para, después, excluirlas] que parece constituir una certeza. Al mismo tiempo, y en este intento, las distintas voces multiplican el *único sentido certero*, y proponen inconsistencias en los *límites* que el cómico intenta construir.

La última parte del *Ultrashow* es la lectura, en voz alta, de una carta que Noguera lleva escrita. La carta vuelve a ser una tensión de voces que ahora se apoya en la duplicidad que implica la lectura de un texto propio *en vivo*. Por un lado, existe un

²⁰ *Cristo mal*, por ejemplo, ha aparecido en alguna *introducción visual*. Imagen, “Eso, Cristo mal”, siguiente imagen.

hoy que es *ayer* en función de si el texto repara en su manufactura o en su lectura, por otro, un *Miguel autor de la carta* y un *Miguel lector*. El texto subraya estas tensiones y, muchas veces, repara en su propia manufactura “La lectura de un texto en voz alta es una forma vacía, pura, autocontenida, de acabar el espectáculo. Bien, una vez que esto ha quedado claro, ¿qué?, ¿no?, ¿qué escribo? Queda más de medio folio por rellenar. En serio, estoy tecleando estas palabras sin tener nada en mente sobre cómo continuar, ¿Me entendéis?, no hay un plan de escritura, ni siquiera a muy corto plazo. A ver, ¿qué queréis que os diga? ¡Pipa!, sin más, ¡pipa!. Yo qué sé, he escrito pipa por escribir algo. Mira, eso que he avanzado en la redacción del texto”. El *Ultrashow* termina con la carta, que nunca es la misma entre una presentación y otra.

Sirvan estas páginas para ofrecer un primer acercamiento a las propuestas de Miguel Noguera, y un boceto a quien encare la lectura de este texto sin estar familiarizado con el cómico. A lo largo de este trabajo, y en función del momento de la propia investigación, subrayo distintas dimensiones de la propuesta, a veces su intrincada estructura, a veces la fugacidad de los *vislumbres*, a veces la dispersión de sentidos. De nuevo, esto responde a los textos a partir de los cuales estaba pensando la performance y a las maneras en las que pensaba la investigación en sí.

Capítulo 1

El tiempo *gastado*

El espectáculo no espectacular

Las sociedades modernas han convertido al tiempo de ocio en parte del tiempo de la producción. De la misma manera en la que el valor de uso es enajenado de su productor bajo la forma de mercancía, la experiencia es enajenada bajo la forma de espectáculo [por supuesto, otra mercancía]. Basta hacer *zapping* para enfrentarse a un cúmulo de imágenes que prometen la posibilidad de una otra experiencia, siempre mediada. Las imágenes se despliegan en un mundo aparte al que es posible asistir bajo la condición de *voyeur*²¹ operando la separación entre el público y la posibilidad de la experiencia. “Éste es el principio del fetichismo de la mercancía, la dominación de la sociedad por *cosas suprasensibles aunque sensibles* que se cumple de modo absoluto en el espectáculo, donde el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia” (Debord, 1995, sentencia 36²²). El espectáculo, como forma mercantilizada del tiempo de ocio, propone un papel de aceptación pasiva para quien observa, pues se presenta como una totalidad incontestable e inaccesible [en tanto que experiencia ajena]. La relación social no sólo presupone la pasividad de quien consume la mercancía, sino que además plantea una serie de condiciones para su consumo, una de las cuales es el tiempo.

²¹ Los *reality shows*, un furor que parecía pasajero, pero que insiste en los rincones de la MTV, son la propuesta más explícita del voyerismo televisivo. Incluso asumiendo que el formato de *reality* sea un formato guionizado, el producto final pretende colocar a su público como intruso de un espacio privado. Es frecuente que el *reality* plantee dos escenarios distintos. Uno corresponde al *reality*, en sentido estricto, la presentación de la *vida real* ajena. Otro en donde los protagonistas del *reality* parecen tomar conciencia [siempre la tuvieron] del artefacto televisivo y hablan directamente a la cámara. La dualidad permite reforzar la idea de que uno de ellos es, en realidad, *realidad*. Los comentarios que los protagonistas hacen de los acontecimientos importan menos que el establecimiento de un espacio que funcione como contraparte de aquello que se presenta como *lo real*. [La paradoja de que para que algo parezca real se recurra a un artificio que lo explicita “El manuscrito original puede consultarse en la Biblioteca de la Universidad de Leiden; está en latín, pero algún helenismo justifica la conjetura de que fue vertido del griego. Según Leisegang, data del siglo VI de la era cristiana. Gibson lo menciona, al pasar, en una de las notas del capítulo decimoquinto de su *Decline and Fall*. Reza el autor anónimo:” (Borges, 2012, “La secta de los Treinta” en *Jorge Luis Borges Cuentos completos*, p. 465)].

²² Debord, (1995), *La sociedad del espectáculo*, Ediciones naufragio: Santiago de Chile. p.21 .

La producción de mercancías [y la propia categoría *valor*] propone la segmentación del tiempo en ciclos indiferenciados que se objetivan en la propia mercancía²³. La producción es un tiempo cíclico que transcurre para poder volver a transcurrir, tiempo que se segmenta para poder volver a acontecer²⁴. Así, los segmentos de tiempo, presentados como fracciones indiferenciadas e intercambiables del ciclo de la producción, terminan por volverse, ellos mismos, mercancía. Expresiones del tipo *El tiempo es oro* o *Gastar el tiempo* ven en el tiempo un medio de producción, un insumo que debe responder a la lógica de la productividad. No es casual que los administradores de la producción hayan dedicado tantas páginas a la correlación entre tiempos y movimientos, a la administración del tiempo de la jornada laboral como segmentos, casi infinitesimales, del proceso de producción. La producción castiga el exceso y el despilfarro; al considerar al tiempo como un medio productivo, éste tiende a eficientarse y a eliminar aquello que se considera superfluo de cara a la propia producción. El tiempo de la mercancía es, entonces, un tiempo-mercancía que enajena del productor no sólo la posibilidad de un otro tiempo que no corresponda al de la lógica productiva, sino que reniega del tiempo *desperdiciado*²⁵ condenándolo al cajón de lo *no racional*. El ciclo producción-consumo se propone como una suerte de temporalidad *natural* que gobierna la vida humana y, como apunté al inicio, esto incluye al tiempo de ocio.

“En su sector más avanzado, el capitalismo concentrado se orienta hacia la venta de bloques de *tiempo totalmente equipados*, cada uno de los cuales constituye una sola mercancía unificada que ha integrado cierto número de mercancías diversas” (Debord, 1995, sentencia 152²⁶). El tiempo-mercancía se presenta entonces como espectáculo, como *bloque de tiempo* dispuesto para su consumo. La industria cultural ha producido fragmentos que no sólo enajenan la posibilidad de la

²³ No debe olvidarse que, para Marx, el valor es el *tiempo* de trabajo socialmente necesario para producir la mercancía. Esto implica, por un lado, la homogeneización del trabajo diferenciado en *una gelatina de trabajo humano indiferenciado* (Marx) y, por otro, la fragmentación del tiempo en ciclos que se suponen homogéneos [por supuesto, el trabajo concreto nunca es homogéneo y los ciclos temporales tampoco, no pueden serlo].

²⁴ El capital es valor que se valoriza a sí mismo.

²⁵ Quizá sea Proust uno de los autores que ha reivindicado con mayor fuerza la posibilidad del *tiempo desperdiciado*, al entenderlo como un lugar de producción de sentido e incluso como un derrotero de la propia vida humana. No es sólo que la narración proponga una temporalidad difusa y heterogénea, sino que el relato está *En busca del tiempo perdido* [por lo demás, el autor propone un texto que dura siete tomos].

²⁶ Debord, 1995, *La sociedad del espectáculo*, p.95.

experiencia, sino que ordenan el tiempo de ocio de tal modo que se integre en el tiempo cíclico de la producción. Dichos fragmentos, en tanto mercancías que requieren de la mercancía-tiempo para consumirse [tiempo de consumo], se proponen como segmentos que pretenden el mismo tipo de eficacia que los segmentos de la fábrica. El tiempo de consumo del espectáculo debe corresponder, de alguna manera, con el producto del empleo de dicha mercancía en el consumo del propio espectáculo. El espectáculo propone entonces una supuesta singularidad sobre el fragmento de tiempo que presenta, incluso si éste forma parte de una serie de fragmentos que se producen como indiferenciados. De esta manera, parece satisfacer la necesidad de correspondencia [y propone una especie de salida a la paradoja] entre un fragmento de tiempo-mercancía cíclico y un tiempo de consumo [también mercancía] *espectacular*.

Se plantea entonces la posibilidad de un espectáculo²⁷ que proponga un tiempo cíclico no espectacular, un espectáculo que no pretenda presentar como singular un bloque de tiempo, sino, por el contrario, que lo presente como una repetición de fragmentos más o menos homogéneos entre sí, el tedio de una oficina²⁸ montado sobre un escenario. Dicho espectáculo se opone a la producción de un tiempo de consumo espectacular, el tiempo-mercancía empleado no parece corresponder en *valor* al bloque de tiempo-mercancía propuesto por el propio espectáculo, el bloque de tiempo está *vacío*. De momento, voy a plantear ese *bloque de tiempo vacío* como la no aparición de una otra experiencia, de alguna manera, el *voyeur* ha elegido la mirilla de su propia habitación. Si no se espía a sí mismo, sí que espía a alguien que no es muy distinto a él. Las imágenes no ofrecen un mundo aparte, sólo la repetición de este mundo y su constatación como tiempo cíclico. La otra posibilidad para plantear ese *bloque de tiempo vacío* es el propio vacío, la ausencia [al menos como horizonte]. En este caso, quizá la descompensación entre el tiempo mercancía y el bloque de tiempo-mercancía sea mayor, pues en restitución de la experiencia ajena espectacular [que evidentemente no aparece] ni siquiera se le ofrece su propia experiencia repetida, como en el caso anterior. De momento, dejo en el aire una última cuestión. Si la relación social *espectáculo* se había propuesto

²⁷ Un *no espectáculo*, quizá.

²⁸ *The office* (emitida por la BBC entre 2001 y 2003) fue el primer éxito de un cómico que ha insistido en el montaje de bloques de tiempo cíclico que se presentan como no singulares, Ricky Gervais.

como la enajenación de la experiencia en favor de una otra experiencia espectacular, ¿la presentación de una experiencia que, por ausencia de singularidad, puede ser la propia²⁹ distorsiona la relación? En el caso en el que la relación propuesta tienda a la nada, ¿qué se enajena?

El formato *Ultrashow*

El formato *Ultrashow*, presentado desde hace más de diez años en diversos teatros por el cómico Miguel Noguera, parece apostar por la presentación de bloques de tiempo cíclico. No sólo porque la estructura del espectáculo sea repetitiva, sino porque es fragmentaria. A lo largo de todo el espectáculo, Noguera presenta lo que él llama *ideas*, cápsulas independientes y mínimas de contenido que son expuestas por el cómico, en ocasiones ayudado de alguna imagen proyectada en la sala, la imagen puede ser un dibujo suyo o una foto tomada de internet. A lo largo del espectáculo, de algo más de una hora de duración, el cómico puede presentar 25 *ideas*, algunas más, algunas menos. Cada una de ellas es un fragmento de tiempo *apenas no vacío*. La propuesta del cómico consiste en una especie de sobreexplicación del único contenido asible de cada cápsula, por lo que de cada fragmento de tiempo de consumo del espectáculo apenas es posible encontrar algo a lo que pueda llamarse contenido. La búsqueda de una presentación clarísima y completamente inequívoca del único fragmento *contenido* le permite al cómico insistir en otro lugar, su lugar de enunciación. Cada cápsula es, en realidad, la construcción del lugar a partir del cual el cómico puede permitirse enunciar lo que tiene escrito en el papel [la *idea*], el establecimiento de las condiciones que el cómico considera irrenunciables para que el sentido pueda transmitirse.

Quizá valga la pena hacer dos anotaciones, la primera con respecto a la naturaleza de las *ideas*, la segunda, sobre la construcción que las envuelve en la puesta en escena. Según el propio Noguera³⁰ las ideas que presenta parten de su propia anulación “Esta forma de alegría crece cuando uno ya no es nada para el mundo,

²⁹ No entiendo esto como una especie de retorno a la idea de mimesis, pues, incluso en el realismo más encarnizado, la propuesta de espectáculo sigue siendo la de una experiencia otra, que puede ser más espectacular precisamente porque parece *real* [porque está revestida de una serie de artificios que buscan presentarla como real o, al menos, con apariencia de realidad].

³⁰ Conferencia ofrecida en las *VII Jornadas permanentes de pensamiento experimental*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Dfsa3fQCv10>

pero florece cuando es reconocida por el mundo[...] Por un lado, se trata de ser tacaño, cobarde y sumiso. Se trata de no aceptarle el pulso a la vida, pero seguir en el barco como una rata, comiendo felizmente de los restos. No comprometerse, ser un monje mezquino, como se dice comúnmente, *No vivir la vida*. Esto no es necesariamente malo. Hay mucho prejuicio con eso, mucho terror asociado a la figura de aquel que *deja pasar la vida sin vivirla*[...] Por un lado, está la anulación de uno para el mundo y luego aparece la paz y de ella brotan elementos alegres que tienen que ser rescatados, registrados, para luego ser comunicados al mundo[...] Ése es el doble juego, anularse para presentarse desde ahí, partir de la ignorancia, la indiferencia y el egoísmo. No nos apresuremos a descalificar estos rasgos, por favor, que son mi tierra[...] Lo que más me gusta de este mundo es estar en una cafetería fina, no en el banco de un parque, y sobre ese confort solitario se alza el buen humor instantáneo, la beatitud de las construcciones ligeras, el formalismo puro. Esto que hago nace de lo más marginal, lo que ahora me da de comer se basa en lo más intrascendente, pero, por favor, no penséis mal, es un regalo”. Noguera se lee como un médium que requiere entrar en un estado de anulación para que *surjan* lo que él entiende como *afectos cuesta arriba*, como *ideas amigas*, para que *surjan*, no para que las *produzca*. El cómico se considera una especie de depositario de segmentos mínimos que se le presentan, él los recorta y los comunica, pero poco más que eso. El esfuerzo no está en la recolección de las *ideas*³¹, sino en su exposición, en la búsqueda constante de claridad sobre su exposición. Según Noguera, a él no le corresponde la creación del contenido, apenas su *traducción*, su manifestación ante el mundo, pues la experiencia simplemente acontece. Propone la recolección como un proceso pasivo, como una enajenación de sí mismo. En una entrevista realizada al cómico por el filósofo Ernesto Castro³², éste último le propone a Noguera *dar el siguiente paso* y renunciar a la idea de autoría. Sin embargo, un traductor es también, a su modo, un autor³³ y Noguera parece reconocer eso. Una vez asumiendo que la *idea* existe con independencia de él, el cómico recoge la

³¹ “Me ha tomado más esfuerzo escribir el texto que leo [el que presenta a modo de conferencia] que los trece años de recolección de ideas”, afirma en el foro antes citado.

³² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FRBsIR61xg>

³³ Pensar en la posibilidad de un libro que contenga varias traducciones, a la misma lengua, del mismo poemario [por ejemplo] y presentarlo como un compendio de obras de distintos autores. La traducción como [también] autoría. No presentarlo como un compendio de traducciones dispuestas para su comparación [y *verificación de reversibilidad*], sino como un compendio de textos independientes que, casi por casualidad, tienen como faro *Les fleurs du mal* [por ejemplo].

única tarea posible, la de la comunicarla³⁴. Sobre la cualidad de las *ideas*, las propone como meras nimiedades, como *formalismos* sobre los cuales construye. La fisura en un clóset que no termina de cerrar, la posibilidad de leer una partitura por el canto o la de una cresta de tipo *mohawk* con *raya en medio*³⁵ son algunas de las ideas que han permitido al cómico construir su *catedral de nimiedades*. Pequeños vislumbres que se contienen como mera premisa, no tienen más, no aceptan más, no son capaces de soportar ningún tipo de historia³⁶.

Por otro lado, con respecto al modo de presentar la *idea*, de traducirla, Noguera propone una suerte de hiperclarificación, un esfuerzo encarnizado por transmitir un contenido mínimo de la manera más unívoca posible³⁷. La recolección es una actividad pasiva [parte de la propia anulación], pero la explicitación es una actividad que requiere de toda la energía del cómico “que no hay nada justificado, por eso se desmorona mucho el material, por eso se le tiene que insuflar tanta energía, como afirmándolo ciegamente porque en sí mismo no es nada”³⁸. La fugacidad e inestabilidad de las *ideas*³⁹ obligan al cómico a buscar otro lugar para sostener el tiempo de consumo⁴⁰, y lo busca en la propia exposición. Sobre la manera en la que el relato se alimenta de sí mismo para producir un artefacto de movimiento

³⁴ En la conferencia referida antes, Noguera presenta algunas ideas que “una profesora de Madrid ha pedido a sus alumnos, niños pequeños”. De nuevo, las *ideas* como mero acontecer, en este caso, el papel del cómico se reduce, casi exclusivamente, a la lectura. “Un viejo que a *Google* le llama *Booglip*. ¿Esto no era *Booglip*?”, “Un borracho dice: Entiendo, A, E, I, O, y U, ¿pero, y la y?”, “Un gato tiene la razón”, “Un bikini tiene vergüenza” son algunas de las ideas escritas por los niños y leídas por el cómico.

³⁵ Una especie de *formalidad disidente*.

³⁶ La posibilidad de construir un relato a partir de una hipotética historia que pudiese extrapolarse de cualquiera de las premisas ha sido sistemáticamente desechada por el cómico. De cuando en cuando, algún *showman*, aterrado de que el *gag* se quede en premisa, le propone algún hilo argumental, Noguera lo rechaza [un ejemplo en <https://www.youtube.com/watch?v=ybq7tKoADT8>]. El *showman* trabaja para *llenar* de contenido el segmento que la televisión propone como experiencia singular [la propia entrevista], el cómico entiende que los meros vislumbres son dignos de apreciación. De un lado, el tiempo circular del espectáculo que debe presentarse como experiencia completa, del otro, un tiempo circular que se propone como *apenas no vacío*.

³⁷ La paradoja es que, en el esfuerzo de articular un sentido unívoco que constituya la traducción de la experiencia, el cómico termina por producir diversas polisemias con las que va construyendo el propio espectáculo.

³⁸ Noguera en la entrevista, antes referida, hecha por Ernesto Castro.

³⁹ Algunos de los dibujos hechos por el cómico proponen, directamente, la ruptura momentánea de las leyes de la física, pero, *mirados de reojo*, lucen como posibilidad. Una posibilidad que se desvanece no bien se ha vuelto a mirar. [Pienso en un dibujo en el que propone que un coche puede, con la ayuda de una rampa, saltar un muro que está puesto sobre la cima de la propia rampa. En un primer golpe de vista, cuela, ¿no?].

⁴⁰ Otra posibilidad, ejercida con mayor frecuencia en versiones anteriores del formato, es la de sostener el tiempo de consumo sólo con los vislumbres. Un sinfín de ideas aparecen, una seguida de la otra, sin apenas tiempo de desarrollo. Quizá una versión más áspera del formato.

perpetuo [al menos como potencia] ya escribiré posteriormente, por ahora, me interesa quedarme con la energía empleada por el cómico para sostener contenidos que no pueden sostenerse por sí mismos. Es en este momento en el que la cualidad cíclica del formato aparece de forma más explícita. El fragmento de tiempo de consumo debe suceder, y la singularidad [si es que la hubiere] no va a ocupar todo el fragmento, el cómico propone lugares de recursividad discursiva que permiten, al mismo tiempo, alargar de modo del todo artificial la exposición del único contenido mínimo y producir un excedente que es, de alguna manera, ajeno al contenido. Con todo, Noguera parece encontrar ahí una alegría, una certeza, la forma mínima de alegría “La alegría de tener algo concreto que contar, no una opinión, no una metáfora, no un chiste”⁴¹. La sólo existencia del contenido, con independencia de su naturaleza, ofrece una solidez incuestionable para el formato, pues, incluso si la idea es inestable, es estable la posibilidad de enunciarla y es estable la posibilidad de exponerla de forma precisa, tratando de evitar todo tipo de ambigüedad. Por supuesto, es estable como posibilidad, su éxito o fracaso dependerá de la propia exposición y de las herramientas con las que el cómico trabaje. En cualquier caso, y en palabras de éste, “Abrazar la nada con contundencia y claridad”⁴².

Queda, finalmente, siquiera hacer una primera aproximación al tipo de correspondencia que el formato *Ultrashow* propone con respecto a la relación entre tiempo-mercancía y bloque de tiempo espectáculo. Por un lado, la explicitación de la circularidad del tiempo parece menoscabar la posibilidad de plantear el fragmento como un tiempo espectacular, como un tiempo singular, pues el cómico vuelve frecuentemente a los mismos lugares de los que ha salido apenas para volver, evidenciándolos como segmentos de un tiempo indiferenciado que, además, no busca diferenciarse⁴³. El espectáculo es apenas, estructuralmente, mera repetición. De no ser porque las *ideas*, los titulares poco estables que aparecen de cuando en cuando de manera fugaz, son distintos, cualquier segmento tomado al azar podría considerarse más o menos representativo del resto del formato. Por otro lado, la correlación entre el tiempo de consumo [el empleo de la mercancía-tiempo] y el

⁴¹ Noguera en la entrevista con Ernesto Castro.

⁴² Noguera en la entrevista con Ernesto Castro.

⁴³ “Hay un concepto de la vida, de *la vida es lo abierto, el abrirse a cosas nuevas, el nunca sabes...* y a la vez en mí hay un *No, no, no, al final, lo voy a lograr*, como una repetición que va a abarcar toda la vida”, Noguera en la entrevista con Ernesto Castro.

contenido mostrado parece del todo inequitativa⁴⁴. El cómico exige de su público una inversión bastante grande a cambio de, en el mejor de los casos, una única certeza [la que el propio cómico tiene y a la que se ciñe lo más fuerte que puede] y el resto, la sola construcción del lugar enunciativo. El bloque de tiempo que se propone como mercancía-tiempo a consumir es un bloque que está casi vacío, un espectáculo que más o menos es nada.

Quizá la versión más esquemática del formato [aunque planteada también desde la anulación del cómico] sea el podcast *Infrashow*, en donde el espacio del *no contenido* es el privilegiado. El símil frecuente es el de un pantano, un espacio casi homogéneo que puede encontrar diferencia sólo a fuerza de mirarlo. Las diferencias no serán muchas, en realidad, pero es posible encontrarlas sólo por el propio hastío de lo mismo. En el formato, Noguera niega casi toda posibilidad de contenido para repetirse que el espacio cómodo para él es el del pantano, el espacio en donde no necesita comprometerse y en donde, anulándose, surgen los vislumbres casi a espaldas del propio cómico. Aparecen sólo porque hay insistencia, aparecen por la pura inercia del movimiento que, pese a no tener ningún derrotero [en esta propuesta, el cómico no trabaja con *ideas*, pretende que aparezcan en el mero ejercicio] se sostiene como la constante mínima condicional del formato. En éste, la posibilidad de la repetición y de la homogeneidad del tiempo espectáculo cíclico es señalada, a veces incluso, de manera metatextual. En ocasiones, Noguera habla a un hipotético escucha que acaba de incorporarse [*que ha picado al azar un segmento de un episodio al azar del formato y que ha sido precisamente éste*] sólo para decirle que ahí no hay nada distinto, que ese momento concreto del episodio funciona como *temperatura media* de toda la propuesta. Quizá no sólo de la propuesta *Infrashow*, sino de la propia poética de Noguera.

La posibilidad estructural de construir este tipo de *espectáculo no espectacular*, ya sea sostenido en algún tipo de *idea* [*Ultrashow*] o planteado como la negación de ésta [*Infrashow*], es encarada por el cómico como un problema discursivo. Los mecanismos de producción del tiempo del espectáculo [de un tiempo de consumo

⁴⁴ No debe olvidarse que aquello a lo que se puede llamar contenido son apenas encabezados. El espectáculo se las ha ingeniado para presentar 25 encabezados en un lapso de poco más de una hora.

del espectáculo] pueden articularse como mecanismos de producción de un relato [de un tiempo del relato] y la producción de un tiempo cíclico no espectacular casi vacío se produce, al menos parcialmente, a partir de la disonancia entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia. La disonancia entre ambas temporalidades, así como la correlación inequitativa entre el tiempo de la historia [contenido] y el tiempo del relato, propone un espectáculo de la dilapidación y del gasto irracional de la mercancía tiempo. La forma específica en la que este mecanismo se despliega será tema del último apartado de este capítulo, pero no puedo irme sin apuntar que es precisamente eso el espectáculo, el despliegue del mecanismo, la visibilización de los hilos que permiten al espectáculo presentarse como un bloque de tiempo cíclico no singular, como una mera repetición de sí mismo, pues la propuesta del cómico apela a la repetición como estética.

Tanto el *Ultrashow* como en el *Infrashow* son productos culturales que pretenden dislocar el tiempo y plantearlo como simultaneidad, al tiempo que observan en los fragmentos una forma de construir el espectáculo como segmentación y discontinuidad, como inestabilidad que, como he desarrollado a lo largo de este párrafo, parece oponerse a la producción de un tipo de espectáculo que se sostiene en el plano del *contenido*, en la producción de una experiencia otra que es *espectacular* porque pretende construir sobre la presentación de *lo otro*. Sin embargo, no es posible considerar a la propuesta poética del cómico un ente aislado, al contrario, parece responder al establecimiento de una estética sostenida [entre otros elementos] en la propia repetición y que, como se argumentará en el siguiente segmento, es propia de algunos objetos culturales modernos.

Estética neobarroca

Preliminares

Entiendo los intrincados mecanismos descritos en el apartado anterior como una manifestación concreta de un cambio en la estética moderna, como un cambio en el *zeitgeist*. Siguiendo al semiólogo italiano Omar Calabrese (*La era neobarroca*, 1999), me ayudaré de la categoría⁴⁵ *neobarroco*, y del desarrollo que éste hace sobre ella, para caracterizar el tipo de humor ejercido por Noguera [y su poética] no sólo como un representante de una tradición cómica contemporánea, sino como el producto de una estética motivada por algunos cambios en la mentalidad de la época. Debo advertir, sin embargo, y como hace el propio Calabrese, que no es posible entender la cultura [y sus manifestaciones] como un sistema impermeable e inmóvil, sino como un conjunto complejo de subsistemas en competición que pueden establecer lazos y jerarquías. Algunos de éstos saldrán vencedores, otros no y algunos de los no vencedores pueden ser semilla de otros subsistemas que puedan ejercer mayor o menor influencia, asumiendo incluso la posibilidad de que alguno de los subsistemas termine por metabolizar a otros. Una advertencia adicional, la aplicación del término *neobarroco* no implica, en ningún sentido, un *retorno* al periodo histórico⁴⁶ conocido como *barroco*, sino la categorización de una cualidad morfológica en algunos objetos culturales. En palabras de Calabrese, “Si consiguiéramos demostrar que existen formas subyacentes a los fenómenos

⁴⁵ *Etiqueta*, la llama él (“es por eso que aquí propondré una etiqueta distinta [a la de *posmoderno*]”, Calabrese, 1999, p.30, el texto entre corchetes es mío). Yo no me atrevo a tanto. Es cierto que, en última instancia, toda *categoría* es una *etiqueta* [“Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos”, Borges, 2012, “Funes el memorioso” en *Jorge Luis Borges cuentos completos* p.170), pero también es cierto que no existen los *sinónimos perfectos*.

⁴⁶ Sobre los límites de establecer cortes en la Historia [la propia idea de *periodo*, *era* o *edad*], es importante reconocer que toda segmentación está planteada desde un punto de vista y, por tanto, reconoce como *cualidad* de un periodo aquello que pueda serle útil en la construcción de un discurso metafísico de la Historia. Sin embargo, es cierto también que, una vez asumido y delimitado el punto de vista, es posible tender algunos hilos y conectar algunos productos culturales que comparten características. Es posible entonces pensar en subsistemas que conviven y se rechazan, es decir, no existe un único carácter, sino muchos, y la Historia no es la progresión lineal de un proyecto teleológico, sino la propia tensión, convivencia y rechazo entre los diferentes caracteres.

culturales y que consisten en un propio proceder estructural; y si consiguiéramos también demostrar que tales formas coexisten conflictivamente con otras de diferente naturaleza y estabilidad interna, entonces podríamos decir que atribuimos al *barroco* el valor de cierta morfología y, por ejemplo, al *clásico* el de una morfología en competición con aquél. *Barroco* y *clásico* no serían ya categorías del espíritu, sino categorías de la forma (de la expresión o del contenido). En este sentido cualquier fenómeno sería clásico o barroco e idéntico destino correspondería a cada edad o epistema, que vean la emergencia de uno o del otro. Esto no excluirá el hecho de que las manifestaciones, en cada determinado momento histórico, mantengan sus especificidades y diferencias por cuanto son casos singulares” (Calabrese, 1999 pp. 31 y 32). Supone lo anterior, además del ya mencionado desmarque que el autor hace [y que recojo] de la categoría con respecto al *periodo Barroco* [historiográfico], la posibilidad de encontrar morfología clásica o barroca en cualquier fenómeno cultural, sea de la naturaleza que sea, pues el adjetivo se refiere a la forma. De tal suerte que, el término *neobarroco* no es otra cosa que la fórmula que Calabrese encuentra [*un eslogan como cualquier otro* p.31] para etiquetar la forma específica que algunos de los fenómenos culturales modernos presentan y que pueden evocar al barroco.

Como todo *zeitgeist*, la estética neobarroca encuentra manifestaciones en campos tan dispares como el arte, la ciencia o la política y, por supuesto, no sólo en el *arte culto*, sino en formas de la cultura de masas. El texto de Calabrese no duda en tomar ejemplos provenientes de la telebasura italiana⁴⁷ o del telefilme norteamericano para desarrollar su argumentación. En este caso, y con el objetivo de interrogar a algunos objetos culturales, en la medida de lo posible cómicos, aunque no exclusivamente, mediante los parámetros de la categoría neobarroco, elijo hacer un guiño a las manifestaciones propias del *internet-basura*⁴⁸, pues es quizá ahí en donde la distribución y consumo de productos culturales encuentran su ritmo más acelerado. Adicionalmente, me interesa traer a la mesa la propuesta formulada por el crítico de la cultura Jordi Costa (*Una risa nueva: posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*, 2018), *posthumor*, pues me parece que

⁴⁷ Quizá sea la Mediaset de Berlusconi una de las especialistas en la producción de telebasura.

⁴⁸ Esto no descarta otras posibilidades, sólo anuncia una preferencia personal por el *shitposting*, el *vaporwave* y la cultura del meme.

es posible armonizar la etiqueta con la de neobarroco, entendiendo al posthumor como una manera de plantear la comedia a partir de formas internas subyacentes que responden a lo descrito por Calabrese y que encuentran una manifestación en el *fracaso del humor* descrito por Costa⁴⁹. Finalmente, explicito el último objetivo de este segmento, el de establecer algunos paralelismos entre la propuesta cómica de Noguera, descrita en el apartado anterior, y algunas manifestaciones culturales, como dije, preferentemente cómicas. La idea es tejer una especie de red que permita sostener, desde el planteamiento de Calabrese, la existencia de una comedia neobarroca, de la que Noguera es representante.

Productos neobarrocos

Como ya apunté durante el primer apartado de este capítulo, además del *Ultrashow*, Noguera es responsable del *Infrashow*, un formato de *podcast* de más de una hora de duración en el que el cómico desarrolla un discurso que tiene por objetivo sostenerse sin abordar ningún tema. Una cualidad del formato es su pertinacia, a lo largo de más de doscientos episodios el cómico ha intentado hacer lo mismo: hablar del hecho mismo de que está hablando. Desde el inicio, el formato es presentado como homogéneo, como un enorme lodo de regularidad. En la práctica, el discurso presenta cambios pequeñísimos que constituyen el verdadero objetivo del formato;

⁴⁹ “El término posthumor quería ser una herramienta (provisional) para manejar la identidad de un género que había pasado de lo estable a lo inestable y, con ello, flirteaba con su propia autodestrucción” (Costa, 2018. p.8), y “la comedia no siempre es una comicidad que triunfa, sino, también, una comicidad que fracasa [...] el intento de entender por qué la comedia ha sido el único género cinematográfico capaz de sobrevivir a la implosión de sus señas de identidad; el único género cinematográfico, en definitiva, capaz de sobreponerse a su autodestrucción. En las últimas décadas, la comedia cinematográfica parece haberse planteado el problema de sus límites y el proceso ha tenido lugar no sólo en el hegemónico modelo americano, sino que se ha afirmado como desenlace de las tradiciones más diversas” (Costa, 2018, p.14). Quiero apuntar que, por un lado, yo no me atrevo a afirmar que la comedia sea el *único* género capaz de sobrevivir a su autodestrucción, por otro, que no pretendo ceñirme a la comedia estrictamente cinematográfica. Con todo, comparto con Costa el ojo que observa en algunas manifestaciones de la comedia contemporánea un impulso suicida y comparto también la idea de que esta forma de comedia es producto de una reflexión en torno a los límites del género, una actitud que Calabrese podría llamar neobarroca y a la que sumaría la otra posibilidad del *límite*, el *exceso*: “El carácter de una tensión al límite de las reglas que hacen homogéneo un sistema se observa un poco en todos los campos del saber contemporáneo: desde el arte a la ciencia, desde la literatura hasta el comportamiento individual, desde el deporte hasta el cine. Una constante suya es la de experimentar la elasticidad del confín poniendo a prueba un conjunto a partir de sus *consecuencias extremas*” (Calabrese, 1999, p. 67). Un último apunte, en algunos momentos, es posible que la categoría de Costa contenga algunas trazas de teleología, pues parece entender que la etapa de desestabilización de la comedia es una suerte de *última frontera* a la que el humor *eventualmente llegaría*. Por supuesto, quiero también desmarcarme de esta forma de entender el posthumor y pretendo presentarlo como el producto contingente de una estética contemporánea que, de nuevo, no sólo es contingente, sino que no es única y tampoco impermeable.

el hecho de que la repetición nunca puede ser plena y la posibilidad de la variación, por muy mínima que ésta pueda ser. Una de las paradojas que el cómico explora durante el formato es la posibilidad de las variantes infinitas sobre un único programa que tiende lo más posible a la invariabilidad, es decir, “El sistema narrativo llega a comprender un altísimo número de invariantes en todos los niveles; más bien, tiende a fijarlo hacia un límite máximo. Al mismo tiempo, el número de las variables, potencialmente también altísimo, tiende al máximo en cuanto tal, pero tiende al mínimo en cuanto dimensión” (Calabrese, 1999, p. 56). Las variaciones que el cómico puede operar sobre el formato son minúsculas y esto constituye parte de su estética, en todo sentido, una estética de la repetición. El formato consigue presentar elementos de desestabilización en el marco del producto más hermético que puede construir. Los *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau [citados en Calabrese] o el *Bolero de Ravel* son obras que tienen por aspiración la variabilidad sobre un único tema invariable, de nuevo, los cambios son mínimos, pero la apuesta está precisamente ahí.

En la tesis de Calabrese, los ritmos de consumo de las sociedades modernas han obligado a la producción *replicada* de lo *ya producido*, derivando en una condición de producción y escucha en la que *todo se ha dicho ya y todo se ha escrito ya*. La posibilidad de no saturación del consumidor pasa entonces por la producción de cambios mínimos en los marcos de la propia repetición, operando con esto un cambio en la estética. El placer se busca en las variaciones, no en los modelos, que son altamente invariables. La estandarización plena, aspiración de la sociedad industrial de las cadenas de montaje, se desplaza hacia la variación controlada, aunque altísima. Las minúsculas diferencias entre los automóviles que están producidos sobre el mismo modelo se instalan en el gusto de un consumidor que es capaz de encontrar placer en las recopilaciones de *caídas graciosas*. Evidentemente, los memes⁵⁰ pueden ser un ejemplo de la estética de la repetición, sin embargo, elijo uno que me parece más arriesgado. *The plan* (Krillbite Studio, 2013) es un videojuego que propone al jugador la experiencia de la vida de una mosca. Apenas se ha pulsado *comenzar*, el jugador tendrá el mando sobre el vuelo

⁵⁰ Modelos que se repiten a velocidad de vértigo y que, pese a la rigidez de cada uno de ellos, presentan una alta variabilidad en cuanto a temática y, como apuntaré más adelante, en cuanto a estructura [por supuesto, sin romper el modelo, aunque desestabilizándolo bastante].

de una mosca que irá ganando perspectiva conforme gana altitud. Las plantas y las corrientes de aire son un obstáculo, pero nunca cancelan el ascenso, sólo lo retrasan. El jugador puede tener mayor o menor destreza en el control del vuelo del insecto, si continúa, ascenderá lo suficiente como para ver una luz. La luz atrae a la mosca, quiero decir, los controles se vuelven más *pesados* y eventualmente la mosca terminará por llegar a la luz. *Flash*, la mosca muere calcinada por la farola de un parque. El jugador vuelve a empezar la partida, busca algún camino que no haya visto antes, intenta mantenerse volando lo más bajo que puede, intenta llegar a la luz, pero evitarla; da igual, el final es el mismo, la mosca muere calcinada por una farola. El jugador volverá a iniciar la partida hasta que tome consciencia de que es él la mosca que sigue golpeteando el cristal de una ventana. De nuevo, la experiencia que ofrece el juego es la de la búsqueda de variantes dentro de un marco altamente rígido, en este caso, fatalmente rígido. Las variantes son mínimas en dimensión, pero altísimas en cuanto posibilidad, pues a pesar de que la partida termine siempre con la mosca tocando la farola, los controles erráticos [propios de lo errático del vuelo de la mosca] permiten que ninguna partida sea exactamente igual.

Una de las características del formato *Ultrashow*, que fue apuntada en el apartado anterior, es que se compone de fragmentos. El cómico propone una de las *ideas* que tiene apuntadas en las hojas y crea una cápsula independiente de las cápsulas siguientes o anteriores. La exploración del cómico, que puede ser bastante intensa, se circunscribe a un único fragmento. El mecanismo busca poner en relieve apenas un *vislumbre*, aunque éste se subraye con fuerza. También apunté que el propio cómico rechaza la posibilidad de desarrollar una historia sobre alguno de esos fragmentos y que su intención es presentarlos como tal, como fragmentos aislados que no tienen la intención de ser *recompuestos* en una totalidad. La lógica del *zapping* se monta en un escenario, con la diferencia de que, en esta ocasión, nunca es posible resintonizar el mismo canal. En la tesis de Calabrese, algunas manifestaciones culturales han tendido a la difuminación de la idea de totalidad y han conseguido centrar su atención en la *parte*, ya sea como *detalle*, una parte que vuelve a la totalidad porque se propone como *normal* [como representante medio de la totalidad]; ya sea como *fragmento*, una parte que vuelve a la totalidad porque, a pesar de proponerse como *singular*, se opera sobre ella una labor de *normalización*. Algunos ejemplos que el autor ofrece sobre este último mecanismo son la

arqueología y el psicoanálisis. En el primer caso, el arqueólogo trabaja con fragmentos [“el tiempo ha destruido los enteros y nos ha dejado justamente sólo fragmentos” (Calabrese, 1999, p. 93)] y la totalidad es sólo una hipótesis. En el segundo, los segmentos [la propia terapia] son pensados como indicios que permiten realizar hipótesis sobre una totalidad que está, por principio, ausente. La singularidad de la estética neobarroca consiste en dotar de autonomía a las partes [ya sean fragmentos o detalles] y pensarlas como sistemas independientes. Las tomas en *super slow motion* en las que el pie de Messi [calzado por Adidas, por supuesto] golpea el balón permiten que ese trozo aislado funcione como obra independiente, la atención se recarga sobre los detalles de ese fragmento preciso, perdiendo la referencia del propio partido. El balón se achata, el césped se levanta, el tobillo del artista se contorsiona en el momento justo del contacto, poco importa que el partido vaya 2 a 0, poco importa que el balón haya ido a las gradas.

Tik Tok, la red social con más de mil millones de usuarios, es un compendio de fragmentos que no pretende ser reconstituido como totalidad. Cada video es una cápsula independiente que no guarda relación con las otras⁵¹. En este espacio de descontextualización radical, es frecuente que a un minuto de *Medicamentos que nadie debería tomar, parte 3* siga un minuto de lectura en *loquendo* de algún fragmento arrancado de *Reddit*⁵². El enorme grado de autonomía de las partes desarraiga los segmentos [pues los considera nuevas totalidades] y permite la emergencia de un tiempo único en el que cada parte existe por sí misma y se presenta como simultánea a todas las demás. “Este fenómeno lo conocen bien los profesores de instituto, y de universidad, que se encuentran con alumnos capaces de pasar, sin ningún sentido de la relatividad, de Aristóteles a Michael Jackson, de Spinoza a los *nouveaux philosophes* como si fueran entidades dialogantes” (Calabrese, 1999, p. 71). El mecanismo empleado por la red social es homologable al presentado por Berto Romero y Rafel Barceló en los formatos *Una mala tarda la té qualsevol* (2004-2005) o *L'incident Kàplan* (2005-2006). Ambas, propuestas radiofónicas emitidas en *Catalunya Ràdio* y que consisten en la presentación de

⁵¹ Es cierto que los *challenges* y los *hashtags* permiten una especie de organización de la red, pero ésta no sucede apelando a una totalidad que se recompone a partir de las partes, sino como un sistema de citas. Por lo demás, las variaciones del modelo [en este caso, el propio *challenge*] apelan también a la estética de la repetición.

⁵² Abrí Tik Tok y esos fueron los primeros dos videos. Evidentemente, el usuario moldea la red interactuando con el algoritmo, pero la propuesta de la red es la diversidad [casi] simultánea.

gags cómicos independientes que se permiten aparecer sin solución de continuidad a partir de la ficción de que se está dando vueltas al dial de una radio⁵³, en todo sentido, un *zapping* radiofónico. Ya sea mediante la autonomización del detalle [como en el ejemplo del zoom y la ralentización extrema] o mediante la autonomización del fragmento [como en la red social Tik Tok], “acaban por participar del mismo *espíritu del tiempo*, la pérdida de la totalidad. En el neobarroco, las distinciones continúan obviamente siendo válidas, pero la aceleración y exageración de sus caracteres lleva a hacer de ello unas *nuances* de una opción general, que es *de cualquier modo* la del final o del ocaso de la integridad. Ésta es también una posible explicación (entre muchas) de la decadencia de los sistemas ideológicos *fuertes*. No se trata sólo de una decadencia de modelos frente a la modernidad (o postmodernidad). El hecho es que el detalle de los sistemas o su fragmentación se hacen autónomos, con valorizaciones propias y hacen literalmente *perder de vista* los grandes cuadros de referencia general” (Calabrese, 1999, p. 105).

Otra idea que me parece útil para caracterizar la propuesta cómica de Noguera es la de laberinto. Para Calabrese, la racionalidad de los objetos neobarrocos no transita del orden al caos, sino del orden a la complejidad. Los sistemas de pensamiento contemporáneos han renunciado a la idea de *grandes principios universales*, pero esto no implica abrazar la idea absoluta de desorden, sino la posibilidad de plantear *turbulencias dinámicas*, sistemas abiertos, contradictorios y móviles. La emergencia de esta forma de entender el mundo es visible en el desarrollo de la teoría de juegos o en el de la informática, en donde la inclusión *elegida* del azar⁵⁴ juega un papel

⁵³ En *L'incident Kàplan*, y en alusión directa al *Crónicas marcianas* (1997-2005), el mecanismo se monta sobre un metarrelato unificador, la ficción de que extraterrestres han llegado a la Tierra y quieren enterarse de las costumbres de la especie humana a partir de la escucha aleatoria de una radio. Sin embargo, el metarrelato pareciera un segmento más del formato, sigue colocado en ese tiempo único en donde conviven todos los demás fragmentos. Más aún, antes de que el formato fuera trasladado, en castellano, a Radio Nacional de España, perdió el metarrelato y presentó sólo los segmentos, ahora bajo el nombre de *Ramón, el programa de radio que se llama Ramón* (2006). El nombre es ahora, y también, descontextualización radical.

⁵⁴ Todo lenguaje de programación tiene la posibilidad de incluir una o más variables que se determinarán al azar al momento de ejecutar el programa. La paradoja es que, incluso si el azar es un fragmento de caos, no deja de ser un fragmento, que se incluye como una línea de código en un lugar [o lugares] muy preciso de la programación. Un caos controlado y circunscrito a, por ejemplo, el tiro de un dado. Sirva el sustantivo para señalar que la popularización del llamado *juego de mesa alemán* [*Colonos de Catan* (Teuber, 1995), *Agrícola* (Rosenberg, 2007) o *Carcassonne* (Wrede, 2000)] parece responder a la misma estética que encuentra un placer en los sistemas complejos. Los juegos de mesa son, en principio, sistemas dinámicos que, mediante la introducción del azar, se desestabilizan. El nivel de complejidad de algunos de estos sistemas es tal que, desde el año 2011, el *Spiel des Jahres* [un premio alemán que se otorga anualmente, desde 1979, al *mejor juego de*

primordial. El laberinto es un *caos construido* o, si se quiere, una *simulación de caos*, un *caos inteligente*. Sin embargo, “El más moderno y *estético* de los laberintos y de los nudos no es aquél en el cual prevalece el placer de la solución, sino aquél en el cual domina el gusto del extravío y el misterio del enigma” (Calabrese, 1999, p. 156). Algunos objetos, antes que la *resolución* del enigma, proponen el placer de perderse, el placer de vagar, aunque se parta de la certeza de que el laberinto es una construcción. Tanto el *Ultrashow* como el *Infrashow*, a pesar de sus diferencias, requieren de un público dispuesto a perderse, un público que experimente placer en la incerteza. El objeto-contenedor que proponen ambos formatos es un objeto informe y en construcción, y, por tanto, el espectador se adentra en un laberinto que está siendo construido frente a sus ojos.

Sobre la cualidad de *caos inteligente*, quizá una de las referencias más precisas sea *La biblioteca de Babel*⁵⁵, en donde Borges propone la posibilidad del policentrismo a partir de un caos provocado por la sola permutación [una forma de la repetición con variantes]. Los exégetas de la biblioteca se empeñan en encontrar sentidos, pero nunca sobre la totalidad de ésta, sino sobre segmentos. Al igual que Noguera, los *inquisidores* abordan su labor con la certeza de que encontrar algo es casi imposible y que, en cualquier caso, de encontrar alguna frase descifrable, sería la frase quien los habría encontrado a ellos, no al revés. Los inquisidores recorren incansablemente los pasillos, sabiendo que el laberinto es un sistema complejo al que no pueden acceder en toda su magnitud, pero del que es posible obtener alguna certeza⁵⁶. El mismo mecanismo neobarroco es el motor de *Her Story* (Barlow, 2015), un videojuego descrito como *film interactivo* y que propone al jugador una colección de cintas de videocasete que éste puede ver en el orden que prefiera y sin la obligatoriedad de verlas todas o verlas, siquiera, en su totalidad. Las cintas presentan a distintas personas testificando sobre un asesinato. Por supuesto,

mesa] inauguró una categoría a la que llama *Kennerpiel des Jahres* (Juego del año para expertos) que premia a los juegos diseñados para un público que exige cada vez sistemas más complejos. Mención aparte merece el abismo profundísimo del juego de rol y del que, debido a mi desconocimiento, no me atrevo a escribir.

⁵⁵ “El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas” (Borges, 2012, “La biblioteca de Babel” en *Jorge Luis Borges cuentos completos* p.137).

⁵⁶ Quizá, otra cara del texto tenga que ver con la pérdida de la esperanza, pero espero abordar ese matiz en otro capítulo.

las versiones son contradictorias y corresponderá al jugador tratar de obtener alguna certeza. La excepcionalidad del juego es que no propone una *solución*. Una vez que el jugador se ha construido una versión [o se ha cansado de ver videos] simplemente sale del juego. La operación que el jugador ha efectuado para dotar de sentido a los fragmentos contradictorios asume un alto grado de inestabilidad y, del mismo modo que ocurre con Noguera, el receptor está ante un laberinto en construcción. La rejugabilidad del formato está cimentada en la cualidad policéntrica de la propuesta que nunca asume la existencia de una *solución*. Y, a pesar de la simpleza del mecanismo, la potencialidad narrativa es bastante alta.

Finalmente, me interesa pensar en el sujeto enunciativo construido por Noguera en su propuesta cómica. Como ya dije, el discurso propuesto por el cómico pretende una disociación entre el tiempo de consumo del espectáculo y el contenido propuesto por éste, de tal suerte que Noguera toma un tiempo artificialmente largo para producir el espacio que le permitirá volcar la idea. La dilatación del tiempo [propia de la estética del detalle] es una de las consecuencias del discurso producido por el cómico, pero también es cierto que el tiempo del espectáculo debe llenarse. El mecanismo de sobreexplicación propuesto por el cómico no sólo le permite la generación de un tiempo cíclico, sino que plantea la posibilidad de la cuasi-representación. “La oposición entre orden y desorden toma, en fin, la figura de la oposición entre precisión e imprecisión, entre valores fijos y valores oscilantes y como consecuencia es investida de sentido también desde el punto de vista de las categorías ética, estética, física, pasional [...] No está fuera de lugar, entonces, asociar a un gusto barroco el placer por los *monstruos* matemáticos producidos por aproximación” (Calabrese, 1999, p. 172). El cómico se *aproxima*, pero nunca termina de llegar, la representación [en este caso, del *vislumbre*] es siempre una representación difusa, que a pesar de acercarse mediante cortes que el cómico trata de hacer, es, necesariamente, una aproximación imprecisa, una estética del *más o menos*. Es el lugar enunciativo del sujeto *débil* de la modernidad.

Las posibilidades de plantear objetos culturales que respondan a la estética neobarroca implican también la posibilidad de torsionar algunas nociones frecuentes de la narratología. *Un narrador que relata un contenido* no es una descripción adecuada para un tipo de espectáculo que, a pesar de plantearse como no

productivo en términos de tiempo de consumo, se puede plantear como productivo en términos de producción de significados, pues el receptor no es, para este tipo de objetos, una *tabula rasa* sobre la cual el autor va a volcar la historia, sino un sujeto por el que atraviesan múltiples narraciones y, por tanto, experiencias de narraciones. En el siguiente apartado, me interesa desarrollar algunas de esas experiencias, como posibilidades estructurales, para plantear el formato *Ultrashow* como una propuesta de distorsión de algunas posibilidades narrativas.

Algunas descripciones estructurales

Propongo imaginar un espectáculo de payasos. Dos personas vestidas con el atuendo pertinente y ataviadas con sendas narices rojas se precipitan a lanzarse pasteles o a tropezar una con la otra provocando situaciones que puedan ser leídas como risibles. La sucesión de hechos se presenta al público sin intermediación, los actores ejecutan una secuencia de acciones que constituye el propio contenido del espectáculo. No es necesaria la aparición de una voz que sirva de mediadora entre el público y el despliegue, pues el acto está ahí, visible, está sucediendo. Poco importa si se asiste a una comedia o a una tragedia, la escenificación dramática parece una de las vías más directas hacia la mimesis.

La pretensión mimética que fue, hasta finales del siglo XIX, requerimiento artístico en occidente encontró una prueba difícil en el arte narrativo, pues éste presupone, de necesidad, la intermediación entre el acontecimiento y su presentación [sea de manera oral o escrita]. La figura del *narrador* implica una distancia entre lo narrado y la narración, que es en realidad lo que se tiene enfrente. Me interesa, entonces, partir de la diferencia que propone Gérard Genette (1989⁵⁷) entre tres elementos que él entiende como consustanciales del acto de narrar: la historia, el relato y la narración. Por *historia* entiende el “significado o contenido narrativo” (Genette, 1989, p.83), es decir, el acontecimiento que será objeto de la narración; sin importar su densidad o ligereza, cualquier acontecimiento, en principio, es susceptible de ser narrado. El *relato* [o *discurso del relato*] es, para él, el texto narrativo mismo, el “significante enunciado” (Genette, 1989, p.83) que puede presentarse de manera oral o escrita, pero que es el único elemento de la triada que “se ofrece directamente al análisis textual” (Genette, 1989, p.83). Finalmente, por *narración* Genette entiende “al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce” (Genette, 1989, p.83). Esta primera

⁵⁷ Genette, G. (1989) “Discurso del relato, ensayo de método” en Genette, G. (1989), *Figuras III*, Lumen: España, pp. 75-338.

distinción permite plantear la posibilidad de discordancias entre la historia y el relato o entre la narración y el relato. Es decir, la posibilidad de construir un narrador que no contribuya a la estabilidad del relato, sino a su desestabilización. A reserva de tratar con especificidad algunas de las posibles tensiones entre estos elementos más adelante, me conformo por ahora con señalar un hecho. En el marco propuesto por Genette, el relato es el único espacio en el que, desde una perspectiva textual, es posible ver algunas de las huellas de la historia y de la narración, que nunca aparecen, sino por mediación del relato. De tal suerte que es el propio relato, el *significante enunciado*, el que construye sus posibles disonancias con respecto a los otros dos elementos. Las tensiones [las que pudiera haber] no sólo aparecen con respecto al relato, sino como parte de él.

Propongo, ahora, imaginar un espectáculo de *stand up*. Una persona que habla a un micrófono pretende producir comicidad a partir de la evocación de acontecimientos reales o ficticios, pasados o hipotéticos. El comediante de *stand up* es un narrador y, como tal, el espectáculo que presenta es un relato, en realidad, la *construcción de un relato*. Evidentemente el comediante de *stand up* realiza una puesta en escena que rebasa al propio relato, por eso me parece más adecuado presentar el espectáculo como la *construcción de un relato*. Sin embargo, y de momento, voy a obviar este hecho para permitirme la exposición de algunas de las tensiones posibles entre los tres elementos de la narración propuestos por Genette. No significa lo anterior que no pretendo abordar la dimensión de historia [entendida desde Genette] de la escenificación del relato, sólo que busco llegar desde otro lado. De modo que, de momento, me permito una abstracción, entender el *stand up* [o cualquier formato cómico de corte narrativo] como el mero relato, como el puro significativo en el que a veces se traslucen historia y narración.

Si se asume la existencia de una historia al margen del relato [que es visible, parcialmente, gracias a él, pero que existe con independencia de éste], es posible pensar que el tiempo del relato no es el mismo que el tiempo de la historia. El relato es, entonces, doblemente temporal, por un lado, ofrece algunas marcas que permiten al lector establecer algún tipo de tiempo de la historia [por supuesto, hay relatos que ofrecen más marcas y hay relatos que buscan no ofrecerlas] y, por otro, porta su propia temporalidad en su despliegue. Diez años pueden contarse en dos

líneas y un *instante*, en 183 cuartillas [pienso en el *Farabeuf* de Elizondo]. Cabe un matiz que hace el propio Genette, el relato oral tiene un *tiempo de consumo* que corresponde perfectamente con el tiempo del relato, el relato avanza a la velocidad a la que el narrador habla y termina cuando calla. En contraparte, la narración escrita carece de un *tiempo de consumo*, pues su actualización depende únicamente del tiempo propio de la lectura y de los intervalos en éste. “El texto narrativo, como cualquier otro texto, no tiene otra temporalidad que la que recibe metonímicamente de su propia lectura” (Genette, 1989, p.90). Este desfase entre el *tiempo de consumo* del relato oral y la *temporalidad de la lectura* propia del relato escrito obliga a Genette a matizar algunas de las extrapolaciones que pueden surgir al asumir la existencia de un *tiempo del relato* en la narración escrita [una *cuasi-ficción*, afirma] “falso tiempo que equivale a uno verdadero y que trataremos, con lo que ello entraña de reserva y aquiescencia, como un *seudotiempo*” (Genette, 1989,p.90). Al ser el caso que me ocupa un relato oral [como dije, no sólo, aunque, de momento, sí], la tarea de asumir un tiempo del relato que coincide con el de la propia emisión no es demasiado atrevida.

El tiempo implica también el ordenamiento, la tragedia sintagmática de la lengua. En la cadena oral o escrita el relato tiene un orden, que puede o no coincidir con el de la historia. A cualquier tipo de disonancia entre el orden de la historia y el orden del relato, Genette le da el nombre de anacronía. El canon grecolatino, por ejemplo, recomendaba iniciar el relato *in media res*, es decir, alterar el orden de la historia generando un desfase con respecto al orden del relato, de tal modo que los *antecedentes* de la propia historia son presentados *a posteriori* por el relato. Un extremo de esta tensión sería un hipotético *grado cero* en el que la temporalidad del relato coincide plenamente con la de la historia, no sólo en términos de orden, sino de duración. Por supuesto, es siempre un caso hipotético.

Existe un corte adicional entre las anacronías, Genette llama analepsis (Genette, 1989, p.104) a la evocación de un acontecimiento anterior al punto de la historia en donde se está, es decir, a que el *pasado* del tiempo de la historia aparezca como *presente* del tiempo del relato. Llama prolepsis (Genette, 1989, p.121) a la estrategia narrativa de contar por adelantado un acontecimiento posterior, es decir, la aparición del *futuro* del tiempo de la historia como *presente* del tiempo del relato.

Ambas estrategias han sido utilizadas por el arte narrativo con más frecuencia que la búsqueda del hipotético grado cero de plena coincidencia entre tiempo de la historia y tiempo del relato. La *unidad de tiempo*, tan socorrida en el arte dramático clásico, exigía al menos una analepsis que contextualizara al espectador, y el discurso profético, tan propio de la tragedia, exige una prolepsis.

Una de las metáforas que Miguel Noguera utiliza para hablar de su Ultrashow es la de una máquina barredora que arroja hacia adelante el polvo que acaba de recoger. Cuando Noguera pide a su público que recuerde una parte del relato, termina por acortar la distancia entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia. Lo hace de nuevo, nuevo recorte, Noguera termina por recoger la frase inmediatamente anterior. Por supuesto, la correspondencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato sigue sin ser perfecta, ya apunté que el grado cero es siempre hipotético, pero las distancias se acortan bastante. “¿Recuerdan cuando pregunté si recordaban? ¿Recuerdan esto último?” Las analepsis son cada vez más cercanas y menos duraderas. A partir de la segunda pregunta, la analepsis se sostiene sobre la propia existencia de otra analepsis que le sirve a la primera como historia, como *pasado* [inmediatísimo] del tiempo de la historia y que se aparece como *presente* del tiempo del relato. Este encabalgamiento permite no sólo el alargamiento, potencialmente *ad infinitum*, de un tiempo del relato que se alimenta de lo que antes fue relato y ahora vuelve como historia, sino que difumina las fronteras entre ambos tiempos colocándolos muy próximos.

Si toda narración exige un narrador, un mediador que articule el relato, cabe preguntarse por la naturaleza de éste, es decir, por la relación entre el relato y la narración. Desmarcándose de la teoría que equipara la focalización al tipo de narración [primera, segunda o tercera persona], Genette propone un modelo con dos variables, por un lado, la ausencia o presencia del narrador como personaje de la acción y, por otro, el punto de vista del narrador, interior o exterior. La primera bina se preocupa por eso que Genette llama voz, es decir, “quién enuncia y la situación en la que lo enuncia” (Genette, 1989, p.270), la segunda, a lo que llama focalización. El modelo propuesto por Genette queda entonces de la siguiente manera: un narrador presente que cuente desde el interior, un narrador ausente que cuente desde el interior, un narrador presente que cuente desde el exterior y un

narrador ausente que cuente desde el exterior. Por intentar ejemplificar, aunque después me interesa introducir algunos matices, el héroe que cuenta su propia historia corresponde al primer tipo, el autor analista u omnisciente es ejemplo del segundo tipo, un testigo que cuenta la historia de un héroe, del tercer tipo y, finalmente, un autor que cuente la historia desde el exterior. La tipología permite ilustrar la diferencia entre la categoría voz y focalización, pero no es, ni mucho menos, impermeable. En primer lugar, la distinción entre voz y focalización permite plantear la existencia de focalizaciones que se desarrollan en voz del narrador, pero ajenas a la focalización de éste, permitiendo la aparición del discurso directo libre. Es decir, que el narrador hará suyo el discurso de algún otro y lo presentará sin marcas que revelen la disonancia entre la voz y la focalización, un recurso que fue ampliamente utilizado por la novela decimonónica. Por otro lado, permite distanciarse del principio de identidad que presupone el modelo de las *personas*, un narrador [esté ausente o presente como personaje de la acción] puede ejercer múltiples focalizaciones sin perder por ello su cualidad de narrador.

Toda focalización es un límite. El narrador focalizado [siempre *focalizado en*] tiene información incompleta y eso limita su actuar [por supuesto, otro de los artificios de la narración]. Puede plantearse entonces la posibilidad de una *no focalización* una *focalización cero*. El narrador omnisciente clásico es el intento más encarnizado por obtener la *focalización cero*, sin embargo, de nuevo, ésta, llevada a su límite más pleno, es sólo hipotética; todo narrador *dirige* el relato omitiendo elementos que permitan el desarrollo de algunas estrategias narrativas. La otra posibilidad es lo que Genette llama el relato polimodal (Genette, 1989, p.252), es decir, la posibilidad de la múltiple focalización, ejercida por supuesto, el texto sigue siendo sintagmático, desde la alternancia. El narrador toma una u otra focalización según convenga al propio relato ofreciendo múltiples visiones parciales sin pretensión de completud, al contrario, en algunos casos.

Con respecto a la voz, valga decir que la situación enunciativa [real o ficticia], la posibilidad de establecer una situación enunciativa fuera de la diégesis no sólo propone la metatextualidad [propia de todo discurso que hable de discursos], sino la posibilidad de establecer niveles narrativos y, con ella, la de construir un relato que navegue entre ellos. A esta operación, Genette la llama metalepsis. En sentido

estricto, una metalepsis es el “acto que consiste precisamente en introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación” (Genette, 1989, p.289), sin embargo, en un caso extremo, la *metalepsis de autor* termina por “fingir que el poeta produce él mismo los efectos que canta” (Genette, 1989, p.289). En este caso, la intromisión, por medio de un discurso, de otra situación no es de carácter informativo, sino creador. La *Continuidad de los parques* de Cortázar es un ejemplo claro de metalepsis. El lector de la novela termina por producir los efectos que lee [su propio asesinato].

En uno de los *sketches* de *La hora chanante*, el gag cómico proponía a un equipo de producción desmontando el escenario con la queja de que el equipo de actores no estaba haciendo un buen trabajo. El relato se desplaza a otro nivel diegético asumiendo una nueva focalización, una que está *fuera* de la primera diégesis propuesta, pero dentro de otra que tiene marcos más amplios que la primera, aunque tampoco es *absoluta*. Es éste el modo de trabajo de Miguel Noguera en el Ultrashow, pero no sólo. Partiendo de la primera distinción entre historia, relato y narración, es posible preguntarse ¿cuál es la historia presentada por el formato Ultrashow? “El relato, el discurso narrativo, no puede ser tal sino en la medida en que cuente una historia, sin lo cual no sería narrativo (como, digamos, la *Ética* de Spinoza) [...] como narrativo, vive de su relación con la historia que cuenta, como discurso, vive de su relación con la narración que lo profiere” (Genette, 1989, p.84). El espectáculo inicia con una canción, un primer relato. Este relato, aunque improvisado, propone una historia. La historia, en general, es más bien disparatada y más bien simple en su anécdota, un pequeño malentendido entre dos personas, por ejemplo. Es cierto que, en ocasiones, la canción de inicio puede ganar bastante entidad y, a veces, complicarse, pero en realidad, de cara a la continuación del espectáculo, poco importa que la historia pueda resumirse en un sujeto y un verbo⁵⁸. En cualquier caso, Noguera ha logrado hacerse de una historia a partir de la cual podrá construir, pero, más importante, ha conseguido formular un primer relato. El matiz no es menor, pues el espectáculo busca sostenerse más de la posibilidad de

⁵⁸ Según el propio Genette, una oración como “corro” es un relato mínimo que, con todo, cumple con las características para ser leído como tal, es decir, tiene historia, relato y narración. Por otro lado, el camino andado por la microficción parece darle la razón.

construir relatos sobre otros relatos que sobre la capacidad de éstos para transmitir historias.

“Bueno, en fin, el Ultrashow empieza de este modo. No hay como... es un inicio como muy seco porque no hay interacción con el público, como ahora, sino que hay como un paisaje, de repente, musical, y es muy seco. Y empieza así con esta canción a la brava como a ver qué sale, ¿no? Y hoy era como...bueno, ha habido bastante rato como de, bueno, había como unas escaleritas raras por arriba [tararea]. Y luego empezó con *tenían, tenían una caja*, una caja con serpientes, una caja larga, ¿no?, una caja larga y organizaban carreras de... ahí ha habido un quiebro, ¿no? que, bueno, no estaba tan mal, bueno, porque cuando yo he dicho *carrera de cucarachas* he pensado *¡Hostias!, me voy a liar ahí con las serpientes* y luego ha habido, me ha gustado mucho lo de *tránsitos longitudinales*, ha habido como *¡TRRRÁNSITO! ¡TRRRÁNSITO!*, como una, la erre muy marcada. Como que las serpientes hacían su vida normal, como de bulevar, no sé, como que desfilaban por aquella puta caja. No he hablado de longitudes, en ningún momento. Se ha hablado del tema longitud, pero para mí no era muy larga, como un ataúd, quizá, por lo que no eran serpientes tampoco enormes y, coño, y no paraban como de, no sé, como de frecuentar ese lugar y como de desfilarse...”. En esta primera secuencia, que sigue a la canción entonada en Zaragoza en 2014⁵⁹, el relato inicia describiendo [utiliza el relato iterativo] el propio espectáculo. “El Ultrashow empieza de este modo”. La aparición de este narrador permite establecer, al menos, dos condiciones de este relato. Por un lado, una voz. Si bien es cierto que la canción había presupuesto ya la aparición de una voz que era la que cantaba, no es sino ésta, la que aparece apenas en el comentario de la canción, la que asume el lugar enunciativo en el que Noguera pretende colocarse, una voz que relata a otras voces. Por otro lado, un nivel diegético superior, en orden, al nivel diegético propuesto por la canción. Quizá, todavía no es posible hablar de metalepsis, pero sí de metadiégesis.

El discurso de Noguera comienza a narrar la canción. El discurso restituído privilegiado durante la interpretación de la canción cede ante el discurso

⁵⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=XmKApyNi9aI>

narrativizado presente en el relato organizado en torno a ésta. En el primer caso, el del discurso restituido, la utilización del discurso directo permite presentar a la narración como más mimética⁶⁰, el procedimiento oculta a la voz narrativa, aunque no la desaparece. En el segundo, el del discurso narrativizado, la distancia con respecto a la historia acentúa el papel del narrador y su función como mediador. En este caso específico, se añade el distanciamiento temporal con respecto al tiempo de la historia “Y hoy *era* como [...] *había* como unas escaleritas raras por arriba [...] Y luego *empezó* con *tenían, tenían una caja*”. La inclusión, casi ridícula, de matices [aspectos y modos, gramaticalmente hablando] con respecto a las distintas temporalidades del pasado acentúa la distancia entre ambas voces narrativas, incluso si, en el tiempo del relato, el *pasado* es recientísimo. Un detalle más, en algún momento [“la erre muy marcada”] el relato se construye no sobre la historia del relato anterior [el cuento de las serpientes y las cajas], que en varios otros momentos ha servido como soporte del relato en construcción, sino sobre un detalle de la propia discursividad del relato que tenía como historia el cuento de las serpientes y las cajas; la hiperarticulación de la erre en la palabra *tránsito*. ¿Cuál es la historia que mantiene *vivo* el relato justo en ese momento? Si para Genette, todo relato existe sólo porque mantiene una relación con, por un lado, la historia que narra y, por otro, con el acto narrativo productor, es posible presuponer la existencia de una historia, también, durante ese momento del relato. En realidad, durante esos momentos.

Este tipo de metatexto va ganando fuerza conforme avanza el relato. De manera paradójica, entre más tiempo ocupe el relato, más tiempo puede seguir ocupando, pues se alimenta de sí mismo y, al mismo tiempo, más lejana [y menos necesaria] es la historia sobre la cual el relato parecía sostenerse, el cuento de las serpientes y las cajas. El relato consigue desmarcarse de la historia a tal grado que permite plantear el abismo de la recursividad, la posibilidad efectiva de que el relato pueda continuar en desconexión con la historia, pues, de hecho, la ha *rebasado*, que el tiempo de la historia, una vez agotado, opere un salto diegético y continúe en el *pasado* del tiempo del relato, asumido ahora como parte del tiempo de la historia. Ahora sí, una metalepsis, en todo sentido, *el poeta produce los efectos que canta*, y

⁶⁰ Un caso extremo del discurso restituido es la secuencia de diálogo entre dos personajes que, por un momento, parecen olvidarse de que están siendo mediados por el narrador.

existe una transgresión en el orden de los niveles diegéticos. “...al final están como muy agitados ellos dos ahí, ¿no? Y, y... y ahí ya he dicho como *Bueno, en fin, en fin, ¿no?* Y he dejado el trasto éste y, y he dicho que el Ultrashow, ¿no?, empieza así... ¡Cuidado, cuidado!, ¡eh!, cuidado la maniobra, que ya estoy comentando por fuera de la canción, ¿no?”. Una de las focalizaciones de la voz narrativa se anticipa a la puesta en marcha de la máquina de movimiento perpetuo y advierte a su público de los peligros de intentar cruzar ese puente. La hipótesis supone que es este tipo de relato el que, contrario a lo propuesto por Genette, puede sostenerse sin una historia, un relato que es sólo relato y narración o, en su versión más matizada, que el relato logra convertir en historia al propio relato de tal modo que éste existe en cuanto tal, en parte, por una relación que establece consigo mismo o con fragmentos de sí mismo. En cualquiera de las dos versiones, hablo de un tipo de relato que, al producir los insumos necesarios durante su propio despliegue, plantea alguna pregunta a la categoría que Genette llama historia o, al menos, pone en relieve el hecho de que narrar es también un acontecimiento.

Me permito, de momento, al menos sugerir el camino de vuelta. Dado que el relato es capaz de ofrecer algunas transparencias de la historia, es posible, a partir de un relato, orquestar otro distinto que pretenda utilizar la misma historia como soporte. Es decir, que un relato puede rearticularse como otro relato, manteniendo similitudes con la historia que se adivina a través de ambos, cuando no en los relatos mismos. ¿Qué tipo de rearticulación es posible para un relato que se sostiene en su propio discurso? Para los casos puntuales que señalé arriba, quizá es relativamente sencillo articularlo como un discurso narrativizado, es decir, como discurso meramente referencial: “El cómico siguió contando la canción hasta que comenzó a contar el inicio del discurso que comentaba la canción”, pero la operación es del todo artificial. La puesta en escena propone el solapamiento de distintos tiempos, voces y focalizaciones. La insistencia en el alejamiento de la historia impide encontrar el *contenido a traducir*, de tal suerte que una narración que pretenda recogerlo, tendrá que buscarlo en otro lado, orquestando un metarrelato más que se monta a los ya propuestos en el espectáculo.

El ocultamiento del narrador fue uno de los caminos seguidos por los novelistas impulsados por la aspiración mimética. Otro camino fue la *naturalización* del

narrador. Un narrador explícitamente disruptivo es un narrador que ha abandonado dicha aspiración. Al contrario, parece un narrador más interesado en señalar su propia artificiosidad, en incidir en su condición de mediador del relato, incluso a costa de la propia historia. En resumen, un relato que está más interesado en producir el lugar enunciativo de su narrador que en presentar algo narrado.

Los mecanismos aquí descritos son la materialización estructural del proceso que permite a Noguera desarrollar su propuesta cómica, pero no difieren demasiado de otros mecanismos planteados por algunos objetos neobarrocos. Al explorar las posibilidades extremas [tendientes al límite] de la noción de narrador o la posibilidad de la multifocalización, el espectáculo parece responder a los mismos mecanismos que el metameme, en donde el propio modelo es sujeto de la enunciación. Un contenido que es la propia estructura y que, en ese sentido, se tensiona al proponerla como historia que sostiene el relato. En última instancia, una consciencia mayor sobre la agencia de quien enuncia el mensaje y que puede ahora convertirse en mensaje de su enunciado. Este tránsito, como se verá en el siguiente capítulo, tampoco es exclusivo de la obra de Noguera y parece responder, no sólo al surgimiento de una estética neobarroca, sino a los cambios en los patrones de producción y consumo de los productos audiovisuales masificados. Por un lado, la masificación de la televisión como medio de consumo [y, también, su cada vez mayor abandono] y, por otro, el tránsito de la propia televisión [y de los productos cómicos masificados por ésta] hacia una televisión más autosuficiente y autorreferencial. Una televisión menos necesitada de historia y más de relato.

Capítulo 2

Lugares enunciativos de la comedia: producción de la metatelevisión

El carnaval

Para su *Fiesta* (1970), Joan Manuel Serrat invita a *gentes de cien mil raleas* que se permiten, por una noche, mandar sus *miserias a dormir* y compartir el pan. *El rico, el villano, el prohombre y el gusano* conviven en este ambiente festivo, pues el carnaval les ofrece la posibilidad de ser otro, pero no cualquier otro, sino un otro *invertido*, un otro que se propone como una dislocación de los roles sociales que los invitados juegan el resto del año. Es por eso que Quasimodo puede ser coronado rey y una campesina del Toboso, doncella. La hipótesis *hiperbajtiniana*, por recoger el *hiperadjetivo* empleado por Umberto Eco (1998, p.12⁶¹), que observa en el carnaval, y en su cualidad *inversora*, una liberación *real* parece contrastar con el hecho de que los bufones son, también y a su manera, cortesanos. El carnaval es la revolución, pero [quizá *a condición de que*] sólo por un día. Las luces del amanecer sorprenden a los invitados y *con la resaca auestas, vuelve el pobre a su pobreza, vuelve el rico a su riqueza y el señor cura, a sus misas*. ¿Qué permanece, sin embargo, después del carnaval?

Siguiendo a Eco, la diferencia entre comedia y tragedia no está, como señalaba Aristóteles, ni en el tema, ni en el estrato social, ni siquiera en la *resolución del conflicto*, sino en la *explicitación*. Cuando el héroe trágico viola una regla [y su desgracia es la corroboración de que ésta ha sido violada], el público puede empatizar con él sólo porque la norma ha sido presentada de manera explícita dentro del texto. Incluso asumiendo que la sociedad en la que el receptor vive no

⁶¹ Eco U. (1998), "Los marcos de la "libertad" cómica" en Eco, U. Ivanov, V. et Rector, M. (compiladores) *Carnaval*, Fondo de cultura económica: México. pp. 9-20.

comparte la regla [o el castigo] a la que es sometido el héroe trágico, éste puede entender la relevancia del evento porque la obra se ha preocupado por mostrar los límites y explicitar la ruptura. *La vuelta de tuerca* de Henry James no es una tragedia porque la pedofilia haya sido tan censurada en la Inglaterra Victoriana como lo es en el Occidente actual, sino porque la novela propone los límites [y explicita las rupturas⁶²] de la relación entre Miles [un niño de diez años] y la protagonista [la institutriz que tiene por empleo hacerse cargo de él y de su hermana menor]. De la misma manera, el *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas no es trágico porque el lector contemporáneo comparta la férrea moral y la cosmogonía teológica de la España absolutista, sino porque la obra explícita los límites de la sociedad entendida como deseable por el Romanticismo Español. Si el lector puede empatizar con Don Álvaro y sentir pena por él, es porque el texto proporciona los marcos de decodificación de la tragedia y, por tanto, las leyes de la sociedad en la que ésta se encarna. El lector debe introyectar las reglas sociales propuestas por el texto [incluso si contravienen a las propias] para ver en el héroe trágico a un héroe y no a un bufón. En resumen y en palabras de Eco, “En cierta forma, un texto trágico (o dramático) es siempre una lección en antropología cultural” (1998, p.14).

La comedia, al igual que la tragedia, se construye como la transgresión de la norma, pero el castigo asociado a ésta no se decodifica por el lector como un evento trágico, sino cómico. La razón de este comportamiento tan dispar, siempre siguiendo a Eco, no radica en la gravedad de la falta cometida⁶³, sino en el hecho de que la ficción no explicita la regla que ha sido transgredida. La ironía o los juegos de palabras pueden servir como ejemplos micro del comportamiento cómico. En el primer caso, la regla no explicitada por el artificio se presenta como ausencia al

⁶² A la manera ambigua y obturante de la escritura de Henry James, pues una de las apuestas en la novela consiste en desvanecer la frontera [haciendo uso de un narrador extradiegético que permite *alejar* la narración] entre la realidad fuera de la consciencia de la narradora primaria [la que es mediada por el narrador extradiegético] y las *supuestas* [según de qué lado se coloque la interpretación] alucinaciones de ella.

⁶³ Si bien la tesis aristotélica de los géneros *comedia/tragedia* expuesta en su *Poética* no apela a la gravedad de la norma transgredida, sí que asocia la tragedia a la aristocracia, mientras deja la comedia como propia de *las clases bajas*. Es decir, establece jerarquías que permiten al público ver en el protagonista a un *verdadero ser humano* [al que puede percibir como digno de empatía] o a un *quasianimal* [al que observa desde la distancia que otorga la condescendencia y quien, de alguna manera, *se lo tiene merecido*]. En cualquier caso, ni la gravedad de la regla transgredida, ni la distancia que el espectador pueda poner entre él y el protagonista deben ser consideradas, al menos en la hipótesis que guía este trabajo, como elementos *sine qua non* de la comedia, aunque sí como elementos que pueden subrayar el aspecto cómico de una obra.

contrastar con la enunciación irónica. Es precisamente porque se dice *No A* que *A* aparece por contraste, la ley está implícita. En el segundo caso, la regla transgredida [aunque puede no ser la única] es la de la propia gramática que, de nuevo, aparece por contraste y por ausencia. En un mote simple como *Swansealona*⁶⁴, el encabalgamiento de los nombres *Swansea* y *Barcelona* rompe los propios sustantivos y remite, por ausencia, a los nombres originales que han sido transgredidos por el juego de palabras. Quizá el “*Como dijo el fontanero anarquista: Destroy the cistern*” de Irvine Welsh sea un ejemplo menos evidente, aunque igualmente cimentado en la transgresión. En este caso, la ruptura opera sobre un sintagma fijo que se *malogra*, se transgrede, y que aparece, de nuevo, por ausencia. *La regla* [“*Destroy the system*”] no es enunciada y, sin embargo, ha sido rota.

La particularidad del mecanismo cómico presupone entonces a un público que tiene introyectada la regla a tal grado que la ruptura es identificada de manera inmediata, provocando la risa. De ahí que la tragedia sea más *universal* que la comedia, no porque la primera apele a un sistema de reglas supuesto como *esencialmente humano*, sino porque se ocupa de construir para el receptor el marco de interpretación de la propia obra trágica. De ahí que alguna comedia sea intraducible [tanto en un sentido estrictamente lingüístico como cultural], pues requiere de un receptor que identifique, como acto reflejo, la transgresión, es decir, un receptor *reglado* previamente. Esto puede aclarar por qué *explicar un chiste es quitarle la gracia*⁶⁵ y por qué elegí escribir la nota al pie de página número 44, al tiempo que elegí no escribir ninguna para el fontanero anarquista, de quien, sin embargo, aún tengo algo por decir. Si bien *la regla* “*Destroy the system*” no aparece explicitada en el fragmento recogido de Welsh, y por ello apela a un receptor familiarizado con esa consigna⁶⁶, sería absurdo suponer que la regla está *completamente ausente*. Por un

⁶⁴ El apodo con el que fue conocido el equipo de fútbol de la liga inglesa Swansea City a la llegada del director técnico español Roberto Martínez, en 2007. Martínez era un seguidor de la llamada *Escuela Barça* y, junto con él, llegaron al sur de Gales futbolistas españoles identificados con ese estilo de juego. Quizá sea el ahora comunicador Andrea Orlandi uno de los rostros más reconocibles del Swansea de la época.

⁶⁵ En realidad, yo no estoy tan de acuerdo con esta afirmación, pero es el propio trabajo una forma de intentar argumentar por qué, en determinadas circunstancias, explicar un chiste es montar una comedia para un público *reglado* en la comedia.

⁶⁶ Por supuesto [y valga decir lo mismo para cualquiera de las normas transgredidas por vías cómicas] la introyección de la norma no implica beneplácito, sólo naturalización. El juego de palabras propuesto por el escocés no apela a un público de convencidos militantes anarquistas, sino al de

lado, “Destroy de cistern” es, fonéticamente, casi homologable a la regla, pero no es suficiente, pues *hilo* no está en *Nilo*: el fontanero es anarquista. La introducción del sintagma prepara el muelle que se activará con la similitud fonética. Por decirlo de alguna manera, predispone al receptor dentro de dos campos semánticos, uno que será vehículo de la aliteración [fontanero, que permite la introducción de *cistern*] y otro que activará el acto reflejo [anarquista, que permite la aparición de la norma en el receptor a partir de su forma transgredida].

El carnaval sucede una vez al año porque el resto de días están destinados a normar a los sujetos que responden a la transgresión carnavalesca, “capaz de curar en lugar de producir la neurosis” (Eco, 1998, p.17). Si la obra trágica es didáctica en el sentido en el que explicita la norma y asigna castigos a sus transgresores, la obra cómica lo es porque implica el *recuerdo de la regla* y, por tanto, su reforzamiento. El carnaval sucede en días marcados del calendario y la comedia contemporánea en espacios *habilitados* para su ejercicio, es decir, como un paréntesis de la ley que, paradójicamente, termina por fortalecer.

El aparato

Según la tesis defendida por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (2003⁶⁷), el arte ha pasado de una etapa altamente *aurática*, en donde la dimensión ritual prima sobre el valor de exhibición de la obra, a una [al menos potencialmente] *postaurática*, en donde el polo se invierte y la obra de arte es construida con anhelos exhibitorios y no con intenciones rituales. La invención [y desarrollo] de la cámara fotográfica, pero, sobre todo, la cinematográfica, así como el surgimiento de una clase *masa* que se construye como público de los productos culturales presentados como mercancías de producción masiva plantean un cambio en la actitud de recepción de la obra de arte, que pasa de ser ceremonial y contemplativa, a distendida y, sobre todo, participativa. Quién observa una obra aurática está frente a *lo único, lo irreplicable, lo perfecto*, y su

cualquier persona que sea capaz de encontrar, por acto reflejo, la consigna [la regla] en su mente. En última instancia, cualquier persona que la haya escuchado suficientes veces. [Quizá el *público de convencidos militantes anarquistas* sea quien, de entre los grupos capaces de identificar la gracia, la encuentre *menos graciosa*, (aunque con los matices que ya se perfilan en el cuerpo del texto, el carnaval sigue siendo transgresión)].

⁶⁷ Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Ítaca: México.

posición con respecto al artista es la de un sometimiento tácito que propone en la obra de arte una suerte de acercamiento que, paradójicamente, sólo afirma la enorme distancia que existe entre quien observa y el *momento creador*, entre *el mundo y las musas*⁶⁸. Quien observa una obra postaurática está frente a un producto contingente y perfectible, frente a un producto del *trabajo humano* [entendido, casi sorprendentemente, en términos marxistas⁶⁹]. El *artista* del arte postaurático es, sobre todo, un productor, por tanto, un trabajador, y la obra de arte es una posibilidad de lo estético, una exploración imperfecta, y no un anhelo de encarnación de *lo estético trascendente*, que convertía al artista en un sacerdote. El espectador de la obra postaurática se construye entonces como intercambiable con el autor y la obra postaurática como “obra abierta” que se actualiza en su repetición.

En la hipótesis benjaminiana, el cine es la técnica que mejor encarna la posibilidad de un arte posaurático, pues, al tiempo que convierte a los artistas en productores [es decir, los despoja de su aura sacerdotal y los iguala con su público en condición de trabajadores], sus aparatos penetran en la realidad de tal manera que la amplían y, al mismo tiempo, la presenta como independiente de estos, en otras palabras, acortan la distancia entre la obra y el receptor. La *realidad* cinematográfica es una *realidad montada*, pero es también una *realidad* libre respecto del propio aparato cinematográfico, y ahí habría una potencia revolucionaria. Sin embargo, y como parece advertir el propio Benjamin⁷⁰ [a veces más esperanzado, a veces menos], el desarrollo de la industria cinematográfica ha insistido en obras auráticas que montan el antiguo paradigma desde las nuevas técnicas y que, de la mano del capital cinematográfico particularmente estadounidense, obstaculizan la potencia crítica de la *experiencia cinematográfica* [en tanto realidad amplificada, masificada, perfectible, con autoría colectiva] ofreciendo “obras cerradas” y construyendo un nuevo aura en torno a las estrellas de Hollywood. La autoexploración de la *masa* que toma consciencia de su potencialidad política en la exhibición masiva de una *realidad* producida por el trabajo humano deberá esperar, parece decir Spielberg,

⁶⁸ Las escenas que muestran a una masa abarrotando una sala del Museo de Louvre para fotografiar un cuadro de 77 cm x 53 cm señalan, por un lado, la incompatibilidad entre el consumo de masas y la obra aurática *no reproducible* [*original* (en el sentido opuesto a *copia*)] y, por otro, la profundidad del abismo que separa el *aura* del *mundo*.

⁶⁹ Mi sorpresa no radica en que Benjamin sea fiel seguidor del marxismo de principios del siglo XX, sino en que, con tal *handicap*, haya producido una reflexión tan lúcida sobre el papel que el *aura* tiene en las condiciones de producción y consumo de cierto tipo de arte.

⁷⁰ Además de Adorno y Horkheimer en su trabajo posterior sobre la industria cultural.

pero también Jim Carrey. La experiencia carnavalesca aparece en el cine y la risa [masificada] es el corolario de un espacio que es, como todo carnaval, una ruptura consensuada de las normas que tiene por objetivo afianzarlas⁷¹. “La carcajada colectiva representa un estallido anticipado y bienhechor de psicosis colectivas” (Benjamin, 2003, pp.87 y 88).

Si para Benjamin, la autonomía del producto fílmico con respecto a los aparatos de su propia producción y, por tanto, su capacidad de ser *realidad*, es una de las características más relevantes de éste, la televisión parece haber explorado el camino inverso. En “TV: La transparencia perdida” (1999⁷²), Umberto Eco propone la existencia de dos momentos de la *pantalla chica*. El primero, al que el autor llama *paleotelevisión* (o simplemente *paleoTV*), parece estar relacionado con la penetración de los aparatos en la construcción de la *realidad* filmada, que se presenta como autónoma, de la que hablaba Benjamin. En la paleoTV, los formatos se montan para ser presentados como una *realidad autónoma* que acontece a pesar de los aparatos. Un partido de fútbol, por ejemplo, es un evento que tiene un lugar y una fecha marcada, sucederá, esté presente o no la cámara que sirve de mediador para que la *realidad autónoma* se masifique. En la paleoTV, los programas se construyen como meras retransmisiones [*reproducciones*] de acontecimientos autónomos que suceden en el mundo, fuera de la TV⁷³. De ahí la encarnizada obsesión por no mostrar nunca en pantalla algún elemento que revele los aparatos de construcción de la emisión televisiva [micrófonos, cámaras, luces, personas del equipo de producción⁷⁴] y, también, la fabricación de un lugar discursivo diferenciado

⁷¹ Ni que decir del cine trágico que sigue siendo didáctico.

⁷² Eco, U. (1999b), “TV: La transparencia perdida” en *La estrategia de la ilusión*, Lumen: España. pp. 83 - 93.

⁷³ Quizá valga la pena volver a Benjamin que ya había hablado de la posibilidad de un cine interpretado por *no actores* “Una parte de los intérpretes que encontramos en el cine ruso no son intérpretes en el sentido en que nosotros lo entendemos, sino gente que se autoexhibe y en primer lugar, por cierto, en su proceso de trabajo. En Europa occidental la explotación capitalista del cine prohíbe tener en cuenta el derecho legítimo que tiene el hombre [*sic*] de hoy a ser objeto de una reproducción” (2003, p.78). Si bien la paleoTV tampoco aseguró un acceso democrático al derecho de todo ser humano a *ser objeto de una reproducción*, es cierto que la masificación de acontecimientos autónomos [aunque siempre delicadamente elegidos] parecía ofrecer siquiera una pátina de experiencia *tangible* [en el sentido benjaminiano] al receptor de este modelo de TV.

⁷⁴ De hecho, las únicas personas que aparecen en cámara son quienes han inmolado su aura al convertirse en productores y en ejecutantes de una serie de pruebas que son supervisadas [por volver a Benjamin, aunque recordando que él mismo matiza y habla de la construcción de otro aura bajo la figura de la *estrella de cine*].

dentro de la propia televisión: hay personas que hablan a la cámara y personas que no lo hacen.

En la paleoTV de ficción, tanto el ocultamiento de los aparatos de construcción como el hecho de que los actores no hablen a la cámara permite crear un efecto de realidad que disfraza la farsa de acontecimiento y entonces *parece que* la jocosa charla que sostienen dos vecinos estaría pasando incluso si la televisión no estuviera ahí, a pesar de que evidentemente lo está, pues el ojo del receptor está puesto en una pantalla⁷⁵. En la paleoTV informativa, el mecanismo es el opuesto. Si bien es cierto que las personas que aparecen en un reportaje no miran a la cámara [el *acontecimiento* objeto del reportaje existe con independencia de la presencia de la TV], a menos que sea para hacer una entrevista, sí lo hace el reportero y el presentador de noticias. En estos casos, la paradoja consiste en que, incluso con la explicitación del aparato televisivo que implica voltear a ver la cámara, el receptor puede colocar una *verdad* no ya en el acontecimiento [que ahora es explícitamente lejano], sino en la relación que se establece entre quien habla a la cámara y quien *está del otro lado*. Una relación de mediación, pero que, por sí misma, constituye una certeza “Se está diciendo al espectador: «No soy un personaje de fantasía, estoy de veras aquí y de veras os estoy hablando»” (Eco. 1999. p. 85). La relación se propone como íntima y, por tanto, individualizada, quizá valga decir también, *individualizante*⁷⁶. Este mecanismo parece sostenerse bastante bien para formatos informativos, en los que se presupone que el espectador puede confiar en la relación que establece con el presentador de noticias o con el reportero, pero encuentra una rápida desestabilización en los formatos de programas de concursos,

⁷⁵ La tensión, señalada tanto por Eco como por Benjamin, es que el aparato desaparece por compenetración con lo grabado, aunque sigue siendo explícito como sola premisa, en Eco “La televisión hace sentir su presencia exacta y solamente en tanto que canal” (1999, p.85), en Benjamin, “Entre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre [sic] y el sistema de aparatos. El cine resuelve esta tarea no sólo con la manera en que el hombre [sic] se presenta ante el sistema de aparatos de filmación, sino con la manera en que, con la ayuda de éste, se hace una representación del mundo circundante” (2003, p.84).

⁷⁶ “Resulta curioso que esta actitud, que subraya de modo tan evidente la presencia del medio televisivo, produzca en los espectadores «ingenuos» o «enfermos» el efecto opuesto. Estos espectadores pierden el sentido de la mediación televisiva y del carácter fundamental de la transmisión televisiva, esto es, que se emite a gran distancia y se dirige a una masa indiscriminada de espectadores. Es una experiencia común, no sólo de presentadores de programas o entretenimiento, sino también de cronistas políticos, el recibir cartas o llamadas telefónicas de espectadores (calificados de anormales) en las que éstos preguntan: «Dígame si ayer por la noche usted me miraba de veras a mí, y en la emisión de mañana hágamelo saber a través de una señal»” (Eco, 1999, p.85).

en donde la veracidad de lo enunciado [el acontecimiento en tanto experiencia autónoma a la televisión] va, de a poco, perdiendo fuerza con respecto a la veracidad del propio acto enunciativo [el medio televisivo].

El conductor de un programa de concursos establece con el receptor el nexo antes descrito y, en ese sentido, parece ser el garante de una *realidad* que se propone objetiva. Entonces ¿por qué hay un interventor? “porque no está dicho que el presentador deba decir siempre la verdad” (Eco. 1995. p.86). El formato propone entonces dos niveles distintos de experiencia de realidad. Una, montada sobre la idea de que los participantes del concurso son *reales* y que *realmente* están jugando por un auto, cuyo garante último es el interventor, y otra, montada sobre el vínculo que el espectador establece con el conductor que, en repetidas ocasiones, habla a la cámara para reforzar su complicidad *íntima* con el televidente. En estos formatos, el acontecimiento [el juego garantizado por el interventor] se separa de la experiencia de recepción en tanto que es la propia televisión, el aparato, quien, en cierto sentido, provoca el acontecimiento. Es cierto que los participantes son *reales* [o que el formato los presenta como tal], pero sólo en tanto forman parte de un metamontaje, ellos actúan como si la televisión no estuviera ahí aunque el propio acontecimiento es producto de que la televisión esté: ha nacido la *neoTV*, una televisión más interesada en decir que existe que en decir cualquier otra cosa.

Evidentemente, el antes anónimo *Sr. Fernández* [o García o González] puede *ponerse nervioso frente a las cámaras*, pero la propuesta es que los participantes del concurso no están actuando, sino reaccionando. Es decir, que a pesar del evidente artificio en el cual están inmersos [y que es incluso más evidente para ellos que para el propio telespectador], el actuar de los concursantes puede ser presentado como acontecimiento autónomo con respecto al aparato que es, en última instancia y de manera clara para todos los involucrados, el único responsable de éste. Una salida paradójica [aunque bastante efectiva] que permite al espectador *suponer* que ve *realidad* en medio de platós hiperproducidos y, por tanto, altamente controlados por la televisión que, ante el menor asomo de experiencia autónoma no producida por el aparato, vuelca los mecanismo que la reconducen⁷⁷.

⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=lsMwvT3yaxQ>.

La neotelevisión, en la que la veracidad de lo enunciado es secundaria con respecto a la veracidad de la propia enunciación y, por tanto, a su reafirmación como canal, es, también, una respuesta a la invención del control remoto y a la diversificación de la oferta televisiva⁷⁸. El zapeo se instituye como forma de consumo televisiva y los medios deben subrayar su individualidad con respecto al resto de las opciones, la televisión habla, sobre todo, de sí misma y del tipo de nexo que propone para su receptor, “cada vez habla menos (como hacía o fingía hacer la paleoTV) del mundo exterior. Habla de sí misma y del contacto que está estableciendo con el público. Poco importa qué diga o de qué hable (porque el público, con el telemando, decide cuándo dejarla hablar y cuándo pasar a otro canal)” (Eco, 1999, p.83). En la neoTV se muestran micrófonos, luces e, incluso, cámaras⁷⁹, pues constituyen marcas de diferenciación en una oferta diversificada.

En el fútbol mexicano con el que crecí, la cámara *super phantom*, la tecnología 3D [poligonal] o la cámara *superlenta* se vendieron como diferenciadores del producto televisivo, lo que implica, por un lado, la diferenciación que los canales buscaron con respecto al resto de la oferta y, por otro, la explicitación de que el canal participa de la construcción del mensaje. Pero ésta es sólo una parte del trabajo que los canales ejercen sobre el mensaje, la otra, la menos evidente, quizá, es pura y llana subsunción real. El fútbol pretelevisado se juega con balones de cuero que no están pensados para ser vistos por una cámara, sino por los propios jugadores. Es hasta 1954, con la creación de la red Eurovisión y la transmisión de los primeros partidos mundialistas [ambos eventos, con sede en Suiza], que los balones [y los uniformes] cambiaron para poder ser vistos a través de la televisión en blanco y negro. Es conocido también el hecho de que las tarjetas roja y amarilla son un invento utilizado por primera vez en 1970, el primer mundial transmitido en televisión a color⁸⁰. La

⁷⁸ Para Eco, que habla del caso italiano, la introducción de las emisoras privadas en el espectro televisivo es un punto de quiebre en la diversificación de la oferta, antes restringida a los canales públicos, regionales o generalistas. En México, Televisa hizo las veces de televisión pública monopólica [“un soldado del PRI”] hasta la privatización de IMEVIÓN y su transformación en TV Azteca. Por supuesto, tanto en México como en Italia [y en el resto del mundo], la televisión de pago [y su masificación] amplió aún más el espectro.

⁷⁹ “El hecho inquietante es que, si en televisión se ve una cámara, no es ciertamente la que está filmando (salvo en caso de complejas puestas en escena con espejos). Por tanto, cada vez que la cámara aparece, está mintiendo” (Eco, 1999, p.87).

⁸⁰ Podría escribirse algún texto [seguro que ya existe] sobre las relaciones entre el crecimiento de la National Football League (NFL) y la masificación de la televisión a color en los Estados Unidos. Por

televisión también construye el acontecimiento, incluso si éste, a diferencia del concurso o el programa de revista matutino, existía, en principio, como acontecimiento independiente del aparato televisivo. Curiosa inversión del programa Benjaminiano, que no sólo se ha alejado de la presentación de un evento autónomo al aparato, sino que, por el contrario, ha vuelto al acontecimiento dependiente del aparato. La metáfora es la de siempre, el monstruo Frankenstein que termina por ser amo y no esclavo. La vocación de amplificación de realidad que Benjamin preconizaba para el cine [y que entendía como útil en la construcción de una consciencia de la propia realidad] ha pasado a vocación de modificación de realidad, pues lo único real es el propio acontecimiento televisivo [el nexo entre el espectador y la neoTV].

La disgregación

Durante el inicio del presente siglo, la oferta mediática observó una nueva expansión de la mano de Youtube, los servicios de *streaming* y la ampliación de los dispositivos que permiten el visionado [teléfonos móviles, tabletas, computadoras portátiles...]. Si el consumidor de la neoTV es capaz de modelar la velocidad de su televisor a partir del control remoto y la técnica del zapeo [la oferta ampliada de la televisión privada y la televisión de paga aseguran que el espectador encuentre una variedad de ritmos posibles entre los distintos canales, y el control remoto asegura que sea el espectador quien module los tiempos de permanencia en cada uno], la *televisión portátil* le permite modular, también, los espacios de consumo y, por tanto, el tipo de productos que elige para cada situación. En cierto sentido, un teléfono móvil es, al mismo tiempo, televisión y control remoto [su forma y tamaño revelan su doble función] y la oferta mediática se disgrega tanto como los nuevos espacios de

ahora, sólo apuntaré que el fútbol americano, el producto televisivo *fútbol americano*, es uno de los pocos deportes en los que el televidente tiene más información que el deportista. El jugador es una pieza en un tablero que repite movimientos como el engrane de una maquinaria cuya complejidad desconoce. El televidente ve en pantalla no sólo el tiempo, sino las estadísticas del jugador, del partido, de la temporada, de la historia de la liga y, sobre todo, tiene una visión panorámica de la pieza de ingeniería que se acciona cada 45 segundos. Quizá la *revolución Guardiola* y la (*hiper*)*tactificación* del fútbol *soccer* haya contribuido a la construcción de un producto más televisivo, un fútbol que asume cada vez de peor manera el fallo arbitral [antes entendido como una fatalidad trágica, casi en un sentido clásico] y que se preocupa por recaudar [y ofrecer al televidente] cada vez más estadísticas. Pese al aparente acercamiento del espectador con el acontecimiento televisado, el deporte de la *neoTV* sigue respondiendo a una lógica aurática en donde los entrenadores y analistas juegan el papel de sacerdotes [¿no son Carlos Salvador Bilardo, Raymond Domenech o *El Cholo* Simmeone (al menos) tan *esotéricos* como *científicos*?].

consumo. Si para la neoTV la premisa es lograr el mayor periodo de permanencia del telespectador antes de que cambie [de nuevo] de canal, en este modelo hiperdiversificado, el objetivo es que el receptor *dé* con el canal⁸¹.

En este nuevo espacio mediático, la televisión fija ha perdido su vocación masiva, pues ese horizonte se plantea como utópico [la fragmentación de los productos es también fragmentación del(os) público(s)] y, en un intento agónico de sostener al mayor público posible, la neoTV ha construido un modelo que Damián Fraticelli (2017⁸²) llama *De planetas y satélites*. Los pocos formatos que logran sostener una audiencia consistente se convierten en centros en torno a los cuales orbitan otros formatos que tienen como objetivo comentar a los primeros. Emisiones como *Gran Hermano*, *Bailando por un sueño* o *Exatlón*⁸³ [y la consistencia de su público] permiten la aparición de emisiones que los comentan o, como en el caso mexicano, la reconversión de algunos viejos formatos en satélites de estas emisiones planeta. El programa deportivo *Los protagonistas*, por citar un ejemplo, ahora contiene una sección dedicada a comentar el Exatlón. Es cierto que en otras latitudes, como Argentina, cuyo caso conozco sólo a partir de lo escrito por Fraticelli, España o Estados Unidos se han construido formatos totalmente nuevos que tienen como única misión ser comentaristas de los formatos *planeta*, pero creo que un ejemplo así no existe, al menos de momento, en la parrilla mexicana⁸⁴, aunque, como ya apunté, sí que existen numerosos formatos que han ejercido, al menos por momentos, el papel de *satélites* de las emisiones centrales. La neoTV despliega en la metatelevisión una posibilidad siempre latente desde el momento en el que decidió dejar de hablar de acontecimientos para comenzar a hablar de ella misma,

⁸¹ Los miles de videos en los que aparece algún *creador de contenido* [eufemismo para *youtuber*] declarando una guerra contra *el algoritmo* demuestran que en el zapeo al que llamamos *scroll down* no es posible dar vuelta a toda la parrilla televisiva.

⁸² Fraticelli, D. (2017) "Una explicación mediática y discursiva del origen y sobrevivencia de los programas cómicos posmodernos porteños" en *El Rumor del humor, 2017*, Ana Flores (coordinadora), Universidad Nacional de Córdoba: Argentina, pp. 95-123.

⁸³ Entre los formatos *planeta* son abundantes las traducciones de formatos ya probados en otros países en donde han logrado consolidarse como *planeta*.

⁸⁴ *Furcio*, el programa dedicado a mostrar y comentar los *bloopers* de otras grabaciones y, en el segmento final, de su propia grabación es quizá el único ejemplo exitoso, en la televisión mexicana masiva, de un programa construido totalmente con vocación de *televisión que se comenta a sí misma*.

la televisión terminó por convertirse en acontecimiento enunciable. La televisión [el aparato] presentado como acontecimiento libre del aparato⁸⁵.

Quizá sea posible seguir extendiendo la tesis de Fraticelli (2017). Desde que la vi por vez primera, la sección [que igual aparece en un programa de revista matinal que en un noticiero] “Gente de la tele comenta videos virales de internet”, me sorprendió. El segmento propone la puesta de pantalla de segmentos [libres de derechos, por supuesto] que el público ha podido ver ya en la televisión móvil. El contenido propuesto por el formato es el comentario [mucho más que la exhibición] de los videos que aparecen en bucle, ahora también, en la TV fija. Quizá debiéramos considerar a estos segmentos [o emisiones completas de 23 minutos dedicadas sólo a eso, que existen en EEUU⁸⁶] como programas satélite de un *otro* canal [otros canales, en realidad, pero que, de cara a la TV, es uno solo] que está fuera de la televisión, pero que cumple la función de programa *planeta* que permite la existencia del programa que lo orbita, es decir, que algunas emisiones televisivas actúan como satélites del canal que se emite por la televisión móvil.

El otro formato en el que pienso es el popularizado por *El Chiringuito de jugones*, una especie de mesa redonda en la que *el mundo del fútbol* [no el fútbol, ni siquiera el producto televisivo fútbol⁸⁷, sino las *estrellas* del producto televisivo fútbol] podría pensarse como *programa planeta* en torno al cual se organiza un programa *satélite* que consiste en el comentario de lo que ha aparecido ya en pantalla [sea la del

⁸⁵ Me interesa siquiera esbozar una posibilidad que me parece complementaria. Una vez asumido que el *acontecimiento* no sólo es mediado por la televisión, sino que, de hecho, es *modificado* por ella [pues se prepara para ser retransmitido], cabría preguntarse sobre la posibilidad de que la televisión convertida en *acontecimiento* por la metatelevisión, una vez consciente de que es un producto televisivo [para otro programa] termine también por modificarse de cara a la retransmisión que la metatelevisión hará de él. [Una idea casi completamente arbitraria: Pensar en la posibilidad de un programa que se encargue de emitir y comentar los *bloopers*, no ya de los actores en filmación, sino de los camarógrafos que los filman. Montar un segundo equipo de camarógrafos que grabe a los camarógrafos que graban a los actores. Cualquier cosa les vale, un tropiezo por un cordón desatado, un tornillo desajustado en el trípode, el derramamiento de un vaso de café. El segundo equipo posa sus cámaras a un costado de las primeras que, mientras graban de frente las escenas que conforman la telenovela “El precio del amor”, son filmadas, de costado, por el equipo de grabación del programa “El precio de *El precio del amor*”].

⁸⁶ Mi hermano y yo pasamos nuestra juventud sintonizando TruTV, un canal rico en formatos del tipo “Los choques más impactantes 17” o “Los ladrones más tontos 24”. En estos formatos, la emisión de videos, obtenidos de internet, se acompañaba de un panel de tres o cuatro actores más bien secundarios que hacían pequeños comentarios cómicos a los videos propuestos, que ya eran presentados con mucha sorna por parte de la voz en *off*, en última instancia, otro comentarista.

⁸⁷ Por regla general, estos formatos no tienen derechos de emisión de segmentos del juego que es el material de comentario primordial de los programas deportivos como los había propuesto la *NeoTV*.

móvil o la de la propia TV⁸⁸]. Voy más allá, el sistema planeta-satélite se complejiza, pues puede asumir la centralidad de un programa que es planeta para el que orbita [aunque sea momentáneamente] alrededor de él, pero que, a su vez, es satélite de otro *planeta* al cual responde. La emisión que tiene por objetivo comentar es objeto del comentario de otra emisión que lo toma [insisto, siquiera por un momento] como sujeto central. Recuerdo la emisión de *Fútbol picante* en la que los panelistas respondieron a las burlas que, desde *El chiringuito de jugones*, se hicieron sobre una emisión previa del mismo *Fútbol picante* en la que Hugo Sánchez afirmaba estar preparado para dirigir al Real Madrid. Más allá del intrincado trabalenguas [que podría seguir, pues el proceso de respuesta-contrarrespuesta-archicontrarrespuesta... bien pudo haber continuado semanas], me interesa plantear la posibilidad de un sistema más bien dinámico en donde, si bien puede ser cierto que algunos planetas no están dispuestos a ser satélites, también es cierto que algunos satélites están dispuestos a volverse planetas a cambio de que este nuevo satélite le sirva como planeta de la siguiente emisión. La TV ha logrado convertirse en un motor de movimiento perpetuo, pues sólo se requiere a ella misma para seguir produciéndose [la licencia implica aquí considerar también al internet un tipo de canal dentro del sistema televisivo. No me parece del todo errónea en tanto que el internet no es acontecimiento, sino canal, de alguna manera, hablar del internet sigue siendo hablar del aparato⁸⁹].

Más allá de la pertinencia o impertinencia de la expansión propuesta al modelo de Fraticelli (2017), y volviendo a él *stricto sensu*, el formato de planeta-satélite implica la renuncia de la neoTV a la masificación, pues simplemente asume que el público no interesado en el programa planeta no lo estará tampoco en las emisiones satélite. En la hipótesis del autor, la neoTV, pensada como televisión masiva, está abriendo paso a una televisión cada vez más segmentada que anuncia la decadencia de la neoTV, que dejaría paso a una posTV⁹⁰. Sin embargo, más que la hipótesis sobre el posible surgimiento de una posTV, me interesa la relación que el autor establece entre los momentos de la televisión y los momentos de la comedia

⁸⁸ El tuit de un futbolista puede servir para montar una hora de debate sobre futuribles que volverán a comentarse al día siguiente.

⁸⁹ No puedo dejar de mencionar los titulares periodísticos “Se viraliza el video de...”, la realidad es la relación entre el receptor y el canal a tal grado que algunos diarios la consideran noticiable.

⁹⁰ ¿No es ya la pantalla de Tik Tok una televisión totalmente individualizada que, además, tiene la ventaja de actualizarse, casi de inmediato, a través de la interacción?

televisiva. Según entiende, los cambios en las modalidades enunciativas de la televisión motivan cambios en los modelos cómicos que aparecen en ésta y, sin bien advierte que en cada momento de la televisión es posible encontrar muestras cómicas que siguen respondiendo al modelo que le precedió, será más bien la nueva modalidad enunciativa la predominante y serán los géneros cómicos que respondan a ésta los más recurrentes. De esta manera, en Fraticelli (2013⁹¹) se establece una tipología a la que, con nombres distintos a los usados aquí, siguiendo al propio autor en Fraticelli (2017), se corresponde cada cambio de la modalidad enunciativa de la televisión.

La comedia de la paleoTV es una comedia del mundo. Los formatos cómicos propios de la paleotelevisión construyen universos diegéticos cerrados que se presentan como si fuesen autónomos al propio aparato y, en cierto sentido, homologables al mundo extradiegético. En el paleohumor, en la terminología empleada por Fraticelli (2013) y de ahora en adelante, *humor clásico* (Fraticelli, 2017), la posición del espectador con respecto a lo representado es la de quien se asoma por una ventana unidireccional. La interacción entre el universo presentado en pantalla y quien lo observa es nula y el ocultamiento de los aparatos de construcción es primordial. En la paleotelevisión la *verdad* está en el acontecimiento⁹². En la comedia clásica, lo cómico está en el mundo presentado como acontecimiento. Un formato como *El chavo del 8* podría ser un ejemplo de comedia clásica, el aparato nunca aparece y por eso los personajes no hablan a la cámara, Don Ramón siempre será Don Ramón y nunca Ramón Valdés⁹³, pues en la comedia clásica el sostenimiento del personaje se considera condición vital para lograr en el receptor la experiencia de *acontecimiento* no mediado.

Por su parte, la comedia que responde al nuevo lugar enunciativo de la neoTV es una comedia en la que el *acontecimiento* es la relación establecida entre el canal y

⁹¹ Fraticelli, D. (2013) "Una periodización de los programas cómicos: Paleo, Neo y Humor Post-televisivo" en *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (2013), No. 8 año 2013.

⁹² Como ya advertía el propio Eco, en este caso, poco importa que el universo presentado sea real o ficticio, pues la búsqueda es la experiencia de realidad.

⁹³ Es posible que en los delirios tardochenteros del programa existiese algún capítulo en el que Don Ramón hable a cámara en condición de Ramón Valdés, o en donde el personaje interpretado por Roberto Gómez Bolaños sea Chespirito y no el Chavo, pero el formato de la obra era más bien el de un universo impermeable al mundo extratextual, el de una comedia clásica.

el receptor, pues la neoTV es una televisión que habla, ante todo, de sí misma. El humor *moderno*, que así llama Fraticelli a esta deriva, es un humor que ya no se encuentra en el mundo [en el acontecimiento presentado como autónomo del aparato], sino en la propia representación, es decir, en la explicitación del aparato. Es un humor que se permite hablar a la cámara y romper el universo diegético, pues es precisamente en la ruptura, el restablecimiento y la nueva ruptura en donde el artificio queda más expuesto. El *Otro rollo* de Adal Ramones⁹⁴ quizá sirva como ilustración del humor moderno. El *conductor* entra y sale de diversos personajes durante la emisión revelando que el único personaje *verdadero* es Adal Ramones, el personaje conductor, aquel con quien el receptor establece el nexo [es el que habla directamente a cámara] y la propia representación se constituye como acontecimiento. Cuando el receptor ve al *chico cool* de los *Vasquez Boys*⁹⁵ no ve al *chico cool* de los *Vasquez Boys*, sino a Adal Ramones intentando interpretar al *chico cool* de los *Vasquez Boys*, lo cómico está en la representación, es ahí donde el espectador busca el acontecimiento. Y, por supuesto, el acontecimiento “Carrera de botargas” [en tanto carrera, en tanto sistema reglado de competición] pierde fuerza en la neoTV frente al *acontecimiento* “Jordi Rosado participando en una carrera de botargas”, es decir, frente a la experiencia propuesta desde la veracidad del acto enunciativo, no desde la veracidad del acto enunciado, por eso no es importante el resultado de la carrera ni que Jordi haga trampa.

En los trabajos de Fraticelli, la comedia que se desarrolla en esta etapa agónica de la neoTV es un producto del agotamiento de los modelos televisivos, antes con vocación de masa, producidos durante el *summun* de la neotelevisión, y sería la parodia la forma en la que las sociedades desacralizan los modelos en decadencia para deslegitimarlos a la espera de un nuevo régimen. De ahí que lo que el autor

⁹⁴ Formato de tipo *Late night* emitido por Televisa entre 1999 y 2007. Protagonizado por Adal Ramones [aunque con elenco variable a lo largo de toda la emisión], el programa alcanzó grandes cuotas de *rating* y por su plató desfilaron las más grandes estrellas televisivas del periodo [Shakira, Will Smith, Vicente Fox]. A medida que el programa se consolidaba como el formato cómico más exitoso de la parrilla mexicana, Televisa subía la apuesta en producción. Adal Ramones transportado en helicóptero desde los estudios de Televisa San Ángel hasta el Estadio Azteca para ejecutar tres tiros de penal a Jorge Campos [el primero a la red, el segundo a la grada, el tercero a las manos] fue la versión mexicana de “metamos un elefante en el plató”, la neoTV desplegando toda su fuerza para remarcar su agencia y su poder. Por aquellos años, Televisa se autodefinía como “La fábrica de sueños”.

⁹⁵ Parodia desarrollada durante algunas emisiones de *Otro Rollo* y que busca ser una copia distorsionada de los *Backstreet Boys* [una de las *boybands* más conocidas a inicios de este siglo].

llama humor posmoderno, aunque aquí yo voy a preferir el término acuñado por Costa: *posthumor*, aparezca como un tipo de parodia que adopta características específicas que la diferencian de la parodia moderna y clásica. La distancia estaría, según Fraticelli (2017, p. 121), en cuatro novedades: presencia del absurdo, pastiche estilístico y caricaturización por condensación estilística; y según Ana Beatriz Flores (2017, p. 124⁹⁶), en dos: desdiferenciación e inestabilidad. Me gustaría plantear una hipótesis alterna [aunque no necesariamente mutuamente excluyente con las dos anteriores].

El corte que Eco establece entre paleotelevisión y neotelevisión está propuesto como un cambio en la idea de acontecimiento televisable. En principio, la paleotelevisión consideraría *acontecimiento televisable* al mundo, a aquello que está fuera del aparato y que, precisamente porque está fuera, tiene sentido masificar, pues el receptor es capaz de encontrar ahí un acontecimiento autónomo y convertirlo en experiencia de realidad con la ayuda de la TV. El tránsito hacia la neotelevisión se opera cuando la propia televisión [el aparato] se convierte en enunciado del acto enunciador, es decir, la televisión comienza a considerarse a sí misma como acontecimiento y, por tanto, como parte del espectro de lo televisable. Con todo, y como ya apunté, el cambio implica también un desplazamiento del criterio de veracidad, pues en la neotelevisión hay mayor certeza sobre el propio acto enunciativo que sobre el acto enunciado. Quizá la pregunta ¿hacia dónde se está moviendo el criterio de veracidad de la neotelevisión agónica? pueda ser pertinente, sin embargo, me parece más útil plantearla al revés, ¿qué deja de ser veraz en la neotelevisión agónica? De esta manera, es posible hacer un recorrido inverso. En el trayecto entre paleoTV y neoTV, se pone en duda la naturaleza veraz del mundo [del acontecimiento autónomo que existe con independencia de la TV, pues, como también apunté, la retransmisión de éste termina por modificar el acontecimiento retransmitido]. Podría plantearse entonces que lo que está agonizando de la neoTV agónica es el criterio de veracidad que había sido depositado en el aparato, pues éste se ha diversificado de tal manera que el criterio se ha revelado como contradictorio en la pura pluralidad de la oferta y en la

⁹⁶ Flores. B, (2017) "Políticas de innovación en la cultura humorística: estrategias de desdiferenciación e inestabilidad" en *El Rumor del humor, 2017*, Ana Flores (coordinadora), Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, pp. 124 - 135.

multiplicidad de la demanda y de los modos de consumo. Sería posible pensar al posthumor como el humor que se hace desde un lugar enunciativo que, ahora, no sólo duda de *lo real* no televisado⁹⁷, sino del nexo que la neoTV había propuesto como *real* y, por tanto, más que construir una relación íntima con el espectador, busca evidenciar que dicha relación [establecida por el humor moderno] nunca fue digna de confianza. Surge de inmediato un problema ¿por qué el aparato que dice que los aparatos no son confiables es digno de confianza?

Tanto la comedia clásica como la moderna son comedias carnalescas, es decir, rompen la regla introyectada en el receptor a cambio de una risa y de introyectarla aún más en él, pues ambas parten de lugares enunciativos que no han sido cuestionados. La comedia clásica se presenta como mero acontecimiento, como universo diegético cerrado y homologable a la propia realidad extratelevisiva. La paleoTV ni siquiera es del todo consciente de que ejerce una posición enunciativa, por tanto, el espectador acude a un acontecimiento del que puede reírse en tanto espacio parentético de la ley, se ríe siempre de otros. Por su parte, la comedia moderna ha fracturado ya la diégesis intratelevisiva y ha podido burlarse de la propia televisión, pero esta metatelevisión juega a no ser ella misma televisión. Todas las emisiones de la parrilla son, para el humor moderno, acontecimientos sobre los que puede hacer juicios sólo porque él mismo no se considera un acontecimiento para otros. De la misma manera en la que un hombre blanco considera a otras personas como *marcadas* y a él mismo como *no marcado* [como grado cero de la humanidad], la comedia moderna se ha arrogado para ella misma el único lugar sólido de enunciación. Todo es parodiable, menos ella. De ahí que, como sucede con la comedia clásica, la transgresión de la regla sea indubitable, pues se ejerce desde la certeza.

El posthumor [o humor postmoderno en Fraticelli] asume que él mismo es parte de la parrilla televisiva y que, al mismo tiempo que habla de la televisión, habla de sí mismo, toda crítica vertida sobre algo es, al mismo tiempo, una crítica sobre él, por tanto, no es capaz de transgredir las reglas sin transgredirse él mismo, “Es un

⁹⁷ Sería ingenuo pensar que desconfiar del aparato implica volver a confiar en la existencia de un acontecimiento no mediatizado. Como si la historia fuese un vaivén completamente inconsciente de la cultura y de su propia tradición.

humor más indicial que simbólico. En lugar de afirmar o de pretender dejar alguna enseñanza, señala, dice *ahí, ahí hay*“ (Flores, 2013, p. 131). El posthumor es un humor que se preocupa por remarcar los contornos más que por transgredirlos. La potencia está en que al intentar seguir los contornos *hasta sus últimas consecuencias* [jugar con la seriedad con la que juega un niño] éstos se revelan como insuficientes y contradictorios. La regla no vuelve, pues no ha sido rota, más bien aparece la certeza trágica de que la regla existe y de que nunca puede ser cumplida a cabalidad. El receptor del posthumor es capaz de ver la tragedia escondida en el acontecimiento humorístico, pues el protagonista no ha roto ninguna regla, ¿por qué se merece entonces el escarnio? o, en caso de romperla, termina por vulnerarse él mismo, pues, de manera indefectible, se asume como parte del sistema mediático que critica. El señor K es un esclavo excelente. Tan bueno que, en su intento por ceñirse a *El Proceso*, termina por desnudarlo como insuficiente y contradictorio. La tragedia del señor K. es que el aparato es peor amo que él, esclavo. ¿No tiene algo de posthumorística esa comedia trágica a la que llamamos *kafkiana*? Voy a contarles un chiste:

Ante la Ley hay un guardián. Hasta ese guardián llega un hombre del campo y le pide ser admitido en la Ley. Pero el guardián dice que por ahora no le puede permitir la entrada. El hombre se queda pensando y pregunta si le permitirán entrar más tarde. «Es posible», dice el guardián, «pero ahora no.» Viendo que la puerta de acceso a la Ley está abierta como siempre y el guardián se hace a un lado, el hombre se inclina para mirar al interior a través de la puerta. Cuando el guardián lo advierte, se echa a reír y dice: «Si tanto te atrae, intenta entrar pese a mi prohibición. Pero ten presente que yo soy poderoso. Y solo soy el guardián de menor rango. Entre sala y sala hay más guardianes, cada cual más poderoso que el anterior. Ya el aspecto del tercero no puedo soportarlo ni yo mismo». Con semejantes dificultades no había contado el hombre del campo; la Ley ha de ser accesible siempre y a todos, piensa, pero cuando observa con más detenimiento al guardián envuelto en su abrigo de pieles, con su gran nariz puntiaguda, su larga barba tártara, rala y negra, decide que es mejor esperar hasta conseguir el permiso de entrada. El guardián le acerca un taburete y le permite sentarse al lado de la puerta.

Allí se queda sentado días y años. Hace muchos intentos por ser admitido, y cansa al guardián con sus ruegos. El guardián lo somete con frecuencia a pequeños interrogatorios, le pregunta sobre su país y muchas otras cosas, pero son preguntas hechas con indiferencia, como las que hacen los grandes señores, y al final le repite una y otra vez que

aún no puede dejarlo entrar. El hombre, que se había provisto de muchas cosas para su viaje, lo utiliza todo, por valioso que sea, para sobornar al guardián. Este le acepta todo, pero al hacerlo dice: «Lo acepto solo para que no creas que no lo intentaste todo».

Durante esos largos años el hombre observa al guardián casi ininterrumpidamente. Se le olvidan los otros guardianes y este primero le parece el único obstáculo para entrar en la Ley. Durante los primeros años maldice el lamentable azar en voz alta y sin miramientos; más tarde, a medida que envejece, ya solo farfullando para sus adentros. Se comporta como un niño y como al estudiar al guardián durante tantos años ha llegado a conocer incluso a las pulgas del cuello de su abrigo de piel, también pide a las pulgas que lo ayuden y hagan cambiar de opinión al guardián. Por último se le debilita la vista y ya no sabe si la oscuridad reina de verdad a su alrededor o solo son sus ojos que lo engañan. Pero entonces advierte en medio de la oscuridad un resplandor que, inextinguible, sale por la puerta de la Ley.

Le queda poco tiempo de vida. Antes de su muerte se le acumulan en la cabeza todas las experiencias vividas aquel tiempo hasta concretarse en una pregunta que todavía no le había hecho al guardián. Le indica por señas que se acerque, pues ya no puede incorporar su rígido cuerpo. El guardián tiene que inclinarse profundamente hacia él, porque la diferencia de tamaño entre ambos ha variado muy en detrimento del hombre. «¿Qué más quieres saber ahora?», pregunta el guardián, «eres insaciable.»

«Todos aspiran a entrar en la Ley», dice el hombre, «¿cómo es que en tantos años nadie más que yo ha solicitado entrar?» El guardián advierte que el hombre se aproxima ya a su fin y, para llegar aún a su desfalleciente oído, le ruge: «Nadie más podía conseguir aquí el permiso, pues esta entrada solo estaba destinada a ti. Ahora me iré y la cerraré».

(Ante la Ley, 1914, Franz Kafka, texto completo, traducción de Juan José del Solar, Adan Kovacsics y Joan Parra Contreras, disponible en: https://www.ehu.eus/documents/1263432/2153802/Ante_la_ley_Franz_+Kafka_1914.pdf)

La comedia neotelevisiva

Los ritmos de la TV

En un capítulo de la serie *Malcolm el de en medio* [*Malcolm in the middle*], Malcolm conoce a un niño en cuya casa no hay televisión⁹⁸, *¿Entonces, hacia dónde miran los muebles de la sala?*, pregunta el protagonista. La paleotv, la televisión sin mando a distancia y con apenas uno o dos canales, era no sólo una propuesta de actividad familiar, sino una propuesta de organización de tiempo y, como Malcolm sabe perfectamente, de espacio. Según el Instituto de la Opinión Pública (IOP⁹⁹) en una encuesta del año 1969 recogida entre la población española, “la posesión del televisor estaba forzando un cambio en los horarios cotidianos, puesto que un 45% de los espectadores estaban aún despiertos a las doce de la noche. Media hora después, cuando había concluido la emisión, descansaba un 84%” (Rueda, 2005, p. 63¹⁰⁰) y “La publicidad aconsejaba, sin embargo, que los receptores quedaran situados preferentemente «en algún lugar estratégico, donde pueda verlo desde la sala de estar, el comedor y la cocina»” (Rueda, 2005, p. 63). Como ya lo habían visto Horkheimer y Adorno, no sólo el acontecimiento televisado es un producto que ha sido creado para su retransmisión, sino que, además, la subsunción es doble, pues la palaotelevisión terminó por modificar también a su público, sus horarios de ocio y la distribución física de sus hogares.

⁹⁸ Es una elección *educativa* de sus padres [pertenecientes a una élite académica, según se propone en el episodio], no una carencia.

⁹⁹ Dependencia del Estado Franquista destinada a levantar encuestas sobre distintos tópicos, entre ellos, los medios de comunicación.

¹⁰⁰ Instituto de la Opinión Pública (1964), *Análisis de audiencias*, Madrid: INMASA, p. 67; Instituto de la Opinión Pública-TVE (1966), *Encuesta nacional del Instituto de Opinión Pública sobre radio y televisión*, Madrid: IMNASA, p. 140 y 150-151; Ministerio de información y turismo (1969), *La audiencia de la televisión en España*, Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1969, p. 33 y 44-46; referido en Rueda, J. (2005) “La televisión en España: expansión y consumo social, 1963-1969” en *Anàlisi* Número 32 (2005), España, pp. 47-71.

La puesta en marcha de Televisión Española (TVE), en 1956, con un canal [*la Primera de TVE*] y, en 1966, con la apertura de un segundo [*la dos*, conocida en aquellos años como *Cadena II* o, por la tecnología que permitió su introducción, *UHF*] está en sintonía con otros proyectos europeos de constitución de una televisión pública. TVE tuvo en España, hasta la entrada de las cadenas privadas en 1990, un papel similar al que tuvieron la *Office de Radiodiffusion-Télévision Française* (ORTF) o la *Radiotelevisione Italiana* (RAI), es decir, el de una televisión monopólica estatal que reproduce una didáctica de Estado¹⁰¹ y que se permite llamar a sus televidentes *españoles*¹⁰². En esta parrilla paleotelevisiva, la transmisión se convierte en acontecimiento, no para sí misma, pues la paleotelevisión tiene por objetivo la transmisión del mensaje no la reivindicación del canal, sino para el público. La parrilla del único canal [o de los dos únicos] acontece y, de alguna manera, es responsabilidad del público estar ahí si pretende presenciar el acontecimiento o si pretende presenciarlo *completo*. De esta manera, la parrilla se organiza para que el público pueda organizar su día. La incipiente industria telepublicitaria se preocupa por hacerse de los horarios con mayor audiencia y se descarna por encontrar métodos que le permitan cuantificarla, mientras que los televidentes van adoptando rutinas que les posibiliten acudir a sus emisiones favoritas. El establecimiento de horarios propuesto por la paleotelevisión permite al aparato marcar los ritmos del televidente y éste tiene poco margen si pretende consumir.

El 25 de enero de 1990 se puso en marcha el primer canal privado de la televisión española, Antena 3 [propiedad de Atresmedia], y el 3 de marzo del mismo año comenzó a emitir Telecinco [propiedad de Mediaset¹⁰³]. La diversificación de la oferta [tardía para el caso español con respecto al caso italiano y francés], y la invención

¹⁰¹ Por supuesto, mucho más monolítica y conservadora en la franquista TVE que en la RAI posterior a la reforma de 1975, que [incluso] otorgó *de facto* el control de un canal [el próximo a inaugurarse en 1979, Rai 3] al Partido Comunista.

¹⁰² “Españoles, Franco ha muerto” dijo un Arias Navarro empapado en lágrimas a un público que estaba más interesado en la propia noticia que en la posibilidad de que el mensaje encontrase destinatarios distintos. Por otro lado, “familia mexicana” parece un sintagma patentado por Televisa. [Mención aparte merece el NO-DO (Noticiero y Documentales), segmentos de carácter informativo-didáctico que se emitieron, desde 1942 y hasta 1981, antes de una proyección cinematográfica y que utilizaban expresiones como “españoles de bien”, “nuestro pueblo” u “hordas marxistas”. Un ejemplo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=tthvQjyPSy4>. “¿Has visto un ciclo en televisión del cine en tiempos de Franco?”, Joaquín Sabina en *Una de romanos* (1994)].

¹⁰³ La empresa de Silvio Berlusconi que ya era dueña, en Italia, de Canale 5, el canal que, bajo el amparo de una nueva ley de medios, rompió el monopolio de RAI en el espectro televisivo italiano.

del control remoto, permitió instaurar el consumo *zapeado* de la televisión y TVE, financiada mayormente mediante publicidad, aprestó sus mejores armas para hacerle frente a la parrilla diversificada que auguraba la fragmentación de las audiencias, pero que aún sostenía su vocación masificadora¹⁰⁴. La neotelevisión española se desarrolló a partir de la década de los noventa y se consolidó en 2005, con la entrada de Cuatro [la tercera cadena privada, ahora, 2022, propiedad de Mediaset] y 2006, que vio el inicio de La Sexta [hoy, propiedad de Atresmedia], una cadena dirigida a un público juvenil. Es decir, una cadena que nace con la certeza del mercado fragmentado. La diversificación de la oferta no sólo tuvo como consecuencia, como ya apunté en el apartado anterior, la modificación del ritmo de consumo de la televisión [ahora fragmentario y modulado mediante el mando a distancia], sino la manufactura de un producto televisivo que ahora se produce para ser visto de manera fragmentada. Sin olvidar, por supuesto, la consciencia que el propio medio televisivo tomó sobre su papel y su desesperada lucha por diferenciarse del resto de canales, también desarrolladas en el apartado anterior. Por ceñirme en exclusiva a la televisión humorística, cabe preguntarse por las diferencias en los formatos cómicos desarrollados a partir de la década de los noventa [el tránsito de la paleotelevisión a la neotelevisión] y hasta la actualidad, en donde, según la hipótesis de Fraticelli (2017) referida en el apartado anterior, la neotelevisión agoniza frente a la hiperdiversificación de los canales y los modos de consumo y, según mi propia hipótesis, pone en duda el vínculo establecido por la neotelevisión entre el público y ella misma.

¹⁰⁴ Según datos de Taylor Nelson Sofres (empresa de investigación de mercados y opinión en España) recuperados de Gómez-Rodríguez G. (2017) "Comedia a la española. La evolución del género en televisión (1990-2014)" en *Comunicación y medios* Número 37 pp 36-51, no fue hasta el año 2005 que TVE dejó de ser la cadena más vista en España, a manos de Antena 3. El 20 de septiembre de 2022, el diario digital Infolibre tituló "TVE recupera la audiencia perdida gracias a Isabel II" [https://www.infolibre.es/medios/tve-pulveriza-audiencias-gracias-isabel-ii_1_1320852.html]. Según la nota, la cobertura de los ritos funerarios de Isabel II realizada por el ente público permitió a la cadena sostener una cuota de pantalla media superior al 20% durante las más de tres horas de cobertura. Adicionalmente, el *arrastré* de la audiencia captada por la emisión alcanzó a los siguientes segmentos de la parrilla televisiva con un 13.9% para *La hora de la 1* y un 15.3% para *La hora de actualidad*, superiores al techo de 10% que ambas emisiones habían reportado los días previos. En cualquier caso, cuotas de pantalla alejadísimas del 100% que la cadena tuvo antes del ingreso de las emisoras privadas y del 40% que sostenía hasta principios de este siglo. El hecho de que una cuota del 20% parezca noticiable puede leerse como una consecuencia de la enorme fragmentación de los públicos.

Humor clásico

The Nacho Martin project es el nombre del podcast conducido por *Los hermanos podcast* [Noel Ceballos y el humorista conocido como “Hematocrítico”] en el que comentan, a razón de un capítulo por emisión, todos los episodios transmitidos de la serie *Médico de familia*, uno de los programas más exitosos de la televisión española. Emitida por la cadena Telecinco y producida por Globomedia¹⁰⁵ entre 1995 y 1999, la serie narra, a lo largo de sus 119 episodios, las desavenencias [cómicas o trágicas] del Doctor Ignacio Nacho Martín, un médico de familia viudo con cuatro menores a su cargo. La serie fue protagonizada por Emilio Aragón, que entre 1993 y 1995 había ascendido a la categoría de *superestrella* de la mano de *El gran juego de la oca*¹⁰⁶. *Médico de familia* recogió el testigo del otro éxito noventero de producción española, *Farmacia de guardia* (1991-1995) [transmitido en Antena 3], y ambas series perfilaron un modelo de *dramedia* familiar al que tanto las

¹⁰⁵ La diversificación de la oferta televisiva se acompañó del nacimiento de productoras que, ahora, no sólo vendían a TVE, sino a dos emisoras generalistas más. El Terrat, Prodher TV, Gestmusic o la propia Globomedia son ejemplos de productoras que encontraron mercado en la naciente neotelevisión española. Por no faltar a la verdad, debo apuntar que la ley del *tercer canal de televisión*, de 1983, legalizó la existencia de dos canales que operaban, desde hace algunos meses, de facto, ETB [*Euskal Telebista*] y TV3 [*Televisió de Catalunya*] y que en 1985, ya con la ley en vigor, empezó operaciones TVG [Televisión de Galicia, *A Galega*] a la que siguieron, en 1989, Canal Sur [con emisiones en Andalucía], TM3 [Televisión de Madrid, hoy Telemadrid] y Canal Nou [con emisiones en la Comunidad Valenciana, aunque desaparecido en 2013]. El confuso, y en construcción, *Estado de las Autonomías* convirtió el proyecto del *Tercer canal* [un tercer canal generalista con desconexiones locales al estilo del francés FR3] en un canal autonómico que, según el calendario anterior, ofreció al público de algunas comunidades autónomas una tercera opción. Con todo, estos *terceros canales* no habían sido concebidos para disputar el monopolio de TVE [aunque ETB y TV3 lo intentaron con mucha fuerza], pues eran de carácter estrictamente autonómico [tras varios años de juicios, TV3 transmite en las Islas Baleares y Andorra, aunque no en la Comunidad Valenciana, y ETB, en Navarra y el País Vasco Francés] y tenían por vocación un proyecto lingüístico-nacional [para el caso de ETB, TV3 y, en menor medida, TVG]. Si bien es cierto que, por ejemplo, El Terrat vendió sus primeros proyectos a TV3, fue de la mano de Antena 3 que la productora fue conocida a nivel nacional. De alguna manera, las televisiones autonómicas sirvieron de cantera para la televisión privada y, posteriormente, para la propia TVE.

¹⁰⁶ Además de decir que es lo mejor que yo he visto nunca en televisión; me parece un ejemplo claro de la magnitud de la apuesta de las cadenas privadas durante esos primeros años. En el plató de grabación no sólo había un tablero a escala humana de 63 casillas, sino una serie de espacios destinados a la realización de cada una de las pruebas del episodio, una retahíla de coreografías que anunciaban cada prueba, una jaula, una piscina y, sobre todo, cámaras, muchas cámaras [un camarógrafo pelado alcanzó cierto protagonismo, pues las tomas donde se mostraba a miembros del equipo de producción eran frecuentes y éste se prodigaba en gestos cuando se sabía filmado]. *El gran juego de la oca* se presentaba como una superproducción y, para remarcarlo, mostraba todos los artefactos que la hacían posible, el canal enunciándose como canal, Antena 3 diferenciándose de TVE. En revancha, en 1995 TVE presentó el *Grand prix del verano*, un heredero natural de *El gran juego de la oca* que se mantuvo al aire hasta 2009 y que, jugando la baza de las botargas y las vaquillas, logró audiencias equiparables a la superproducción que le precedió. Una diferencia entre el primer formato y el segundo son las tomas cenitales del plató completo. De uso frecuente en *El Gran juego de la oca*, que pretende mostrar en un plano el artefacto completo, están estrictamente prohibidas en el *Grand prix del verano*, que no puede explicitar que el plató son tres locaciones [posiblemente en lugares distintos] que se montan o desmontan según las necesidades del formato.

cadena privadas como el ente público acudieron con asiduidad durante los siguientes años. *Los Serrano* (2003-2008), *Siete vidas* (1999-2006), *Aída* (2005-2014)¹⁰⁷, *Aquí no hay quien viva* (2003-2006) o la eterna *Cuéntame cómo pasó* (2001- en emisión) son quizá los ejemplos más exitosos de un formato televisivo que es, a un tiempo, *sitcom* y *culebrón*. A su manera, *Friends* (1994-2004), la *sitcom* por antonomasia, fue también un *culebrón*, con la diferencia de que en ésta los momentos que el montaje proponía como emotivos eran fugaces, pues quedaban rotos, de manera casi inmediata, por la máxima que reza que en una *sitcom* no pueden pasar más de treinta segundos sin risas enlatadas. Por su parte, el dramamedia español fue capaz de emitir funerales o accidentes automovilísticos, y presentarlos como dramas, pues entendía que parte de su audiencia acudía a la emisión buscando precisamente eso, un *culebrón*¹⁰⁸.

Los dramedias de producción española, algunas veces más cómicos, algunas veces más trágicos, se preocuparon por poner en pantalla a un grupo de personajes de distintas edades con tramas individuales, pues el formato está pensado para captar a la *audiencia masiva*¹⁰⁹ y disputar la cuota de pantalla. Pese a su enorme popularidad, los dramedias españoles responden más a la lógica paleotelevisiva que a la neotelevisiva¹¹⁰, pues se presentan como experiencias ajenas al aparato e impermeables al universo extradiegético, ventanas unidireccionales y, según la hipótesis de Fraticelli expuesta en el acápite anterior, comedia clásica, comedia sobre el acontecimiento. En este sentido, programas de concursos como *La ruleta de la suerte* (1990-1997), o los ya citados *El gran juego de la oca* y *Grand prix del verano*, fueron una apuesta más neotelevisiva, pues, al tiempo que buscaban establecer un vínculo entre el espectador y el medio [encarnado en la figura

¹⁰⁷ *Aída* es, en realidad, un *spin-off* de *Siete vidas* que convierte en principal al personaje, en principio secundario, interpretado por Carmen Machi en ésta última.

¹⁰⁸ La diferencia es evidente en la comparación entre *Aquí no hay quien viva* y *Vecinos* (2005- en emisión), su traducción mexicana. La versión dirigida por Eugenio Derbez abraza el formato *sitcom* y recurre a las risas enlatadas y a las cortinillas entre escenas, sacrificando el cariz dramático que la serie española mantuvo en algunas de sus tramas.

¹⁰⁹ No puedo dejar de desnaturalizar el vínculo propuesto por el formato entre *audiencia masiva* y *familia*. La mayoría de estas series presentaban a una familia [entendida dentro de ciertos márgenes, más restrictivos en *Cuéntame*, menos en *Aquí no hay quien viva*] con cuyos miembros, al menos en teoría, debían empatizar los diversos segmentos etéreos a los que estaba dirigida la emisión.

¹¹⁰ No debe olvidarse que el propio Eco advierte que las categorías *paleotelevisión* y *neotelevisión* son lugares enunciativos del medio televisión y que, en determinados momentos [e incluso en determinadas emisiones], éstos pueden coexistir. La prevalencia de determinado modelo no implica el destierro total del otro,

del *presentador*], explicitaban, con mayor o menor énfasis, la construcción televisiva que soportaba al propio programa, el aparato.

Humor moderno

Los *programas de variedades*, a veces bajo el formato monólogo-entrevista, a veces bajo el formato presentador-*sketch* constituyeron la otra propuesta cómica en la televisión posterior a la *entrada de las privadas*. Anclados en la franja nocturna, los programas de variedades se permitieron hacer bromas sobre personajes de la política y del famoseo, eso que las cadenas llaman “temas de actualidad”. Estas propuestas utilizaban el contenido televisivo emitido por otros programas para producir contenido. El *showman* que dirige un monólogo cómico a su público haciendo mofa de la última decisión del ministro de sanidad asume que la audiencia está atravesada por el mismo sistema mediático que produce al propio ministro de sanidad [en tanto acontecimiento mediatizado], al menos, que produce las apariciones públicas del ministro. Es en este sentido en el que el programa de variedades nocturno parece responder más a la categoría neotelevisión descrita en el capítulo anterior, pues asume el lugar de *comentador de la actualidad*, más precisamente, de comentador de las emisiones televisivas que emiten *la actualidad* y son leídas, ahora, como acontecimiento. El humor no está en el acontecimiento, sino en la representación, en el comentario que se monta sobre el acontecimiento, humor moderno, en Fraticelli.

El *Crónicas marcianas* (Telecinco, 1997-2005) de Xavier Sardà quizá sea el ejemplo paradigmático de programa de variedades nocturno de la neotelevisión española [quizá sea también un buen ejemplo del tipo de emisiones que ligaron los términos *telebasura* y *Telecinco*]. El formato estaba fuertemente sostenido en la figura de su presentador, hacía gala de sus medios con un plató hiperproducido, subrayaba constantemente su presencia con cambios de toma, zooms¹¹¹, planos al público [presente durante la grabación], pero, sobre todo, tenía la certeza de que, en la neoTV, el mensaje es el propio medio. Antes del año 2000, primera edición de *Gran*

¹¹¹ Algunos de los zooms presentaban, por ejemplo, el primerísimo plano de un pantalón roto o de una dentadura mellada; mientras tanto, la voz del tertuliano seguía en segundo plano.

*Hermano*¹¹², *Crónicas marcianas* se dedicaba a montar tertulias en las que convertía, al menos por una hora, en personajes televisivos a personas, en principio, anónimas. Los temas de las tertulias buscaban ser polémicos y el formato, así como la propia elección de los tertulianos, favorecía la confrontación violenta; en el *Crónicas*, gritar era virtud. El formato se completaba con numerosos segmentos: Boris Izaguirre comentaba la *prensa del corazón*, Carmen Vijande tenía un *consultorio sexual*, Manel Fuentes, Mariano Mariano o Rosario Pardo presentaban segmentos propiamente cómicos y algunos de los tertulianos terminaron por convertirse, definitivamente, en personajes televisivos. *Crónicas marcianas* se dedicaba, sobre todo, a producir los personajes, pues el formato tenía claro que el tema de la tertulia era menos importante que los personajes televisivos que participaban en ella.

Contra toda intuición, el programa tenía alguna pretensión periodística y, en momentos puntuales, mostró una cara menos estrambótica para hablar de eventos como la invasión a Afganistán o el atentado del tren de Barajas. El personaje de Sardà, una especie de *intelectual gamberro*¹¹³, permitió al programa pretender cierta pátina de sofisticación en medio de un debate sobre la despenalización del aborto en el que participaba el Padre Apeles¹¹⁴. A partir del año 2000, *Gran Hermano* empezó a producir personajes televisivos y *Crónicas marcianas* se convirtió en *programa satélite* [siguiendo la terminología propuesta por Fraticelli presentada en el

¹¹² La adaptación española del formato neerlandés *Big Brother* tuvo un éxito inusitado. Además de las 18 temporadas ininterrumpidas entre el año 2000 y 2017, el formato contó, en España, con seis versiones que incluían no sólo la popular variante *VIP* [en donde los participantes son personajes televisivos antes de entrar al certamen], sino varias versiones de *reencuentros*, *Gran Hermano dúo* [en donde los participantes eran parejas], e incluso, *Secret Story: La casa de los secretos*, la adaptación española de la adaptación francesa del formato *Big Brother*.

¹¹³ Actualmente, Xavier Sardà es colaborador habitual de la tertulia política *La sexta noche* y del espacio informativo *Al rojo vivo*, en donde el personaje, ahora sólo *intelectual*, ofrece su opinión con respecto a cualquier *tema de actualidad*: comicios electorales, economía, cambio climático, Unión Europea, COVID-19, guerra en Ucrania... Su lugar como *intelectual gamberro* ha sido ocupado por Risto Mejide [Es necesario también asumir cierta distancia con respecto a las emisiones *La sexta noche* y *Al rojo vivo*, pues si bien es cierto que la propuesta es la de dos formatos de debate *serio*, es también cierto que son formatos contruidos como espectáculo, conscientes de que los personajes son el acontecimiento televisivo, no tanto la noticia. Por eso Ferreras tiene la tableta y el móvil sobre el escritorio, y el pinganillo en el oído. *Noticias de último minuto* aceleran el ritmo de la emisión y la actualidad se cubre con el vértigo propio de una película de acción, a veces y de manera paradójica, con resultados sorprendentemente cómicos].

¹¹⁴ Tertuliano frecuente en el *Crónicas* y en otros formatos de Telecinco, José Apeles Santolaria, conocido como *el Padre Apeles*, es una de las figuras mediáticas de la televisión española de la época. Ataviado con hábito sacerdotal y cuello romano, el Padre Apeles se presentaba a las tertulias en calidad de sacerdote católico y defendía las posiciones eclesíásticas en los debates. Un personaje televisivo en toda regla que llegó a conducir un *talk show* en Telecinco, *Cita con Apeles*.

acápite anterior] de las diferentes emisiones del formato. A los personajes televisivos producidos por *Crónicas marcianas* [Paco Porrás, El señor Galindo, Carmen de Mairena...] se sumaron los personajes televisivos producidos por *Gran Hermano* [Kiko Hernández, Silvia Fominaya, Pocholo, *El Yoyas*...] llegando incluso a sustituir a algunos tertulianos habituales por exparticipantes de *Gran Hermano*, ahora, reconvertidos en tertulianos¹¹⁵. Los temas de la tertulia fueron, poco a poco, migrando hacia el cotilleo que orbitaba alrededor de *Gran Hermano*, y *Crónicas marcianas* terminó por convertirse en un programa metatelevisivo, una emisión que tiene por objetivo comentar otras emisiones. Para el año 2005, año de la última temporada de *Crónicas marcianas*, el formato se había convertido en su propio género televisivo¹¹⁶ y era líder de audiencia en su segmento horario. El programa de variedades que comenta la telerrealidad¹¹⁷ fue reproducido en apuestas como *Salsa rosa* (2002-2006), *TNT: Televisión Noche Telecinco* (2004- 2007), *A tu lado* (2002-2007), *Aquí hay tomate* (2003-2008) y, por supuesto, *Sálvame* (2009- en emisión)¹¹⁸. Sin embargo, y pese a que siempre ha mantenido el tono socarrón y desenfadado heredado de *Crónicas marcianas*, el formato terminó por perder los segmentos estrictamente cómicos y favoreció la tertulia y el comentario de la *prensa del corazón*. ¿A dónde se habían ido los cómicos?

¹¹⁵ Carlos Navarro, *El Yoyas*, llegó, incluso, a protagonizar un segmento en un novísimo *Salvados* (2008- en emisión); el *Salvados* conducido por *El Follonero*, no por Jordi Évole. Con todo, en *Apatruyoyando*, la sección dedicada a *El Yoyas*, éste opinó sobre migración, racismo, feminismo o política energética.

¹¹⁶ Desde la televisión autonómica valenciana, *Tómbola* (1997-2004, Canal Nou) había contribuido también a dar forma al programa de variedades centrado en el cotilleo y la *prensa del corazón*.

¹¹⁷ Tras el éxito de *Gran Hermano*, numerosas productoras se aprestaron a replicar el modelo. *Hotel Glam* (2003), *Operación triunfo* (2001- en emisión), *Supervivientes* (2000- en emisión), *Gandía Shore* (2011- 2013) o *La isla de las tentaciones* (2020-en emisión) son algunos de los formatos que se dedican a la producción del *acontecimiento* que será comentado por la metatelevisión.

¹¹⁸ El universo *Sálvame* incluye algunos programas derivados, *Sálvame golfo*, *Sálvame deluxe* o *Sálvame pirata*, por citar tres ejemplos [este último dedicado a comentar el *detrás de cámaras* y lo ocurrido en el plató durante los cortes publicitarios de la grabación de *Sálvame*], además de numerosos eventos especiales como desfiles de moda [*Sálvame Fashion week*], programas de fin de año [*Sálvame stars*], u homenajes temporales [*Sálvame Marbella* y *tal y tal*, ambientado en la Marbella de los años noventa y con el propio Jesús Gil como tertuliano] o intratelevisivos [*Sálvame tomate*, un segmento del programa, emitido entre 2020 y 2021, que replicaba los grafismos y el estilo de *Aquí hay tomate*]. Adicionalmente, el formato ha logrado traspasar la franja nocturna a la que estaban confinadas estas emisiones y actualmente (2022) abarca tres segmentos horarios (ninguno nocturno), por tanto, tres legislaciones distintas sobre el tipo de contenidos que puede emitir y el tipo de lenguaje que pueden emplear los tertulianos. El formato, una vez más, elige hacer neotelevisión y decide evidenciar el aparato: entre 16:00 y 17:00 se transmite *Sálvame limón* (para un público 12+), entre 17:00 y 20:00, *Sálvame naranja* (horario *restringido* según la legislación, 7+) y, entre 20:00 y 21:00, *Sálvame sandía* (16+).

El formato *late night show* en España tiene nombre y apellido: Andreu Buenafuente. Después de las cuotas de pantalla alcanzadas por *Crónicas marcianas*, Antena 3 hizo frente a Telecinco llevando a la televisión nacional un programa que, entre 1999-2000 (*La cosa nostra*) y 2002-2004 (*Una altra cosa*), había triunfado en la autonómica TV3. *Buenafuente*, después conocido simplemente como *BNF* (2005-2007, Antena 3, y 2007-2011, La Sexta), fue el nombre con el que el formato, una traducción del programa nocturno de monólogo y entrevista estadounidense¹¹⁹, ingresó a la pantalla generalista española. *BNF* fue el primero de los tres *late nights* que Buenafuente ha conducido en la televisión generalista: *En el aire* (2013- 2015, La Sexta) y *Late Motiv* (2016- 2021, #0, de Movistar, un canal de paga) completan el tridente.

El *late night show* es un tipo de programa de variedades, el mismo *programa-contenedor* del que hablaba Umberto Eco¹²⁰, en el que se mantiene un registro cómico a lo largo de toda la transmisión. Es un programa-contenedor porque, a pesar de que la intención cómica está siempre presente [a diferencia de otro tipo de programa de variedades como el *magazine*, que varía el registro a lo largo de la transmisión], el formato se compone de cápsulas independientes que pueden ser leídas como totalidades y que pueden consumirse mediante *zapping*. *Late Motiv* tuvo, desde su comienzo, la certeza de que no era otra cosa que un conjunto de cápsulas autónomas que compartían presentador y franja horaria, incluso si el propio Buenafuente insistía en hacer transiciones, cada vez de manera más torpe¹²¹. Desde el principio de la emisión y hasta su término, algunas *secciones*

¹¹⁹ Desde 1999, el segmento de televisión de paga Paramount comedy (una sección del canal *Nickelodeon* y, desde 2005, un canal independiente) había transmitido programas cómicos estadounidenses en la parrilla española de abono y había replicado, con bastante éxito, el formato *stand up* en voz de humoristas españoles. Trataré esto con mayor detenimiento en el cuerpo del texto, pues Paramount no fue la única. Valga decir, sin embargo, que la apuesta de Paramount por el mercado español es una de tantas otras. Además de EEUU, evidentemente, en donde sostiene un canal exclusivamente cómico desde 1991 [*HA!* (1990-1991) había sido el primer intento de establecer un canal dedicado a la comedia en la parrilla estadounidense, a cargo de Viacom, una división de CBS], Paramount tiene canales en Reino Unido (1995), Polonia (2006), Países Bajos (2007), Italia (2007), Alemania (2007) [con divisiones en Austria y Suiza desde 2012 y que no sólo transmite en los tres países, sino también en las regiones de habla alemana en Francia], Nueva Zelanda (2009) [en emisión en Australia desde 2016], India (2012), Latinoamérica (2012) [con varias sedes], Sureste asiático (2012-2021) [con sede en Singapur], Medio Oriente y norte de África (2016) [con sede en Dubai] o Francia (2018), por ejemplificar.

¹²⁰ Eco, U. (1999b), "TV: La transparencia perdida" en *La estrategia de la ilusión*, Lumen: España. pp. 83 - 93.

¹²¹ "Y pasamos de la inteligencia a la tontuna. Con ustedes, Berto Romero" podía ser el único pegamento entre la entrevista a Manuela Carmena, exalcaldesa de Madrid, y la sección del cómico.

fueron subidas a la plataforma Youtube, cápsulas independientes que no pretenden más contextualización que la que ellas mismas ofrecen. Las cápsulas se integraron al consumo hipersegmentado de internet y no sólo acumulan cientos de miles de vistas, sino que ganaron suficiente autonomía, con respecto al programa, como para autorreferenciarse, asumiendo el “en el capítulo anterior” [referido a una única sección del formato que, ahora, es por sí misma una *serie*, en el sentido más estricto] que permite a la cápsula mantener su autónoma¹²². El *late night*, un formato plenamente neotelevisivo, encontró audiencia en la pantalla española y, al tiempo que asumía la existencia de un público familiarizado con algunas de las convenciones propias de la televisión estadounidense, puso en pantalla a algunos cómicos que, de a poco, pasaban de los teatros a los televisores.

Una convención del formato *late night* es que inicia con un monólogo. En 1999, Telecinco había apostado por el formato cómico *stand up* y lo introdujo como un certamen, con un ganador por temporada y una gala final, en donde algunos guionistas y actores presentaron monólogos cómicos de 10 minutos con el objetivo de convertirse en humoristas. *El club de la comedia* (Globomedia, 1999- 2000 y 2004- 2017)¹²³ quiso posicionar el género *stand up* en la parrilla, pero, en 1999, no había monologuistas españoles. Al presentar el programa como concurso, se proponía no sólo la implantación del género, sino la producción de los personajes televisivos que lo interpretarían. Desde la primera temporada, a los monólogos

La resistencia (2018- en emisión, #0), un *late night* más *ríspido* [más crítico con respecto al vínculo que la neotv establece con la audiencia], elige explicitar la ausencia de cohesión entre las partes. Después de una entrevista, por ejemplo, David Broncano, el conductor, se dirige al director del programa, “Ricardo, ¿y ahora qué?, ¿quién viene?”. Una vez asumido que el programa-contenedor es un conjunto de partes autónomas, se vuelve planteable la posibilidad de presentarlas como tal, sin un hilo conductor, sin el pegamento que pretenda unirlas, pero el presentador sigue ahí. *La resistencia*, lejos de minimizar el papel de éste, lo subraya en su condición de hilo conductor del programa, lo subraya como error, como falencia. De manera paradójica, la ausencia de contenido [de las frases hechas consensuadas que permiten dar cohesión al formato] genera un contenido paralelo que se sostiene en el comentario sobre la propia incapacidad de Broncano para dar cohesión al programa. La ausencia de contenido, convertida en acontecimiento, se desborda y produce un exceso que Ricardo Castella y David Broncano encuentran fértil. El presentador termina por tener una sección dentro del programa que conduce. Una neotv que ya no sólo presenta el vínculo con ella misma, el canal o los medios de su producción, sino los mecanismos [por ausencia] que hacen posible la producción del vínculo [y tan sólo por eso, por explicitar que el vínculo también es producido, me parece más crítica]. Entre tanto, el invitado, detrás del escenario, espera, desde hace ya varios minutos, a que el presentador le dé entrada.

¹²² Un ejemplo en <https://www.youtube.com/watch?v=8igt5Yc4DBU>.

¹²³ El formato fue transmitido, a etapas intercaladas, en casi todas las cadenas generalistas españolas. Además de Telecinco, fue emitido en La segunda (TVE), Antena 3 y La Sexta, siempre bajo el mismo nombre e identidad gráfica.

presentados por los participantes, se sumaron los presentados por los *socios*, actores invitados que interpretaban un monólogo escrito por el equipo de guion del programa, es decir, actores que interpretaban el papel de cómicos. *El club de la comedia* fue la primera aparición televisiva de monologuistas aún en formación; Luis Piedrahita, Héctor de Miguel [conocido como *Quequé* por aquellos años], Leo Harlem o Goyo Giménez debutaron con interpretaciones particulares del formato estadounidense, tan dispares entre sí que los cuatro cómicos mencionados han tenido distinto encaje en los formatos posteriores al *boom* del *stand up* español.

Casi de manera simultánea, en el año 2000, el segmento Paramount comedy, que había iniciado transmisiones con el doblaje de series estadounidenses como *That '70s show* [*Aquellos maravillosos 70*, en España] o *South Park*¹²⁴, había puesto en antena *Nuevos cómicos* [2000- en emisión, también llamado *Central de cómicos*, según la edición del programa] en donde, al igual que había hecho Telecinco un año antes, presentaba un formato basado en el *stand up*. Con la arquetípica pared de ladrillos y un público apenas distanciado de la tarima, el formato buscaba contrastar con *El club de la comedia*, grabado en grandes teatros e iluminado con grandes focos, y presentarse como una alternativa *genuina* del *stand up* español. Evidentemente, la propuesta de *Paramount* estaba tan producida como la de Telecinco y el formato volvía a ser el de un concurso que, antes que presentar monologuistas, buscaba producirlos. En *Nuevos cómicos* debutaron Joaquín Reyes, Ernesto Sevilla, Raúl Cimas [*el trío de Albacete*] o Ignatius Farray, cómicos asociados a la *nueva comedia española*, pero que, por aquellos años, intentaban caber en la neotelevisión¹²⁵.

¹²⁴ Philip *Pip* Pirrup, alumno de intercambio que en la animación estadounidense tenía acento británico, fue doblado en latinoamérica con castellano peninsular y, en España, con acento francés, aunque hablando castellano. Los estudios de doblaje suelen tener claro dónde "está" *el otro*.

¹²⁵ Uno de los *gags* recurrentes de Ignatius cuenta el rechazo que recibió de *El club de la comedia* al mandar una propuesta. Hoy enunciado como *gag*, a principios de siglo *El club de la comedia* era sinónimo de audiencia masiva, el tipo de audiencia que la neotv había entendido como derrotero [y cuya construcción, como apunté en el acápite anterior, estaba cimentada en la posibilidad masificadora del medio y en la modulación posibilitada por el mando a distancia]; *El club de la comedia* no sólo era la vitrina de la que consumen las masas, sino una especie de bautizo de masificación. De ahí que, para Telecinco, era más atractivo poner a personajes conocidos interpretando monólogos guionizados por la propia emisión, que asumir la entrada de cómicos, también inexpertos, por supuesto, que pudiesen alejar a una parte de la audiencia meta, *la familia*, lo que la neotv entendía como archipúblico.

Más allá del tipo de lenguaje empleado por los cómicos [menos censurado en Paramount que en Telecinco; el primero era un canal de pago y la legislación, distinta], la propuesta enunciativa era sorprendentemente similar entre ambos formatos: la de una comedia moderna que se posiciona por encima del sistema cultural que critica. Tópicos de toda clase y críticas a cotidianidades naturalizadas¹²⁶ fueron el material de un tipo de comedia que empezaba: “Viniendo hacia acá, me di cuenta de que...”. El monólogo es una de las formas en las que el canal se superpone al contenido, antes que otra cosa, el monologuista es un comentarista que apela a una cultura que supone compartida entre él y su público y sobre la que vierte una opinión. El mecanismo cómico es el del carnaval que, mediante el rompimiento de la ley, la restablece, pues precisamente ahí está la gracia, en ver, por un momento, las cosas *desde otro lado*. Después, la visita al Ikea o la cena de Nochevieja, dos tópicos de *El club de la comedia*, vuelven a ser lo que siempre han sido, cotidianidad y tedio; sin el canal, la voz que comenta y que genera el acontecimiento [el vínculo es lo único real en la neotv], la vida cotidiana no parece tan graciosa. La voz del monologuista es el acontecimiento televisable, no los paseos en metrosur. Una comedia moderna que no sólo asume el formato fragmentario del *zapping*, sino que asume el lugar de comentarista del acontecimiento, un lugar que subraya la jerarquía del canal sobre el mensaje.

¹²⁶ Luis Piedrahita, *El rey de las cosas pequeñas*, es quizá el mejor ejemplo de la comedia que busca desestabilizar algunos preconcebidos nimios. *¿Un cacahuete en una piscina...sigue siendo un fruto seco?* (2005), *¿Cada cuánto hay que echar a lavar un pijama?* (2006), *¿Por qué los mayores construyen los columpios siempre encima de un charco?* (2010), *A mí este siglo se me está haciendo largo* (2014) o *Cambiando muy poco algo pasa de estar bien escrito a mal escrito* (2017) son algunos de los títulos que el cómico ha publicado. El humorista, además de ganar el primer *Club de la comedia*, es una apuesta exitosa en formatos plenamente neotelevisivos como el *El hormiguero* (2006- en emisión) [el programa de variedades *familiar* con audiencias sostenidas de más de 15% presentado y producido por Pablo Motos], donde sostuvo secciones enteras a partir del escrutinio de la cotidianidad. Todo, debidamente cronometrado con los tiempos de la neotv [frenética y fragmentaria] y empaquetado con la épica que la neotv requiere para convertirse en acontecimiento <https://www.youtube.com/watch?v=1NXTXcsWMhI> [en este ejemplo opera un mecanismo curioso. Las notas finales pretenden enmarcar como moraleja la frase con la que el cómico, asumiendo un tono solemne, cierra el fragmento “Son pequeñas y son letras, pero todas estas letras pequeñas desaparecerán... como lágrimas en la sopa”. El *close up* se sostiene, la música sube de volumen, Pablo Motos exclama “Oh, oh...Luis Piedrahita”, el público rompe en aplauso. El cómico, consciente de que la frase no contiene la sabiduría que el contexto parece reconocerle, deja escapar una sonrisa, “Hostia, ha colado”, me gusta pensar que se dice. La neotv no puede dudar del vínculo que establece con el espectador, no puede detenerse sobre ella misma y desmontarse, no puede hacer evidente que, en definitiva, *no ha colado*. Por eso Pablo Motos no escucha la frase y sabe que va a exclamar “Oh, oh...Luis Piedrahita” en cuanto el aforista de Antena 3 termine su parlamento].

Como ya había demostrado el *Crónicas marcianas* de Xavier Sardà, el objetivo de la neotv era la producción del vínculo entre el espectador y el medio. Los televidentes se acostumbraron a algunos rostros que, junto a los propuestos por los dramedias [como ya apunté, un formato paleotelevisivo siempre disponible en la neotelevisión española], buscaron captar a la *audiencia masiva* desde el humor. Tanto el formato *stand up comedy* como el *late night show* tuvieron como meta, en España, producir a los humoristas que comentarían la actualidad para fabricar acontecimientos televisivos [el comentario del humorista]. Los tránsitos entre ambos formatos fueron frecuentes, después de todo, el *late night* español no pedía algo sustancialmente distinto a lo que pedía *El club de la comedia*: un segmento de diez minutos que pudiese presentarse como una unidad televisable. Los humoristas *graduados* de *El club de la comedia* se insertaron en los programas de variedades y los *descubrimientos* de *BNF* o *Al aire* presentaron monólogos en *El club de la comedia*, como formato estandarizado del humor televisivo español. Con todo, la propuesta neotelevisiva, una voz que hace de comentadora de la realidad televisada, a veces volteaba al noticiero [el acontecimiento televisivo político por antonomasia] y se permitió, por ejemplo, abrir formatos con el comentario cómico [el comentario *del* cómico] de las noticias de la semana. El presentador de un *late night* o el monologuista, en tanto voces convertidas en acontecimiento por la televisión, hablaron de política *a nombre propio* [por supuesto, asumiendo la trampa que implica suponer que era su voz la que hacía al medio y no el medio quien sublimaba la voz al convertirla en acontecimiento] y, al igual que con las cadenas, la oferta se había diversificado. Jordi Évole, Thais Villas, Eva Hache o El gran Wyoming son algunos de los híbridos [periodistas-comediantes] asociados a formatos como *Noche Hache* (2005-2008), *El intermedio* (2006- en emisión) o *Salvados* (2008- en emisión), programas dedicados a la revisión irónica de la actualidad política y de sus personajes televisivos¹²⁷. Una versión iconoclasta del noticiero, ahora convertido en

¹²⁷ Es cierto que *Salvados* ha pasado a ser una emisión más bien sobria que terminó por elegir el periodismo sobre el humor, pero también es cierto que el formato sostiene [sobre todo en los montajes] un humor más indicativo que denunciante. Basta con poner a un político frente a la hemeroteca para que suceda la comedia, la broma que subraya la contradicción ha sido desechada por el formato.

programa de variedades¹²⁸, fue uno de los productos de la neotelevisión cómica, cada vez más segura de que la retransmisión era el mensaje.

Finalmente, y antes de tratar los formatos que comenzaron, según mi hipótesis, a cuestionar no sólo el lugar enunciativo de la neotelevisión, sino a evidenciar los mecanismos que le permiten presentar como *real* el vínculo que establece con la audiencia, elijo dedicar un espacio al único formato estrictamente metatelevisivo de la televisión española: *Telemonegal*. Emitido por TV3 entre 2003 y 2013, el programa llevaba a la televisión autonómica la columna de crítica televisiva que Ferrán Monegal escribía en *El periódico de Catalunya*. *Telemonegal* era crítica de la televisión presentada como un formato televisivo. Cada semana, *el senyor Monegal*, acompañado de su periquito *Pepitu*, presentaba las diferencias de tratamiento que una misma noticia había recibido por parte de los distintos telediarios. El crítico mostraba imágenes de las diferentes cadenas [amparado por el derecho de cita, pues él siempre entendió que su labor era académica] y explicitaba el hecho de que las tomas son producidas, que tienen intenciones y que se elige qué mostrar y cómo mostrarlo. En algunas emisiones, Monegal entrevistó a los presentadores de otros formatos y a los periodistas que presentaban los noticieros, es decir, a los protagonistas del acontecimiento emitido en televisión. Susana Griso, Julia Otero, Iñaki Gabilondo, Ana Pastor o Josep Pedredol fueron entrevistados [en catalán o castellano] por el crítico que, antes que preguntar sobre la noticia, preguntaba sobre las elecciones que los diversos formatos hacen cuando presentan la noticia. *Telemonegal* tenía una mirada crítica con respecto al aparato televisivo y, al menos en Cataluña, propuso una voz que no hablaba del acontecimiento televisión [como había hecho *Crónicas Marcianas*], sino del acontecimiento *producción de la televisión*. Una mirada desaturatizante que hace un guiño a Benjamin, pues grita que el acontecimiento retransmitido es el producto contingente del trabajo humano, y

¹²⁸ El formato ha sido tan exitoso en España que una cadena como Intereconomía [el proyecto informativo de Julio Ariza, empresario navarro que en 2019 formó parte de la lista electoral de VOX a las generales] ha intentado producir a un “Jordi Évole de derechas”. Cake Minuesa es la propuesta de periodista-cómico presentada por Intereconomía. Al igual que pasó con Évole, Minuesa ha ido mutando su estilo, cada vez menos humorístico, pero eso no impidió que, durante algunos años, fuese posible presenciar en Intereconomía una sección con pretensiones cómicas entre dos segmentos que reivindicaban la figura de Primo de Rivera [que José Javier Esparza *no es mucho de Franco, pero de José Antonio...*]. [\[https://www.youtube.com/watch?v=jJ-tYNh3Fc&list=PLk8twlygnCMjJKIMuRbVZ-gnncrgGjpx&index=107\]](https://www.youtube.com/watch?v=jJ-tYNh3Fc&list=PLk8twlygnCMjJKIMuRbVZ-gnncrgGjpx&index=107), José Javier Esparza y Eduardo García Serrano reivindicando a Primo de Rivera, el fragmento es más cómico que cualquier video de Minuesa].

recuerda al espectador que puede formar parte de la producción del sentido de la obra.

Durante 2018, Ferrán Monegal presentó una sección en el programa de debate político emitido por la generalista La sexta, *La sexta noche* (2013- en emisión), en la que, durante diez minutos, comentaba el tratamiento informativo de los principales telediarios y programas de opinión. El carrusel incluía los formatos emitidos por *La sexta* y Monegal, un viejo lobo de mar, hacía uso de todas sus herramientas para alargar la sección y criticar la entrevista que, unos minutos antes, el presentador de *La sexta noche*, Iñaki López, le había hecho a Pedro Sánchez, candidato del PSOE a las generales. “Maravilloso masaje le ha hecho a Pedro Sánchez, mi querido Iñaki”. El presentador, que permanecía junto a Monegal [en calidad de *límite*¹²⁹] mientras éste hacía la sección, sonreía un poco y recordaba al crítico [a la audiencia, en realidad] alguna pregunta que podría considerarse particularmente *dura* para el candidato o, en otras ocasiones, reivindicaba su neutralidad al recordar cómo a tal o cual invitado se le hizo el mismo tipo de entrevista. Monegal reía y volvía a la carga. El dúo cómico Iñaki López-Ferrán Monegal siempre presentó el mismo número, vestir y desvestir al rey. Al final, si, como afirmaba el propio Monegal, los presentadores y los políticos son *criatures de la televisió*, él era un animal televisivo, pues conseguía disfrazarse de público, disfrazarse. Telemonegal nunca se consideró a sí mismo parte de la parrilla televisiva y no dirigió su mirada hacia los mecanismos que permitieron, durante diez años, establecer un vínculo entre el formato y su audiencia, el formato desnudó la televisión, a condición de mantenerse vestido, mejor dicho, a condición de no preguntarse qué prendas estaba usando.

¹²⁹ Además de cortar a Monegal y recordarle que el tiempo de su sección ya ha terminado, Iñaki López, que sí llevaba pinganillo, se dedicó a matizar muchas de las afirmaciones que el crítico hacía con respecto al papel de los medios de comunicación [en específico *La sexta*] como productores de acontecimientos, y a reconducir muchas de las interpretaciones que Monegal ofrecía en antena. La enorme virtud de Iñaki, un presentador neotelevisivo exitoso, es la de mantener una sonrisa [lo escribo sin ningún tipo de ironía] y un tono distendido ante la mordacidad del crítico. Iñaki López tenía clara su función, en un espacio donde la veracidad del *acontecimiento televisivo* [el vínculo que el canal establece con su audiencia] está siendo puesta en duda de manera sistemática, su labor es la de enmarcar dicho espacio como una parte del vínculo *real* que la emisión *La sexta noche* establece con su audiencia y producir la imagen de *televisión plural* que refuerza la posición del canal frente a otros canales. Iñaki, como todo presentador de emisiones de corte informativo, era la voz del canal en una sección titulada *Sin filtros*. Monegal pasó a ocupar el último segmento de un programa que dura más de cuatro horas y que termina después de la 1 am, para, algunos meses después, renunciar.

La comedia de la neotelevisión en declive

Dos anomalías: Humor amarillo y Chiquito de la Calzada

Hasta ahora, he presentado a la comedia televisiva española a partir de tres formatos: el dramedia, el programa de variedades y el monólogo [los dos últimos, pulsiones distintas del mismo tipo de humor moderno predominante en la neotelevisión]. No obstante, antes de presentar los formatos que, a mi entender, desarrollaron un *humor postmoderno*¹³⁰ en la televisión española, quiero detenerme en dos emisiones cómicas que considero anomalías en la naciente *televisión de las privadas*: *Humor amarillo* y el fenómeno Chiquito de la calzada.

Fūun! Takeshi Jō [Diversión! El castillo de Takeshi, conocido en inglés simplemente como *Takeshi 's castle*], fue un concurso de pruebas físicas presentado por Takeshi Kitano y emitido en Japón entre 1986 y 1989. El formato presentaba, en cada emisión, a más de cien aspirantes al premio y las pruebas [muchas caídas en lodo, mucha loseta falsa, mucha rampa untada en aceite] reducían el enorme grupo a unos pocos que accedían a la pantalla final: el castillo de Takeshi. En resumen, un *battle royal* humano, el género televisivo que predijo la saga *Mario party* y, por supuesto, *Fall guys*. Como representante del programa de concursos físicos, *El castillo de Takeshi* era ya, a su manera, un espacio cómico, pues el montaje siempre se preocupaba por subrayar [e incluso repetir] las caídas más aparatosas o ridículas obtenidas durante la grabación, el *slapstick* presentado como formato neotelevisivo. Sin embargo, en España, además del *slapstick*, el programa tuvo otro tipo de comicidad.

¹³⁰ Según Fraticelli (2017), un humor producto del agotamiento de los formatos que, mediante la parodia, están siendo desacralizados y, según mi hipótesis, un humor que pone en duda la naturalidad del vínculo entre la audiencia y el canal.

Según cuenta Juan Herrera¹³¹ en una entrevista de 2016 para *El confidencial*¹³², un día de 1990, Valerio Lazarov¹³³ lo llamó a su despacho para decirle “Mira, hemos comprado al peso un montón de cintas, no sabemos muy bien lo que es esto, lo hemos tratado de poner en cadena, pero no nos sale. Mira, os mandamos la cintas estas a ver qué podéis hacer con eso”. Miguel Ángel Coll y el propio Herrera trabajaron las cintas para obtener bloques de 30 minutos que pudieran ser emitidos como episodios por Telecinco, además, doblaron los episodios [las secuencias que habían puesto una al lado de la otra para construir un *episodio*]; evidentemente, ni Herrera ni Coll hablaban japonés. *Humor amarillo* (1990-1995, Telecinco, con una reedición en 2006-2007 en Cuatro) es el nombre de un formato creado por Juan Herrera y Miguel Ángel Coll que, casi por casualidad, utiliza imágenes del programa *El castillo de Takeshi* para construir su mensaje¹³⁴. El dúo ponía nombres a las pruebas, a los participantes, a los personajes presentados por el programa y pretendía dar cohesión a la secuencia de pruebas que casi nunca se correspondía con la de la emisión japonesa. *El laberinto del chinotauro*, *Con sumo gusto* [un combate de sumo], *El tortazo calentón* o *Los rollitos de primavera* fueron algunos de los nombres elegidos por el dúo para presentar pruebas que, con toda seguridad, en japonés llevaban nombres distintos. En principio, el doblaje tenía por objetivo suplir la voz en *off* que, en el formato japonés, comentaba las pruebas, y “doblar” los pequeños segmentos en donde un presentador *en campo* sostenía algún diálogo, siempre corto, con alguno de los participantes. En la práctica, Herrera y Coll crearon un programa distinto que tenía sus propios personajes¹³⁵, sus propias motivaciones y que, de hecho, ya ni siquiera era un concurso. Con el *doblaje* y el rotulado sobrepuesto¹³⁶ como únicas herramientas, *Humor amarillo* construyó un universo

¹³¹ Junto a Miguel Ángel Coll, voz del doblaje español de *El castillo de Takeshi*.

¹³² Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=KV3qrO_otJg&t=9s

¹³³ Director y productor de televisión rumano que había llegado a España, en 1968, para renovar TVE y que, después de estar, entre 1978 y 1989, trabajando en Italia para Canale 5, fue elegido por Berlusconi como director general de su proyecto en España, la naciente Telecinco.

¹³⁴ Vuelvo a la idea del libro que presenta múltiples traducciones, a la misma lengua, del mismo texto; ahora agrego la de los DJs, personas que usan voces ajenas para construir la propia.

¹³⁵ *El chino Cudeiro* es quizá uno de los personajes más recordados de *Humor amarillo*. En cada emisión, los conductores elegían a uno de los participantes para asignarle de manera arbitraria el papel. No era necesario que el participante cumpliera con ningún requisito, cualquiera podía ser *El chino Cudeiro* [en ocasiones, una participante, por señalar que *Chino Cudeiro* era, en todo sentido, una etiqueta sin referente]. Cuando éste moría [a diferencia de *El castillo de Takeshi*, en *Humor amarillo*, los participantes *morían*], los narradores maldecían a la “liana que mató al Chino Cudeiro” o a la “roca que aplastó al Chino Cudeiro”. Cudeiro podía revivir para la siguiente prueba o podía presentarse *El primo del Chino Cudeiro* en busca de venganza.

¹³⁶ Durante los segmentos en los que el presentador *de campo* hablaba con una mujer que, claramente, no participaba del concurso, *Humor amarillo* rotulaba “Dolores Conichigua: defensora del

propio que, sin llegar a ser incompatible con el de *El castillo de Takeshi*, lo desbordaba por todas partes.

Con independencia del racismo y la exotización, siempre presentes en un programa que llevaba por subtítulo *Estos chinos están locos*¹³⁷, me interesa señalar lo que yo entiendo como una anomalía dentro de la parrilla televisiva española de la época: el lugar enunciativo propuesto por el doblaje. Desde el inicio, el formato asumió que las voces en castellano no pretendían corresponderse con las voces en japonés y que los *episodios* puestos en antena por Telecinco no eran los de un programa de concursos, pues, debido al tratamiento de las cintas originales, *Humor amarillo* nunca presentó al *ganador del episodio*¹³⁸. De alguna manera, las voces de Herrera y Coll eran las de un espectador, pues ellos no formaban parte de la obra *El castillo de Takeshi*, y esto les permitió ironizar, ya no sólo sobre el formato, sino sobre su propio desconocimiento del formato. Al mismo tiempo, seguían siendo las voces del canal, que les asignaba un horario en la parrilla y las presentaba, un fenómeno curioso que propuso a su audiencia como nexo la desestabilización del vínculo propuesto por *El castillo de Takeshi*, una experiencia similar a juntarse con dos colegas para el visionado irónico de una película de terror. Por supuesto, es importante reconocer que, incluso con su forma particular, *Humor amarillo* respondía [quizá *demasiado* cabalmente] a la lógica neotelevisiva, pues asumía, de una manera muy explícita, que el acontecimiento televisivo no era el programa de concursos, sino su retransmisión. Hay, con todo, una diferencia: al ser el evento retransmitido un evento televisivo [un evento creado por la televisión¹³⁹], el comentario media sobre un evento ya mediado y, por tanto, pone en duda la primera mediación [la relación que el formato original pretende construir con su audiencia] y, con esto, al propio medio; una neotelevisión que, a fuerza de remarcarse como

concursante” y se montaba una entrevista en la que Dolores jerarquizaba su derecho a la risa sobre la seguridad de los participantes.

¹³⁷ Y que llevaba por título *Humor amarillo*.

¹³⁸ Era imposible, el *episodio* era la pura secuencia de fragmentos de distintos capítulos de *El castillo de Takeshi* que se habían convertido en *episodio* de *Humor amarillo* a partir del metatexto que pretendía cohesionarlos.

¹³⁹ Como ya apunté en el acápite que abre el capítulo, no existen, en la pantalla neotelevisiva, eventos no producidos por la propia retransmisión, pues hasta un partido de fútbol es modificado, de manera física, para que su retransmisión cumpla mejor algunas exigencias del medio. Sin embargo, en este caso, el evento retransmitido [*El castillo de Takeshi*] es, de manera explícita, un evento producido por un canal, Tokyo Broadcasting System.

canal, se evidencia como artificio¹⁴⁰. Sobre Loulogio, la batamanta y “La mejor escena de ninjas de la historia del cine” prefiero hablar más adelante.

El 24 de julio de 1994, Antena 3 lanzó un nuevo programa, *Genio y figura* (1994-1995), un formato de concurso en donde, cada episodio, tres participantes contaban chistes a partir de algunas temáticas propuestas para conseguir la “matrícula de humorista”¹⁴¹ [según el propio presentador]. Además de los chistes contados por los participantes, el programa contaba con un grupo de cómicos residentes que, ante cualquier oportunidad, tiraban de su repertorio para que en la emisión nunca faltaran las risas. Los cómicos residentes no eran estrellas consagradas del humor español, por el contrario, para muchos de ellos, *Genio y figura* fue su primera aparición en la pantalla [para algunos, también su última]. De entre los cómicos residentes, sólo quiero referirme a uno: Chiquito de la Calzada.

Gregorio Esteban Sánchez era un cantador malagueño nacido en 1932 [“Después de los dolores”, decía¹⁴²] que con sesenta y dos años arrebató el formato a Antena 3 y lo convirtió en “El programa de Chiquito”. En octubre de ese año el programa emitía un especial recopilatorio con los mejores momentos del cómico¹⁴³, en diciembre lo vendía en formato VHS. Ese mismo año, veía la luz *Bolero Mix 11*¹⁴⁴ [*Bolero Mix Fistro y Pecador*], un disco de música electrónica que mezclaba los éxitos del momento con *samples* grabados por el propio Chiquito [la portada era un

¹⁴⁰ El buen esclavo de Kafka.

¹⁴¹ La neotv estaba tan segura de que era ella quien producía el acontecimiento [el que reunía a la audiencia frente a la pantalla], que propuso un formato *sui generis*: el programa de concursos sin premio [o con premios muy bajos]. Después de todo “suficiente premio tenían con salir en la TV”, el premio de convertirse en acontecimiento; *publicidad*, también se le llamó.

¹⁴² Hay quien ha querido ver en la frase [el filósofo Ernesto Casto en su conferencia *Chiquito de la Calzada: folclore y vanguardia*, https://www.youtube.com/watch?v=pV8Hlk_54uQ, ofrecida en 2017 en el Museo Carmen Thyssen de Málaga, por ejemplo, aunque es un tópico académico cuando se habla de Chiquito] un guiño a la infancia del artista, ocurrida entre la guerra y la posguerra. Lo cierto es que de la Calzada nunca se posicionó políticamente y su repertorio de anécdotas [las mismas siempre] no incluían referencias a la posguerra o a la dictadura, prefería hablar de los dos años que pasó en Japón trabajando como cantador flamenco.

¹⁴³ Con más televidentes que la emisión a la que contraprogramaba, el partido entre Karlsruhe y el Real Madrid, según una nota del diario El Mundo del 28 de octubre de 1994. <https://web.archive.org/web/20090611085240/http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1994/10/28/televisión/10918.html> [He tirado algunos hilos y resulta que ese partido, un amistoso que celebraba el centenario del club alemán, todo sea dicho, fue el segundo partido, con el equipo mayor, de Raúl González Blanco, la leyenda madridista que esa tarde, entrando al minuto 58 por Emilio Butragueño, metió su segundo gol como profesional. El primero había sido unos días antes, en su debut, en un amistoso contra el Oviedo.

¹⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ggEIQ6FdOFw>

montaje en el que el rostro de Chiquito aparecía sobre el cuerpo de un fisicoculturista]. En 1995, tuvo su primera aparición en radio y ese mismo año sostenía ya una sección en el programa *La mañana* de la cadena COPE. En 1996, los cines españoles estrenaron *Aquí llega Condemor*, en 1997, *Brácula: Condemor II* y, en 1998, *Papá Piquillo*. Entre 1994 y 1995, la sociedad española integró a su acervo compartido una serie de entonaciones, de movimientos, de frases hechas, repeticiones de Chiquito que no sólo inundaron las fiestas familiares, las oficinas o las escuelas, sino la propia televisión. En 1996, Chiquito de la Calzada interpuso una demanda en contra de los cómicos Florentino Fernández y Pepe Navarro, al entender que algunos de sus personajes eran plagios. Según una nota de *El País* publicada en 2017 y firmada por Guillermo Alonso¹⁴⁵, “el juez, fiscal y oficiales [acabaron] hundiendo la cabeza para que nadie se diese cuenta de que estaban estallando en carcajadas” cuando Florentino Fernández, como parte acusada, debía repetir las preguntas que le formulaba el juez “¿Es cierto que ha venido usted utilizando regularmente expresiones como *¡Jar!*, *Por la gloria de mi madre o Pecador de la pradera?*” El juicio fue sobreseído, pues el juez consideró a los personajes de Fernández y Navarro parodia, no plagio. Es un tópico señalar este momento como “el momento en el que la justicia española dictaminó que Chiquito de la Calzada era patrimonio de España entera”, como hace el propio Alonso en el artículo antes referido. Con todo, me parece que el tópico tiene algo de verdad, pues, más allá del fallo judicial y de su pretendida vinculación con los referentes culturales de una sociedad, creo que este episodio, incluso la forma en la que es narrado, ilustra la penetración que Chiquito de la Calzada alcanzó en la España finisecular.

¿Qué era Chiquito? Repetición y actualización. En un cómic que cuenta chistes, la puesta en escena del chiste [la representación] es una forma en la que el cómic puede desplegar su arsenal y recrearse en la voces, la gestualidad o el registro de los personajes que interpreta. Es frecuente que los cuentachistes [como los llamamos en México] tengan personajes genéricos a los que acuden de manera periódica, según las exigencias del chiste que narran. En Chiquito de la Calzada, y usando palabras del cómic Xavier Daura, “Es como si hubiese muchas personas

¹⁴⁵ “Cómo Chiquito de la Calzada consiguió poner de acuerdo a toda España” en *El País*, disponible en https://elpais.com/elpais/2017/11/07/icon/1510059569_896859.html

dentro del Chiquito, está el niño, está el viejo, está el señor, está la señora, está el gay [sic], están todos y *todos quieren salir a la vez*¹⁴⁶ [las cursivas son mías]. En su puesta en escena, Chiquito no representa personajes que saca de su arsenal según van apareciendo en el chiste, más bien se representa a sí mismo imitando a los personajes que interpreta, es como si, en cada puesta en escena, Chiquito se volviera a imitar a sí mismo en su búsqueda de imitar a los personajes que, indefectiblemente, volverán a decir *No puedo, Fistro o Jandemor*. El andar espasmódico y frenético de Chiquito [siempre de un lado a otro del escenario] subrayaba la inestabilidad de la puesta en escena, que termina por ser el acontecimiento en sí mismo, el vaivén del cómico que, en un intento de representar todo, termina por representar una única cosa, a sí mismo. Las películas de Chiquito, por ejemplo, no son otra cosa que un pastiche argumental que dispone todos los mecanismos para que Chiquito se vuelva a interpretar a sí mismo, es difícil obtener de ellas una trama, pues están pensadas para producir el escenario en el que el cómico pueda desplegar su puesta en escena. Cuando Chiquito interpreta a Condemor, es más bien que se interpreta a él intentando ser actor y es precisamente eso lo que el público que abarrota la sala ha venido a ver.

Con todo, en cada repetición, Chiquito no sólo repite el gesto, la entonación o la frase, sino que *la vuelve a intentar*. La puesta en escena es siempre un amago, un amago de gesto, un amago de caminata o un amago de frase, por eso dice *¿Te das cuen?* En su puesta escénica, los fragmentos, que quieren aparecer todos al mismo tiempo, se atropellan, se interrumpen y se superponen, nunca queda claro qué personaje habla¹⁴⁷, de todos modos, todos hablan como Chiquito. La riqueza del formato está en la actualización que recibe cada gesto en su recontextualización, pues, la labor del cómico no es la de emitir [de manera ininterrumpida] las muletillas que tiene asociadas, sino la de producir el contexto que les permita surgir. La propuesta cómica termina por prescindir del contenido; al inicio, Chiquito de la Calzada contaba chistes, después ni siquiera eso. La televisión [y la radio] española

¹⁴⁶ Xavier Daura en *25 años en Comorl* (2016), Venga Monjas, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=UsysFiS4jT0>

¹⁴⁷ Una hipótesis sostenida por Ernesto Castro en la conferencia antes citada es que la superposición de voces [que siempre son Chiquito, por supuesto] permite la difuminación de algunas fronteras entre sus personajes y, por tanto, entre los roles sociales [de género, de preferencia sexual, de grupo lingüístico-cultural] que éstos ejercen como personajes del chiste. Yo no me atrevo a tanto, pero me parece una forma de evidenciar que, en el cómico, el argumento del chiste pierde peso frente a su reproducción.

de la época entendió que el acontecimiento era Chiquito [la tensión constante de sus gestos inacabados y superpuestos] y lo puso en pantalla en una serie de contextos que buscaban *producir la espontaneidad*. El formato era lo menos importante, la búsqueda era la producción del artefacto que, de alguna manera, provocara al cómico, pintar la jaula para ver si se posa el pájaro, según el poeta Jacques Prévert¹⁴⁸. Chiquito de la Calzada [a quien nadie entiende, más bien *lo pillas por contexto*, según Berto Romero¹⁴⁹] es un cómico que se basta para producir la risa, la puesta en escena puede estar sostenida en un chiste, en una entrevista, en la narración de una anécdota, no importa, el acontecimiento está en otro lado. Chiquito de la Calzada lleva la gracia por castigo y la neotelevisión [ávida de producir personajes que permitan establecer el vínculo del canal con el receptor] supo que a Chiquito no hacía falta producirlo, más bien provocarlo¹⁵⁰.

Humor chanante

Como ya avancé en el acápite anterior, Paramount comedy no sólo había puesto en antena los doblajes de series estadounidenses, sino que había apostado por los cómicos españoles para reproducir el formato *stand up comedy*, del mismo modo que había hecho Telecinco con *El club de la comedia*. Sin embargo, en el año 2002, la apuesta cobró un matiz, pues *Paramount* puso en antena un programa de *sketches* dirigido por Joaquín Reyes. *La hora chanante* (2002- 2006) abría emisiones con la toma [desde atrás] de un señor viendo la televisión, junto a él, un teléfono fijo en una habitación iluminada solamente por la luz del televisor. El teléfono suena, el señor contesta: “¿Sí? ¿Y a ti qué te importa lo que estoy viendo? No estoy viendo la tele, estaba leyendo. *La hora chanante*, no sé lo que es, pero pa’

¹⁴⁸ Prévert, J. (1949) *Para hacer el retrato de un pájaro (Pour faire le portrait d'un oiseau)*. Traducción de Valeria Melchiorre y versión original disponible en <https://hablardepoesia.com.ar/2018/02/04/retrato-de-un-pajaro-cuatro-poemas-de-jacques-prevert/>

¹⁴⁹ Es una de la tesis que el cómico, admirador irreductible de de la Calzada, ha sostenido en algunas emisiones del programa de radio que comparte con Adreu Buenafuente, *Nadie sabe nada* (2013- en emisión).

¹⁵⁰ El fragmento que he elegido para ejemplificar la puesta en escena de Chiquito de la Calzada pertenece a este grupo, el de formatos que intentan provocar al cómico. En la escena aparece Chiquito en una de las pruebas del *Grand Prix [crossover legendario donde los haya]*, *la patata caliente*. El cómico no requiere más que de números para provocar la risa, no sólo en el público, sino en el conductor, que pasa de artefacto del canal a público de de la Calzada. <https://www.youtube.com/watch?v=Sstlv5zTs7A>.

mí que es una puta mierda, ¿no? Parece que te ríes, gilipollas. ¡Pues vete a la mierda tú, idiota!”. El señor azota el auricular contra el teléfono.

La hora chanante era un programa de parodias en el que, sin solución de continuidad, los *sketches* se sucedían con la misma cadencia que el *zapping*, como ya anunciaba la primera secuencia emitida; era absurdo y, sobre todo, era cutre. Cada episodio, con excepción del primero en donde aparece el señor frente a la televisión, era presentado por Joaquín Reyes haciendo de algún personaje más o menos conocido. Las imitaciones eran pobres en caracterización [unos lentes o un sombrero bastaban] y, sobre todo, pobres en interpretación, pues Reyes no imitaba tanto al personaje como a un mal imitador del personaje. La baraja de *presentadores* de *La hora chanante* estuvo conformada, sobre todo, por figuras *demodé* que apelaban a un recuerdo vago [obtenido en el propio televisor] que el amago de imitación podía refrescar en su audiencia. David Hasselhoff, Mijaíl Gorbachov, Pat Morita, Monserrat Caballé, Anatoli Kárpov, Liza Minelli, Muammar al-Gadafi, Ágatha Ruiz de la Prada o Lorenzo Lamas recibieron su imitación menos pulida¹⁵¹ como *presentadores* de *La hora chanante*. Los *sketches* presentaban a un payaso economista, al dueño *austrohúngaro* de un bar de tapas en Madrid, animaciones hechas en *flash*, doblajes falsos sobre documentales en blanco y negro; los chistes eran malísimos y el programa hacía gala de ello. Por supuesto, *La hora chanante* fue un éxito inmediato y el trío de Albacete [Ernesto Sevilla, Raúl Cimas y el propio Joaquín Reyes] pasó a ser conocido como “Los chanantes”. En 2007, TVE llevó el formato, con todo el equipo que participaba de la manufactura de *La hora chanante*, a *La dos*, bajo el nombre *Muchachada Nui* (2007-2010). La televisión pública emitía una imitación de Paul Stanley [*el de los Kiss*, según decía la cortinilla que abría el *sketch*] con acento manchego¹⁵².

La comedia de los chanantes era una comedia para gente que había pasado su vida frente al televisor, pues no parodiaba programas específicos, sino formatos. No acudía a las emisiones en antena para hacer de comentador [irónico] del programa,

¹⁵¹ Quiero decir, todas las imitaciones iniciaban con “Hola, soy...”. la explicitación de la derrota por delante.

¹⁵² Una de las pocas novedades que *Muchachada Nui* presentó con respecto a *La hora chanante* es que, ahora, todas las imitaciones de Reyes hablaban como un señor genérico de Castilla-La Mancha. Las imitaciones, si cabía, ahora eran peores, aunque también mejor producidas. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=X7NqolWAUCI>

parodiaba los mecanismos que, durante años, la neotv había utilizado para producir el vínculo con su audiencia, parodiaba al propio canal. El formato exhibía los mecanismos al confrontarlos con el absurdo y el payaso economista se presentaba hablando [con *acento de payaso (con achento ye payacho)*] sobre un fondo en donde se mostraban índices bursátiles y muchas gráficas. La pantalla española no había tenido una emisión dedicada a la bolsa de valores [incluso si, durante el gobierno de José María Aznar, algunas cadenas aspiraron a tenerla], pero sí había mostrado las películas y series estadounidenses en donde ese tipo de emisión se asumía como parte de la pantalla. El auditorio podía decodificar la parodia sólo porque había visto el referente en televisión, igual que había visto a Gorbachov o *le sonaba de algo*. El recuerdo era difuso, pero las parodias de los chanantes, también. El hecho diferencial, me parece, es que los *sketches* del programa asumían que, durante los últimos quince años, la realidad había sido el canal y, por tanto, era lo único parodiable.

Una vez que *La hora chanante* [como había hecho Chiquito de la Calzada años antes] demostró que para hacer reír no era necesario hacer *chistes graciosos*¹⁵³, se abría la posibilidad de prescindir, por completo, de ellos. Además del acento manchego predominante en *Muchachada Nui*, una de las diferencias entre el formato de Paramount y el de *La dos* era que los chanantes ya no tenían necesidad de irrumpir, pues ya lo habían hecho. El formato quitó muchos de los chistes y fue mutando hacia una solemnidad socarrona que terminaría por convertirse en marca distintiva de la comedia posterior a los chanantes. Evidentemente, el tránsito tomará tiempo, pero creo que se propone con mayor o menor fuerza en algunos de los *sketches* de *Muchachada*. El siguiente proyecto de los chanante fue una *sitcom*, *Museo Coconut* (2010- 2014, emitida en el canal de pago Neox) y en donde, al grupo de colaboradores habituales, se integraron Esteban Navarro y Xavier Daura, dos chicos que hacían videos para Youtube en un canal llamado *Venga Monjas*.

¹⁵³ Evidentemente, hablo con el público televisivo español en mente. En 2001, Ricky Gervais había estrenado *The office* (2001-2003), el primer éxito de un cómico que nunca ha intentado presentar chistes graciosos.

Internet: la parodia del canal

Por razones que saltan a la vista, intentar una aproximación a las manifestaciones cómicas de internet, siquiera del *internet español*, es una tarea titánica. Me conformo con señalar dos fenómenos que, a mí entender, han contribuido a la construcción de un lugar enunciativo que, asumiéndose consumidor de la neotelevisión [es decir, asumiendo la existencia de un vínculo, que comparte, entre la neotelevisión y la audiencia], dudan de la naturaleza de este vínculo o, al menos, lo evidencian como un vínculo producido. Por otro lado, me interesa sostener que dichas manifestaciones recogen algunas de las premisas planteadas en la propia neotelevisión española y consideran al medio, insumo de su propia producción.

El 25 de abril de 2010 se publicó en Youtube uno de los primeros *videos virales* del internet español: *LABATAMANTA*¹⁵⁴. El video, que acumula hoy casi once millones de reproducciones, presenta el doblaje paródico de un segmento de la teletienda estadounidense¹⁵⁵; el producto, al que el doblaje llama *batamanta*, es una cobija con mangas y un hueco para la cabeza. El doblaje, al igual que hacía *Humor amarillo*, pretende ser, al mismo tiempo, parte de la emisión [en tanto respeta las convenciones propias de la teletienda¹⁵⁶] y comentario externo [en tanto no quiere volverse la voz de la teletienda, sino una imitación de ésta]. Hay, sin embargo, una diferencia con respecto a *Humor amarillo*, el doblaje de *La batamanta* asume que su público conoce el formato sobre el cual construye. En *Humor amarillo* el doblaje era la forma en la que un formato completamente ajeno podía ser convertido en un programa para la televisión española, en *La batamanta*, el formato ya era parte de la parrilla. Los dobladores de *Humor amarillo* nunca pretendieron imitar las convenciones asociadas a ese tipo de emisión en Japón [las desconocían por completo, al igual que el público que tenían por objetivo], de ahí que su trabajo no pueda calificarse como *parodia*. Las convenciones que el doblaje de *Humor amarillo* seguía eran las de la televisión española, no las del formato de programa de

¹⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=shLNO7fY2hc&t=2s>

¹⁵⁵ La teletienda, comerciales de más de dos horas de duración que se reproducen en bucle durante la madrugada, es un formato desarrollado en EEUU y exportado a distintos países. La *transparencia* del formato [la sobreactuación del presentador, las tomas en blanco y negro, la recurrencia de *ofertas irrepetibles*] permitió a su audiencia leerla como una construcción con motivaciones demasiado explícitas [los comerciales ya eran eso, pero la teletienda pretendía disfrazarse de programa] y, por tanto, potencialmente cómica.

¹⁵⁶ Glosaba algunas utilidades del producto, repetía el nombre varias veces, se disfrazaba de la voz de la teletienda.

concursos físicos japoneses, y su lugar como voz del canal estaba reivindicado por su propia aparición en la pantalla, que la convertía en acontecimiento. Por su parte, el doblaje de *La batamanta* tiene que legitimarse como voz del canal para, después, desmarcarse de ahí. Por eso imita el estilo de la teletienda, para ser reconocible como “imitación de”¹⁵⁷, pues asume que su audiencia conoce bien el formato que parodia. Por decirlo de alguna manera, el doblaje de *Humor amarillo* acercaba un producto, el de *La batamanta*, lo alejaba, destinos distintos que, sin embargo, tenían algo en común: trastocaban la relación que el producto original establecía con su audiencia. Loulogio, el doblador de *La batamanta*, tendría, dos años después, su mayor éxito *La mejor escena de ninjas de la historia del cine*¹⁵⁸. En este caso no era un doblaje, sino el comentario satírico de una película coreana de serie B. En este video, la voz no se disfraza de intradiegetica y el resultado, si bien consigue desnaturalizar el vínculo que el filme pretende establecer con su audiencia [en tanto evidencia que, en definitiva, las decisiones pudieron ser otras durante el rodaje y, por tanto, presenta a la obra como *producto*], pierde la ambivalencia enunciativa que le había permitido la técnica del doblaje. Ahora la voz siempre es ajena al sistema que critica. A la conclusión inversa habían llegado los *Venga Monjas*.

Esteban Navarro y Xavier Daura conforman el dúo cómico *Venga Monjas* que, desde 2006, sube videos a la plataforma Youtube y, desde 2010, colabora con distintos espacios televisivos. La apuesta del dúo, me parece, parte de la misma lógica que insiste en desnaturalizar el vínculo que el canal establece con su audiencia, pero, en lugar de distanciarse del artefacto, lo abraza, pues reconoce que sigue siendo efectivo. La desnaturalización no ocurre, por tanto, como confrontación entre el artefacto y un metatexto que se propone comentarlo, sino como confrontación entre los mecanismos del artefacto, que se reproducen de manera fiel, y el tema de la propia obra, que parece no corresponder con los mecanismos utilizados para su tratamiento. Una suerte de neotelevisión automática que produce el vínculo sólo porque puede hacerlo y utiliza como contenido casi cualquier cosa¹⁵⁹, pues está segura de que el vínculo es el verdadero acontecimiento.

¹⁵⁷ Por supuesto, nunca como voz efectiva del canal [es decir, como doblaje estricto del comercial].

¹⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=EehdlcypknY>

¹⁵⁹ En mi hipótesis, incluso a la propia producción del vínculo o, directamente, nada.

Para ilustrar, me permito volver al video referenciado en la primera parte de este mismo acápite [*25 años en Comorl*¹⁶⁰] en donde se plantea el tráiler de una película en la que el protagonista ha despertado de un coma de 25 años. El tráiler cumple, de manera más que cabal, con las convenciones propias del tráiler de una película de este tipo¹⁶¹: presenta un conflicto asociado al sistema motor, presenta la dificultad del personaje para desarrollar la movilidad, el protagonista consigue el movimiento y la película termina. Aunque, también, presenta un conflicto asociado a la exclusión por una brecha temporal, presenta los conflictos del protagonista por adquirir las normas sociales propias del mundo al que despierta y, finalmente, su adquisición y consecuente integración. También está, por ejemplo, la figura abstracta del maestro que guía en el camino al desorientado protagonista [en algún momento del tráiler se propone, casi de manera directa, la escena del *salto de la grulla* en *Karate Kid*]. Más que sobre una película, la parodia opera sobre un conjunto de tópicos que, a fuerza de repetirse en la pantalla, se vuelven reconocibles sólo con un amago. La propia obra [el tráiler¹⁶²] es un conjunto de tomas que se imitan y se recontextualizan usando otro contenido como soporte.

La segunda particularidad consiste en el sostenimiento del formato hasta sus últimas consecuencias. A diferencia de *La hora chanante*, en donde el absurdo irrumpe en el formato parodiado para desestabilizarlo, aquí el absurdo se integra al formato y la desestabilización sólo existe porque el receptor está familiarizado con los tópicos de los formatos parodiados. Con todo, el formato nunca se rompe y las tomas se corresponden con las que tantas veces han servido para tratar temas *serios* y, sobre todo, que han servido para construir un vínculo. Con la diferencia de que, en este caso, el tipo de vínculo propuesto por el aparato no se corresponde con el contenido sobre el cual se monta. La tragedia es que el vínculo, efectivamente, se produce [que reaccionamos al artefacto como si fuese acontecimiento], la comedia, que la disonancia entre el tipo de vínculo que propone el aparato y su contenido evidencia que el vínculo es construido¹⁶³. La propuesta cómica de los *Venga Monjas*, consciente y encarnizadamente neotelevisiva, consiste en la pura

¹⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=UsysFiS4jT0>

¹⁶¹ El intertexto específico no existe, pues la parodia pretende operar sobre el propio aparato, no sobre alguno de sus productos concretos.

¹⁶² Es decir, la promesa de otra obra.

¹⁶³ El drama, que sugiere melancolía en un evento, *a priori*, trivial.

recontextualización del aparato, no del contenido, que ya no es considerado acontecimiento, sino del aparato, del conjunto de tópicos televisivos que se despliegan aquí con toda rigurosidad, pero que se sostienen sobre diégesis distintas. De ahí que la parodia opere sobre el canal, sobre los mecanismos que el aparato neotelevisivo emplea para producir *efecto de realidad* y sobre su pretensión de acontecimiento y no sobre los formatos específicos que son, apenas, sombras del verdadero acontecimiento: la producción del vínculo entre el aparato y la audiencia.

Un posible corolario de lo anterior: por un lado, la propuesta vuelve sobre la condición de *producto* del vínculo y lo desnaturaliza al mostrar que puede estar montado sobre cualquier contenido, por otro, propone a su receptor la idea de que, en realidad, es él el mecanismo de relojería que nunca respondió a los contenidos sobre los cuales se montaba el dispositivo, sino al propio aparato. La crítica entonces se vierte sobre ambos lados del circuito y el producto, al utilizar los mecanismos que pretende evidenciar, reconoce su posición como medio y recuerda a su audiencia que tampoco él es digno de confianza. Finalmente, al explicitar que el vínculo entre el canal y la audiencia es una construcción legitimada por la posición de acontecimiento que el vínculo tiene en la neotv, se propone la relectura de contenidos que, ahora, aceptan una lectura irónica porque el aparato ha sido desmontado. Es decir, que el noticiero es una emisión tan producida como la teletienda y, por tanto, acepta el mismo tipo de lectura irónica, no ya como parodia, sino como emisión neotelevisiva leída como puro aparato.

Por supuesto, la propuesta, a la que identifico con el *posthumor*, adquirirá, tanto en la pantalla televisiva como en la pantalla portátil, diversos matices y será presentada en distintos formatos. Aunque, al menos como he intentado caracterizarla en este capítulo, siempre responderá a una tensión provocada entre el medio, que se lee y se presenta como medio [como mediatizador] y el contenido, que parece no corresponderse con los mecanismos que se utilizan para su exposición. A reserva de presentar otras manifestaciones cómicas que responden a este planteamiento, me propongo, en el siguiente capítulo, volver al trabajo de Miguel Noguera y presentarlo como una pulsión específica de éste. Es decir, como un trabajo que asume la condición de acontecimiento del canal y se considera a sí mismo canal,

volcándose en una constante relectura de sí mismo y una explicitación de su propia artificiosidad, por tanto, una constante relectura del vínculo que la propuesta establece con su audiencia.

Capítulo 3

Más allá del carnaval

Otra inversión

En la página 226 de su *Ultraviolencia*,¹⁶⁴ Miguel Noguera propone un texto titulado “La rifa”, paso a transcribirlo. “Un señor es aficionado a apuntarse a cuantas rifas encuentra en su camino. Un día se apunta a una rifa en un puesto callejero. Una vez comprado el boleto, le pregunta al vendedor: «Por cierto, ¿qué se está rifando?». El vendedor le responde «Se está rifando una buena hostia y usted tiene todos los números». Acto seguido le mete una hostia.*

* Qué idea más tonta ¿no? Es como un chiste del *TBO* pero cincuenta años más tarde. Aunque en el *TBO* no añadían estos pies de página. Ahí está la diferencia. Durante estos cincuenta años hemos madurado, somos más autoconscientes, más críticos... ¡Venga ya! ¡Pero qué mierda estoy diciendo!... ¿Lo veis? Ahora incidimos más en el proceso, asumimos la paradoja del sujeto parlantes... ¡por el amor de Dios! ¡PERO ESTO QUÉ ES!”

The Nacho Martín project es el nombre del podcast conducido por *Los hermanos podcast* [Noel Ceballos y el humorista conocido como “Hematocrítico”] en el que comentan, a razón de un capítulo por emisión, todos los episodios transmitidos de la serie *Médico de familia*, uno de los programas más exitosos de la televisión española. El podcast no pretende ofrecer una sinopsis del capítulo que presenta en cada emisión, por el contrario, pretende comentar un referente que supone compartido entre éste y su audiencia. En un primer momento, la propuesta parece ofrecer el mismo tipo de humor que ofrece el formato de monólogo, un humor que se propone a partir del establecimiento de un vínculo entre el canal [en este caso, audible] y el público. Sin embargo, existe al menos una diferencia: mientras que en

¹⁶⁴ Noguera, M. (2016), *Ultraviolencia*, Blackie Books, España. p. 226.

el monólogo cómico el intérprete propone el vínculo a partir del comentario de un acontecimiento externo al canal¹⁶⁵, en *The Nacho Martin project* el comentario se hace sobre un acontecimiento explícitamente televisivo, sobre un producto del aparato, es decir, antes que comentaradores, los cómicos son televidentes. En realidad, lo son de forma explícita, pues el monologuista cómico es también televidente, sólo que parece olvidarse de ello. Esta propuesta, al igual que la ofrecida por los *Venga Monjas*, asume que su audiencia ha crecido viendo la televisión y que está bastante familiarizada con los mecanismos con los que la neotv construyó, durante años, el vínculo con su audiencia. Incluso si en este caso, en contraste con el trabajo nunca estrictamente referencial de los *Venga Monjas*¹⁶⁶, el referente se presenta de manera explícita ya desde el título, se propone con un matiz.

El formato paródico asociado al humor moderno tiene como derrotero al personaje o la situación parodiada. El escenificador es un bufón que, a partir de cierta inversión¹⁶⁷, establece una distancia entre él y el sujeto de la parodia. Se supone que la parodia desnuda una especie de *otra verdad* que aparece con la pura inversión y, para esto, el parodiador debe construir un mecanismo que, al mismo tiempo que establece una conexión inequívoca con el referente, lo presenta como una versión suficientemente lejana de éste como para que sea reconocida como inversión y, por tanto, como carnaval. En consecuencia, el público de la parodia no sólo es un público suficientemente reglado en las convenciones sociales como para identificar la inversión¹⁶⁸, sino un público que reconoce la distancia propuesta por el

¹⁶⁵ Evidentemente, y como ya apunté durante el capítulo anterior, el monologuista comenta, en realidad, la retransmisión televisiva y, por tanto, un producto televisivo construido a partir del acontecimiento externo al canal, nunca el acontecimiento externo *per se*, pues el referente debe ser común entre él y su público. Si bien es cierto que, en principio, el acontecimiento [el partido de fútbol, las decisiones del Ministerio de Sanidad, el romance entre tal y cual personaje televisivo] sucede al margen de la televisión, su masificación [como producto televisivo, no como acontecimiento] depende del canal y del tratamiento que éste haga de él. Es eso lo que el cómico y su público comparten, la mediatización disfrazada de acontecimiento, y es eso lo que el cómico comenta en el monólogo.

¹⁶⁶ Como ya apunté, el dúo cómico no parodia formatos específicos, sino convenciones televisivas que se reconocen apenas con un amago. De ahí que la parodia nunca pueda ser identificada sino como fragmentos de otras emisiones que el receptor puede recuperar de su memoria, no porque estén intertextualizadas en el segmento, sino porque están construidas con los mismos mecanismos, que son reconocibles en distintos productos concretos porque son éstos quienes los han convencionalizado para ser, ahora, parodiables.

¹⁶⁷ En cierto sentido, una parodia es una inversión carnavalesca, pues subraya defectos y oculta virtudes. Una inversión del paradigma épico de la representación, que propone justo lo opuesto.

¹⁶⁸ Siguiendo la hipótesis de Eco desarrollada en el primer acápite del capítulo anterior en Eco U. (1998), "Los marcos de la "libertad" cómica" en Eco, U. Ivanov, V. et Rector, M. (compiladores)

cómico con respecto al personaje parodiado. Me interesa ver en esa distancia dos fenómenos paralelos, por un lado, uno que implica que la parodia y el parodiado no son, en efecto, el mismo personaje, es decir, una distancia que permite el ejercicio mismo de la representación [la representación nunca es el objeto] y, con ello, su presentación invertida, y por otro, la distancia que separa a la *regla* de su *inversión*, es decir, el anuncio de un nuevo régimen [como ya apunté, sólo vigente durante el carnaval] en donde las jerarquías son invertidas. El rey no desaparece, el bufón ocupa su lugar, y lo que antes fue jerarquía entre el cómico y el personaje parodiado, ahora es jerarquía invertida que, por un momento, permite que la representación sea la ley¹⁶⁹. Es decir, que además de estar reglado en las convenciones sociales que están siendo invertidas por el ejercicio carnavalesco, el público está reglado en la idea misma de que existe una ley y existe su inversión [al menos como posibilidad].

En *The Nacho Martin project*, la parodia parece apuntar hacia otro lado. El título, sin duda, es paródico, pero no sobre el producto cultural que se propone como tema del podcast, sino sobre sí mismo, el producto que pretende comentarlo. En este caso, la parodia parece haber sufrido una dislocación, en lugar de fabricar una versión invertida de un personaje o producto cultural, propone una versión invertida del propio comentarista, que presenta de manera grandilocuente un formato incapaz [poco interesado, en realidad] de sostener ese tono durante su ejecución. La contradicción es visible ya en el título que contrasta la cercanía de la versión informal castellana de Ignacio, *Nacho*, además utilizada en la serie, con la distancia propia de cualquier lengua extranjera. La grandilocuencia está en presentar el formato como un *project*, el mismo sustantivo asociado al *Apollo XI*, y en el

Carnaval, Fondo de cultura económica: México. pp. 9-20 y Eco, U. (1999a), "Lo cómico y la regla" en *La estrategia de la ilusión*, Lumen: España. pp. 157 - 161.

¹⁶⁹ Maravillosa parodia la que consigue convertirse en ley ordinaria y vuelve al referente la versión invertida de este régimen. Pienso esto mientras veo fotos de Stallone en donde luce, cada vez más, como las parodias que de él se hacían a principios de siglo. Imitar a Stallone es imitar las cientos de imitaciones hechas. En este caso, el referente de una parodia es otra parodia [de manera menos explícita, es el mecanismo utilizado por *La hora chanante*, en donde, como ya escribí, Joaquín Reyes no imitaba al personaje, sino a un *mal imitador* de éste. De alguna manera, la imitación de los chanantes no parece estar tan interesada en parodiar (y establecer la distancia) con el propio personaje, sino con el difuso recuerdo televisivo de la audiencia, es decir, la parodia de un amago de recuerdo que es, en sí mismo, una parodia, pues es apenas un boceto del personaje; la memoria es siempre un boceto].

alejamiento [contradictorio, según ya he apuntado] propio de la lengua inglesa¹⁷⁰. Parecería que la inversión carnavalesca propuesta por el formato está en la supuesta impertinencia del tema elegido para la tertulia. En tanto que la *ley* considera reseñables algunos contenidos televisivos [en principio, todos los programas planeta en torno a los cuales orbitan los programas satélite] y otros no, la recuperación de un dramedia noventero para el ejercicio de un reseñado tan exhaustivo, parece invertir la jerarquización que convierte las galas de *Eurovision* o de *Gran hermano* en eventos comentables y los dramedias no. Es decir, a la división que supone que la telerrealidad es comentable porque es acontecimiento, se le contraponen otra que supone que el acontecimiento es la propia mediatización y, por tanto, es el acontecimiento quien se convierte en digno de reseñar. Sin embargo, la propuesta no sostiene el código propio de los formatos que comentan telerrealidad, ni de los grandilocuentes formatos de homenaje, de ahí que no llegue a constituirse como parodia del canal y sea, más bien, parodia de sí mismo, parodia de una especie de formato prometido que nunca es, quizá la gracia está precisamente en esa eterna promesa rota.

Con todo, tanto los *sketches* presentados por los *Venga Monjas*, como el *The Nacho Martin project*, comparten una cualidad carnavalesca. Con sus diferencias, ambos plantean una inversión entre el papel del televidente [aquel que está *pasivo* frente al televisor] y el propio televisor, epítome de la *acción*. Al asumirse, antes que productores, espectadores, se propone también la inversión de los roles asignados por el aparato a partir de la segmentación propuesta por la división de la pantalla entre *productores* y *consumidores*, entre quienes están de un lado y del otro. En estas propuestas, el televidente toma el papel de productor de televisión y, para generar un nuevo vínculo, pone en tela de juicio el vínculo que había sido propuesto por el canal, ya sea en *Médico de familia* o, según describí en el capítulo anterior, en las propias convenciones del medio. La distancia que separa un lado de la pantalla del otro es devuelta aquí como distancia invertida que superpone la voz ofrecida por las propuestas a la voz ofrecida por la neotelevisión. De nuevo, es la distancia que

¹⁷⁰ Incluso así, es curioso que el único sustantivo estrictamente inglés sea uno de transparencia latina. El efecto de lejanía se vuelve a contradecir en la certeza del significado, que es casi inmediato para cualquier hispanohablante.

permite su relectura, pero también es la distancia que jerarquiza las voces. Me parece que en Noguera el mecanismo no es exactamente ése.

La separación

Como ya había escrito durante el capítulo anterior, Umberto Eco¹⁷¹ observa en el carnaval una forma de reforzar la ley a partir de su ruptura y, en la inversión operada por éste, un recordatorio del régimen que, necesariamente, volverá una vez que el teatro esté vacío. La distancia que separa el carnaval de la *vida* es, a un tiempo, la condición de posibilidad de la representación, pero también la brecha que separa dos esferas que la lógica carnavalesca entiende como irreconciliables. Siguiendo a Jacques Rancière en *El espectador emancipado*¹⁷², el paradigma representativo exigido en el arte hasta finales del siglo XIX¹⁷³ no es sólo una forma de entender la representación y el vínculo que se considera deseable entre ésta y la propia realidad [a la que intentaría imitar], sino, y sobre todo, una segmentación social que separa a los seres humanos entre seres de ocio [y de *acción*, una paradoja de la que me ocuparé después] y seres de trabajo [*pasivos*, según la misma paradoja]. Para el francés, la insistencia representativa del arte es, ante todo, una insistencia en separar la obra artística de su público y una manera de entender la eficacia del arte como un modelo pedagógico. “Ese modelo suponía una relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales los sentimientos y pensamientos de aquellos y aquellas que las reciben resultan afectados” (Rancière, 2010, p.55). En este modelo, la obra propone una serie de significados dispuestos voluntariamente por el autor y cuya *correcta* decodificación está cimentada en determinada lectura de nuestro mundo que se supone compartida entre el autor y su público. La obra funciona como espejo de

¹⁷¹ Eco U. (1998), “Los marcos de la “libertad” cómica” en Eco, U. Ivanov, V. et Rector, M. (compiladores) *Carnaval*, Fondo de cultura económica: México. pp. 9-20.

¹⁷² Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*, Manantial: Argentina.

¹⁷³ Es cierto que Rancière observa en la *Carta sobre los espectáculos* de Rousseau (1760) un primer cuestionamiento al modelo representativo-pedagógico del arte, pero, según el propio autor, la respuesta de Rousseau y de Diderot no será la de escapar al modelo, sino la de proponer una suerte de *hipermimesis* “El lenguaje del cuerpo que proponía Diderot era un lenguaje de signos enteramente motivados, es decir, un lenguaje que radicalizaba el principio mimético de correspondencia entre las pasiones y los signos. En cuanto a Rousseau, al proponer remplazar el teatro por la fiesta, retomaba la oposición platónica entre la mentira teatral y la autenticidad del desempeño coreográfico donde los gestos de los ciudadanos «imitan» el principio mismo de la virtud colectiva” (Rancière, J. (2018) “La modernidad estética: una noción por repensar” en *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 4(5) pp. 176-190).

vicios y virtudes del mundo ante los cuales el espectador se ve impelido a *pasar a la acción*. ¿Qué implica este modelo?

La distancia que separa al alumno del maestro, siempre Rancière, no es tanto la existente entre *saber* e *ignorancia*, sino la de la supuesta incapacidad del alumno para conocer la magnitud de su propia *ignorancia* ni los mecanismos para amainarla, “En la lógica pedagógica [el alumno] no es solamente aquel que aún ignora lo que el maestro sabe. Es aquel que no sabe lo que ignora ni cómo saberlo” (Rancière, 2010, p.17). La labor pedagógica se presenta como un ejercicio paradójico en donde, al mismo tiempo que se reduce la brecha que separa al alumno del *saber*, ésta se recrea una y otra vez al presentar al alumno una nueva ignorancia. Este ejercicio puede repetirse de manera periódica porque, por mucho que el alumno vaya acortando la distancia que lo separa del *saber*, existe siempre [a menos que el alumno se convierta en maestro, puntualiza Rancière] un último resquicio inaccesible, *el saber de la ignorancia*, “el conocimiento de la distancia exacta que separa el saber de la ignorancia” (Rancière, 2010, p.16). Antes que cualquier otra enseñanza, el maestro se preocupa por enseñar al alumno su propia incapacidad, es decir, produce una separación radical entre el tipo de saber al que el alumno puede aspirar y un otro tipo de saber sólo destinado al maestro, en última instancia, produce una separación entre dos tipos de inteligencia. La paradoja es que el intento sistematizado por *sacar al otro de la ignorancia* es el constante reforzamiento de que existe un abismo infranqueable entre éste y el maestro.

El paradigma representativo del arte compartía la crítica platónica al teatro, al que entendía como una apariencia, no obstante haber llegado a una conclusión opuesta. Si para Platón los poetas debían ser expulsados de la República, para la crítica artística, eran los espectadores quienes debían dejar de existir. En esta lógica, el teatro, el arte en general, es el lugar de *ficciones embrutecedoras* que propone a su público la pasividad a través de la *catarsis*¹⁷⁴. ¿Cómo convertir la *pasividad* en *acción*? se preguntan los artistas. Una primera respuesta consistió en presentar modelos de comportamiento que, teóricamente, serían imitados por el público una

¹⁷⁴ Es un papel parecido al que Eco y Benjamin designan para la risa, el “estallido anticipado y bienhechor de psicosis colectivas” (Benjamin, 2003, pp. 87 y 88) y “capaz de curar en lugar de producir la neurosis” (Eco, 1998, p.17).

vez fuera del foro. Se pretendía la existencia de un público *pasivo* dentro de la función, pero que se convertiría en *ciudadano* más allá de ésta. Para subsanar su condición de *espejo distorsionado*, el teatro se propuso como un espacio didáctico que, si bien distorsionaba, lo hacía con una finalidad, la de reproducir el ordenamiento social y sus presupuestos.

Este mecanismo se ve replicado en el arte moderno mediante dos lógicas que, a pesar de considerarse antagónicas, están cimentadas en el mismo núcleo argumental. Por un lado, se propone un arte que arranque al espectador de su situación de espectador, *pasiva*, proponiéndole acertijos, misterios o encrucijadas para que éste tome el lugar de investigador, es decir, un lugar *activo*, de tal modo que la distancia entre el público y la *acción* se convierta en una posición que permita la evaluación razonada. La versión antagónica propone la eliminación de la distancia para convertir al espectador en parte del teatro. Busca despojarlo de su privilegio de observador a cambio de hacerlo partícipe de la *acción*. “Estas son las actitudes fundamentales que resumen el teatro épico de Brecht y el teatro de la crueldad de Artaud. Para uno, el espectador debe tomar distancia; para el otro, debe perder toda distancia. Para uno debe afinar su mirada, para el otro, debe abdicar incluso de la posición del que mira” (Rancière, 2010, p.12). En ambos casos se propone la transmutación del público como forma de resolver la paradoja del teatro, que no existe sin público, pero que parece condenarlo a la pasividad. Con todo, ambas propuestas presuponen que el teatro tiene una vocación didáctica y que existe una distancia insalvable entre el público [que hace de alumno] y la puesta en escena [que toma el papel de maestro¹⁷⁵], pero, sobre todo, que existe una distancia radical entre los cuerpos que representan la obra sobre el escenario y los cuerpos que permanecen sentados como público. En Brecht, se aprovecha la distancia para apelar al *juicio razonado* de su público y convertirlo en analista, es decir, se privilegia el pensamiento como una forma de la *acción* para arrancar al público de su pasividad y transformarlo en *actor*. En Artaud, se propone eliminar la distancia entre el público y los actores, de tal suerte que la obra se convierta en un carnaval donde los cuerpos se igualen en condición de actantes y la distancia que permitía, según la hipótesis brechtiana, la aparición del *juicio razonado* se sacrifique en favor

¹⁷⁵ Incluso si, como en el caso de Artaud, la *moraleja* no es otra que el mero imperativo de acción.

de una *crueledad* que apela a la acción a través del cuerpo. Pero el *Hércules* de Winckelmann no tiene piernas, brazos ni cabeza.

En un primer acercamiento, había descrito el *Ultrashow* como un intento por producir un espectáculo que rechazaba la propia noción de *espectáculo*, entendida, según Debord¹⁷⁶, como un segmento de tiempo acondicionado para ofrecer a su receptor una experiencia otra a la que éste sólo puede acercarse en posición de *voyerista*, una experiencia *espectacular* a la que el espectador accede sólo gracias a la mediación del espectáculo, en cualquier caso, una experiencia ajena. Al pensar el escenario como un lugar en donde se produce una separación entre la realidad y el espectador, parece abrirse una dicotomía. Por un lado, entender que la distancia es un *mal* a desterrar, a veces asumiendo incluso la paradoja de la *abolición del teatro*, y por otro, como hace Debord, entender que la única relación posible entre el espectador y el escenario es la de una ilusión enajenadora. De ahí que la *sociedad del espectáculo* debordiana sea descrita como una suma de separaciones: entre sujeto y experiencia y, luego, entre sujeto y sujeto, pues todo vínculo estaría mediado por la *ilusión-espectáculo*. Sin embargo, la noción de espectáculo, tal como la había planteado, sigue asumiendo una serie de premisas con respecto al papel que tiene el escenario, el público y el actor, y sobre todo con respecto al tipo de vínculo que se establece entre el público y la *ficción* puesta en escena.

Pensar el teatro como *espectáculo* me había permitido leer un *Ultrashow* que proponía que la *experiencia-otra* podía ser una *experiencia-nada*, una suerte de ruptura de la noción de espectacularidad como maravilla y una apuesta por lo mínimo, la repetición y el vacío, entendiendo que el espectador de este *espectáculo no-espectacular* [como yo mismo lo llamé durante el primer capítulo] sigue siendo un espectador pasivo, el receptor de un *contenido* y que, en este caso, dicho *contenido* es mínimo o, incluso, que el *contenido* es el propio vaivén de Noguera al intentar abrazar una *idea*. Y, por supuesto, que el lugar del cómico es el de un *transmisor de mensajes*, en este caso, apenas un detalle como *mensaje*. Al establecer esta lectura, se propone un camino nihilista en donde el cómico parece entender que *el mensaje por transmitir* es la propia destrucción del género, pues la experiencia

¹⁷⁶ Debord, G. (1995), *La sociedad del espectáculo*, Ediciones naufragio: Chile.

ajena propuesta como *ilusión* sería una experiencia que contraviene las expectativas de *espectacularidad* presupuestas en el público¹⁷⁷. El camino ofrecido por Jordi Costa¹⁷⁸ mediante el término *posthumor* parece motivado en la misma forma de entender el lugar “escenario” y propone que algunas muestras del humor contemporáneo son el producto de una autodestrucción del género que, *agotado*, termina por operar sobre él la inversión carnalesca para desmontarse, en tanto mecanismo de inversión que se invierte a sí mismo. Un fracaso del dispositivo del fracaso, por parafrasear a Costa. Un tipo de comedia que se exhibe descarnada como mera *ilusión*, como mero artificio y que encontraría en el *juego de sus partes* un *telos* autocompletivo disociado del espectador, una permutación que ocurre por puro hastío, porque *ya hemos llegado hasta aquí*. Si bien es cierto, como ya escribí en este mismo trabajo, que es posible pensar, siguiendo a Omar Calabrese¹⁷⁹, una estética neobarroca fundada en la atomización y la repetición, no es menos cierto que, en función de cómo se piense la relación entre el espectador y el objeto cultural, es posible llegar a la misma conclusión desde ahí, la de una estética que se vuelca sobre sí misma como un síntoma de su propio agotamiento en el marco de la producción en serie.

Me interesa ahora someter estas hipótesis a la idea de *Espectador emancipado* (2010) propuesta por Rancière, es decir, la de un público y un actor que están *separados*, pero no a consecuencia de una *ilusión* que enajena al espectador de la realidad, sino como condición propia de toda comunicación humana¹⁸⁰. El actor está separado de su público sólo en la medida en la que todos los seres humanos lo estamos entre nosotros, y no a consecuencia del *aura* de un lugar privilegiado que produce la separación. Pensar el arte postaurático de Benjamin no sólo como el producto contingente de un hacer humano, sino también como esa *tercera cosa* “de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos [espectador y performista], descartando toda transmisión de lo idéntico, toda

¹⁷⁷ De ahí que hubiera podido plantear la insistencia que Noguera tiene con la idea de que el *Ultrashow* es una *estafa* como la ruptura de la expectativa *espectáculo* y no como una no correspondencia, como un *mal conteo*; una diferencia que puede apuntar las pretensiones de este capítulo.

¹⁷⁸ Costa, J. (2018) “La (im)posibilidad de una risa” en *Una risa nueva, posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*, Lengua de Trapo: España. pp. 13-32.

¹⁷⁹ Calabrese, O. (1999), *La era neobarroca*, Cátedra: España

¹⁸⁰ La distancia no es un mal a abolir, es la condición normal de toda comunicación. (Rancière, 2010, p. 17).

identidad de la causa y el efecto” (Rancière, 2010, p. 21, el texto entre corchetes es propio). Pensar el arte postaurático como [otro] objeto mediante el cual los seres humanos pueden comprobar la capacidad que tienen de comunicarse y ejercer su capacidad de traducir. El *espectáculo* no es *espectáculo*, sino comunicación, y la *separación provocada* por la *ilusión* entre el público y la realidad no es más que la forma humana de estar en el mundo. Es el rechazo a esa *tercera cosa* la que permite plantear la lógica de *ilusión*, pues presupone que una de las partes es productora de un sentido y que la otra es decodificadora, en última instancia, que una parte tiene la capacidad de producir *logos* [de hablar] y la otra de interpretarlo [de escuchar].

La *intención autoral* como separación

Esta visión, que piensa la obra como un proceso unidireccional en el que una parte habla y la otra escucha, es también uno de los presupuestos de buena parte de lo que en las universidades de letras llaman *teoría literaria* [una disciplina que nace, de manera estricta, con el formalismo ruso, pero que tiene hondas raíces en la *Poética* aristotélica, en donde reconoce un texto fundador]. El estructuralismo, por ejemplo, concibe el texto como un sistema con *centros* y *periferias* en donde los *elementos* tienen funciones asignadas para producir ciertos efectos en el lector. La presuposición [ya contenida en Aristóteles] de que el lector es, ante todo, un receptor de mensajes y el *poeta*, un productor con capacidad de habla permitió al estructuralismo plantearse la pregunta ¿en qué partes del texto están las *funciones principales*, las *secundarias* y cómo se relacionan entre ellas para la transmisión del mensaje [al que, desde algunos lados, se llama *historia* y, desde otros, *mensaje*¹⁸¹] propuesto por el autor? Quizá un buen ejemplo sean las 31 funciones de Vladimir Propp presentadas en su *Morfología del cuento* (1928), pues si bien es cierto que el libro no tiene vocación de poética, sí que es leído como un *recuento de las partes*

¹⁸¹ En principio, esta distinción implica dos lugares distintos de interpretación de la *intención autoral*, la primera entiende que el autor es una especie de *sujeto estético* interesado en construir una narración oscurecida por el placer del juego, y la segunda, que el autor es un *sujeto social* que utiliza el texto como alegoría de una realidad. En la práctica, las posturas se alternan y el *mensaje* será la estructura narrativa que se dobla sobre sí misma cuando se hable de *La continuidad de los parques* (Cortázar, 1964) o el desplazamiento de la burguesía argentina por parte de los *sectores populares* en el marco del peronismo cuando se hable de *Casa tomada* (Cortázar, 1946). Y, si bien es cierto que ambas son lecturas argumentables [mejor, *argumentadas*], su pertinencia o impertinencia no depende de la cercanía que tengan con la *intención autoral*, sino con el ejercicio mismo de producción de esa lectura y con la capacidad que tiene ese ejercicio de significar para cualquier otro.

del *género* cuento, como un *ordenamiento*, como una taxonomía. Desde aquí, salta a la vista el otro texto reconocido como cimiento de la teoría literaria, el *Curso de lingüística general* (Saussure, 1916). Además de haber influido de manera determinante en la antropología del siglo XX, el *Curso* es leído con aspiraciones metodológicas por quienes piensan al texto literario como una *suma de las partes*.

Una de las labores a las que Saussure dedica más tiempo consiste en trazar un mapa en donde el fenómeno *lengua* sea presentado como una serie de relaciones entre elementos que se definen por lógica de oposiciones. Para el suizo, la labor que habían realizado los *junggrammatiker*¹⁸² estaba *a la mitad*, pues debía ser posible trazar un sistema similar al planteado por éstos para el fenómeno *lengua viva*. Así, partiendo de una primera oposición entre lo que el propio Saussure definió como *lingüística sincrónica* y *lingüística diacrónica*, el texto busca trazar las fronteras entre lo que entiende como “partes la lengua” para luego proponer un sistema de interpretación sobre el fenómeno a partir de la relación de esas partes. El ejemplo que tengo en la cabeza es la distancia entre *lengua* [*langue*] y *habla* [*parole*]; la primera, entendida como “el sistema mismo” [como *esencia* en torno a la cual orbitan las emisiones concretas, pero que nunca puede corresponderse con ninguna de ellas] y la segunda, como “la ejecución concreta del sistema lengua” [como *copia* incompleta del sistema *lengua*]¹⁸³, la diferencia establecida desde la

¹⁸² Literalmente “jóvenes gramáticos”, aunque traducido consensualmente como *neogramáticos*, la *junggrammatiker* es una corriente de la lingüística alemana que, hacia finales del siglo XIX, se esforzó en introducir los principios del positivismo epistemológico en la lingüística comparativa. Para Hermann Osthoff o Karl Brugmann los cambios lingüísticos responden a un conjunto de patrones cuantificables y, por tanto, una vez *descubiertos*, es posible formular una taxonomía de las lenguas que las relacione en términos filogenéticos. Debemos, en gran parte, a esta escuela la formulación de la *tesis indoeuropea* [y las reconstrucciones propuestas para esta *Ursprache*], la idea de *ley fonética* y la existencia misma de la glotocronología, una disciplina con pretensiones casi geológicas. [Uno de los ejercicios que mi profesora de latín propuso como parte del examen era la *construcción* de una palabra castellana a partir de un término latino. Bastaba con tener claras las *leyes fonéticas* que regían la relación latín-castellano para llegar, desde *Especulo*, hasta *Espejo*. Con todo, la profesora se cuidó de no introducir términos que “no cayeron bien al castellano”, que no respondían a los patrones de *romanceamiento* formulados por la lingüística romance-castellana, palabras que evidentemente existen, pero que no son contempladas cuando se formula el mapa que describe el paso del latín al castellano, no porque dichas palabras no tengan un origen latino, sino porque “no cayeron bien al castellano”].

¹⁸³ La lingüística contemporánea ha seguido planteando oposiciones para *ir completando* la relación entre las partes de la lengua: *fono/fonema*, *abierto/cerrado*, *sonora/sorda*... Basta con revisar el Alfabeto Fonético Internacional para corroborar que muchos de los fonemas consonantes se presentan como un entrecruzamiento entre dos características [punto de articulación y modo de articulación] al que se suma la posibilidad “sorda/sonora”. En resumen, un plano cartesiano en el que los sonidos se presentan como la intersección de ejes. [Un detalle que llama mi atención: el AFI tiene como objetivo explícito contener todos los sonidos posibles en todas las lenguas humanas (pasadas, presentes, futuras) y, como la tabla periódica de los elementos químicos, tiene áreas en blanco. La

filosofía política entre la comunidad abstracta de la que hablan sus textos y los individuos concretos que, en teoría, están contenidos en alguna de las partes que conforman al sujeto *comunidad* o *pueblo*. La lógica clasificatoria [estructuralista] de la lingüística saussureana es replicada por la narratología cuando piensa el texto como un mecanismo que articula partes para producir efectos y se asigna como objeto de su estudio la identificación de los *elementos propios* del texto literario y las relaciones que éstos pueden establecer entre ellos para transmitir ciertos mensajes. Posteriormente, desde la semiótica de Greimas y la glosemática de Hjelmslev, la narratología tomó un camino más interesado en los *semas* [unidades mínimas de contenido semántico, según la propia semiótica¹⁸⁴] y menos en las estructuras gramaticales¹⁸⁵, pero mantiene la lógica taxonómica que permite pensar el texto como una suma de elementos y, sobre todo, como espacio de transmisión de lo idéntico.

Planteo ahora una experiencia personal que, espero, me permita proponer una paradoja común en las escuelas de letras. Al entender que un texto literario es un lugar en el que un autor deposita, haciendo uso de los mecanismos que le ofrece el sistema lengua, una *intención autoral*, se asume que la labor de la teoría literaria es

taxonomía es más grande que la propia realidad, pues contempla la existencia de sonidos articulables, pero no registrados en ninguna lengua (el sonido fricativo lateral postalveolar o el aproximante uvelar, por ejemplo) y otros (marcados en gris) que están sugeridos por el mero encuentro de los ejes del plano, pero que la propia disciplina considera inarticulables (el sonido vibrante simple velar o casi todas las intersecciones de la columna glotal, por ejemplo). La taxonomía es más grande que la realidad que pretende describir, pero, al mismo tiempo, mucho más pequeña, pues la tabla con filas y columnas que *ordena* los sonidos es sólo una parte del AFI, el resto corresponde, por un lado, al inclasificable mundo de los sonidos vocales y, por otro, a sonidos consonantes registrados en alguna (o algunas) lengua, pero que desbordan el esquema propuesto y son presentados como variantes de los sonidos contenidos en la tabla (*diacríticos*) o como singularidades sin esquematización posible (*Consonantes no pulmonares* y la categoría *Otros símbolos*). “cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador b) embalsamados c) amaestrados d) lechones e) sirenas f) fabulosos g) perros sueltos h) incluidos en esta clasificación i) que se agitan como locos j) innumerables k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello l) etcétera m) que acaban de romper el jarrón n) que de lejos parecen moscas” (Borges, J. 1942. *El idioma analítico de John Wilkins*, recuperado de <http://aracnologia.magn.gov.ar/st/biblio/Borges%201952%20El%20idioma%20analitico%20de%20John%20Wilkins.pdf>).

¹⁸⁴ Sólo por matizar, apunto que la glosemática de Hjelmslev está más interesada en pensar los semas como sonidos con una relación puramente intralingüística que, como hace Greimas, como un segmento de palabra con significado propio. Con todo, ambos [y la propia disciplina semiótica] asumen que una frase puede fragmentarse en un conjunto de partes atómicas que establecen relaciones entre ellas y que el *sentido* es la suma de los átomos que participan de su construcción.

¹⁸⁵ La propia lingüística acabaría por asumir, parcialmente, ese camino, pues la morfología contemporánea es un intento [cada vez más atómico] por separar las unidades significantes [morfemas] para *reconstituir* un término como la suma de sus unidades significantes.

la de decodificar la intención contenida en él y las metodologías con las que se encara esa interpretación se entienden como *llaves* que permiten dicha decodificación. Un estudiante de letras es, por tanto, un sujeto en proceso de adquisición de las *claves* que le permitan la *correcta* interpretación de los textos. La carga de ensayos finales que acompaña el fin del semestre consiste en la aplicación de algún método [el preferido por el profesor o por el estudiante, en el mejor de los casos] para obtener de un texto literario la *verdad* contenida en él y que ha podido ser *revelada* por el [al, en realidad, la *verdad* siempre ha estado ahí] alumno a través de la *correcta* aplicación del método elegido. La labor del docente, que asigna una nota al trabajo, es la de verificar que el alumno haya podido *llegar* al mensaje que se corresponde con la *intención autoral*. Por eso, la pregunta más frecuente en el aula es “¿Qué quiso decir el autor con...?”¹⁸⁶. Así, a la primera división entre *productores de logos* y *receptores* asumida por la teoría literaria, se suma una segunda: la de *productores de logos sobre el logos* y la de receptores. No es sólo que el discurso del poeta sea una palabra privilegiada sino que también lo es la de sus *intérpretes*, a quienes se separa de la categoría *lector*¹⁸⁷ al entender que son [al igual que el poeta] *productores de logos*. Son los intérpretes quienes *entienden* al poeta y quienes pueden establecer un diálogo con él¹⁸⁸, de alguna manera, han

¹⁸⁶ “Más tarde, le colocaremos delante de un cuadro y le pediremos que improvise sobre la unidad de sentimiento presente por ejemplo en esa pintura de Poussin que representa el entierro de Focion. El experto, sin duda, se indignará. ¿Cómo pretenden saber qué es lo que Poussin quiso poner en su cuadro? ¿Y qué relación tiene este discurso hipotético con el arte pictórico de Poussin y con el que el alumno debe adquirir?”

Se responderá que no se pretende saber lo que quiso hacer Poussin. Nos ejercitamos solamente en imaginar lo que *pudo* querer hacer. Así se comprueba que todo querer hacer es un querer decir y que este querer decir se dirige a todo ser razonable”. (Rancière, 2003, *El Maestro Ignorante*, Editorial Laertes: España, las cursivas son mías).

¹⁸⁷ Es cierto que hay un sector de los *especialistas* que ha reivindicado para sí el sustantivo *lector*, pero desde un lugar que sigue implicando la existencia de una lectura privilegiada con respecto a otras. El *especialista* dice “Yo también soy lector, ésta es la lectura y, de diferir, tú no eres lector [o un *buen lector*]”. El *especialista-lector* no se acerca a los *lectores*, los ahuyenta de la categoría.

¹⁸⁸ El género “*especialistas entrevistando escritores*” no sólo es uno de los más ensayados en las ferias de libro [pienso en la FIL de Guadalajara], sino uno de los más publicables. [Sobre la FIL tengo un recuerdo. En 2011, cuando recién empezaba la carrera, una compañera nos propuso ir a las oficinas de la feria para apuntarnos al programa “Los lectores presentan”, un formato en donde *lectores de a pie* presentan, en compañía del autor, un libro reciente. La persona que nos recibió pensó que no era adecuado poner a cuatro estudiantes de letras en la misma mesa porque “la idea es que las presentaciones no sean muy técnicas”. A mí me tocó *Riña de gatos* (2010), un texto de Eduardo Mendoza. El día de la presentación, y una hora antes de ésta, me reuní en la *Sala de escritores* (la placa a la entrada certifica la veracidad del nombre) junto a otras tres *lectoras*, Eduardo Mendoza y Paco Ignacio Taibo II, con el fin de preparar la exposición. “Diez minutos de introducción, cada uno de ustedes habla diez minutos y entre Eduardo y yo llenamos la otra hora”, Paco Ignacio resolvió rápido la organización de las intervenciones. Después de que una *lectora* y yo ocupáramos *nuestros* diez minutos diciendo generalidades más bien obvias sobre el texto, tocó el turno a otra *lectora* que, en un momento de su intervención, fue interrumpida por Taibo, “No, no, no, ¡chingado!,

logrado *colarse* en el mundo del *logos*, de la palabra *audible*, de la palabra que es escuchada como *palabra* y no como *aullido*. Supongo que este mecanismo es más o menos común a todas las disciplinas que conforman los planes de estudio universitarios, pero, además de la clase de Teoría literaria, tomábamos el Taller de cuento y el Taller de poesía.

Si la distancia entre el alumno y el profesor en la clase de Teoría literaria estaba planteada como una incapacidad de lectura [una *lectura deficiente, incompleta... Yo no sabía leer*], en los talleres de cuento o de poesía estaba planteada como una incapacidad de escritura. Cada lunes, el profesor de Teoría literaria nos recriminaba nuestra incapacidad para descubrir la *intención autoral* del texto y, cada jueves, el profesor del Taller de cuento¹⁸⁹ nos recriminaba nuestra incapacidad de convertir la *intención autoral* en texto. “¿Qué quiso decir el autor con...?” cambiaba por “¿Qué quisiste decir con...?”, en el primer caso, el profesor se proponía como el dueño de la *intención autoral*, en el segundo, como dueño de los *espejos* que son capaces de reflejarla sin distorsión, en ambos casos, de la distancia exacta que existe entre la *realidad* y la *ilusión*¹⁹⁰. Por supuesto, la falta es siempre achacable al alumno, pues Gabriel García Márquez¹⁹¹ es también un *especialista* y su *intención autoral* queda perfectamente *reflejada* en el texto, soy yo, que no sé verla.

Finalmente, me gustaría hacer siquiera un guiño a la disciplina lingüística que, quizá con mayor insistencia, se ha cuestionado sobre las dificultades [la imposibilidad] de la *transmisión de lo idéntico*: la traductología. Obviando la tradición medieval, que podría remontarse hasta la Escuela de traductores de Toledo de Alfonso X, quizá el primer texto propiamente traductológico [al menos el primero que declara la

ya mataste el final”. La *lectora* había pensado que ofrecer su opinión con respecto al desenlace de la novela era una buena manera de terminar su participación, pero no contaba con que en la mesa había un *especialista* (como si leyésemos *Riña de gatos* para descubrir que el cuadro ardió entre las llamas). ¿Es eso lo que separa a la *lectora* del *especialista*?, ¿El *talento* de hablar de una novela sin *revelar el final*?, ¿La capacidad de mostrar a los otros que hay una parte que no les va a mostrar?, ¿La constatación de que él guarda bajo la manga todavía muchas cartas que, por supuesto, va a mantener en secreto?, ¿La sola idea de que el *especialista* esconde mientras muestra?].

¹⁸⁹ Para quienes tomaron teoría literaria en el turno matutino era el mismo profesor.

¹⁹⁰ A veces, incluso, de manera literal. Por aquellos años, una amiga insistía fuertemente en el género *crónica*. Su profesor de *Géneros periodísticos* le pedía *menos opinión* y el de su Taller de literatura creativa le recomendaba: “Lucía, ya leímos las noticias, queremos leer tu visión de los hechos”. Ambos profesores habían leído el mismo texto. [Evidentemente, los profesores tenían intenciones distintas para el texto de Lucía, pero se supone que compartían la categoría *crónica*, ese *ornitorrinco de la literatura*, según Juan Villoro].

¹⁹¹ *El coronel no tiene quien le escriba* (1961).

existencia de una disciplina traductológica] sea el *The Name and Nature of Translation* (1972) del estadounidense naturalizado neerlandés James Holmes. El texto, además de plantear la independencia de la traductología con respecto a la lingüística, pone en cuestión la noción de *equivalencias*, que había sido utilizada durante la primera mitad del siglo XX por quienes ejercían la traducción. La *equivalencia* es la idea de que una lengua es un sistema formado por elementos que cumplen determinadas funciones y que la traducción consiste en encontrar, para la lengua meta, los términos *equivalentes*, es decir, los términos que cumplan las mismas funciones que los empleados en el texto origen. En resumen, que una traducción no es otra cosa que un proceso de *transmisión de lo idéntico* y que un texto traducido *adecuadamente* es un lugar en donde el texto fuente es volcado en otro código que posee los mismos elementos que el código original¹⁹². Para James Holmes, la traductología es una disciplina fundamentalmente empírica en la que cada traductor encuentra maneras distintas de traducir el mismo texto fuente en función de su propia experiencia. Si bien es cierto que, para Holmes, es deseable la sistematización de métodos que permitan la resolución de problemas traductológicos¹⁹³, también es cierto que abrió la puerta a la teoría traductológica que, con distintos matices, se atrevió a plantear que el texto destino es una obra con cierta independencia con respecto al texto fuente: el funcionalismo.

Desde la categoría *skopos*¹⁹⁴, la teoría funcionalista [Hans Vermeer (quien acuñó el término), Katharina Reiss, Mary Snell-Hornby, Christiane Nord y Justa Holz-Mäntäri, como exponentes principales] planteó que el texto fuente no es la única voluntad que determina las elecciones del traductor, pues también debe considerarse el *propósito* del texto meta, es decir, tanto las funciones asignadas al texto meta por quien encarga la traducción como las *características culturales* del público pensado como receptor del texto meta. A la idea de *intención autoral* se suma la *intención del cliente* y se propone a la traducción como un intento de armonizar ambas

¹⁹² El generativismo chomskyano ha servido de *corpus* teórico a quienes siguen sosteniendo que la *equivalencia* es la meta de la traducción y a quienes entienden que la adquisición de una lengua extranjera es un proceso de sustitución de un término por otro. [La existencia de fenómenos como la ergatividad (las lenguas del grupo euskera o maya) o la no-recursividad (lengua pirahã) poco ha desestabilizado los *universales lingüísticos* de Chomsky].

¹⁹³ El también poeta no sólo dedica una parte del texto citado a plantear la necesidad de espacios en los que los traductores pongan en común sus experiencias de traducción, sino que ve en la traducción comparada un camino para la producción de los métodos.

¹⁹⁴ Término griego que significa “propósito”.

pretensiones. Al entender la traducción como un ejercicio con *skopos*, el funcionalismo desestabilizó la certeza que había guiado la traducción y que, según escribí arriba, se sostiene como premisa en la teoría literaria, que el texto tiene un *mensaje* reconocible que, en el caso de la traducción, debe ser devuelto mediante el ejercicio traductológico¹⁹⁵ y, en el caso de la teoría literaria, mediante el “ensayo final”. Es cierto, sin embargo, que el funcionalismo no renuncia del todo a la *transmisión de lo idéntico*, pues, al tiempo que niega la identidad entre texto fuente y texto meta, observa en el texto meta una forma de transmitir el producto de la negociación entre la *intención autoral* y la *intención del cliente*, es decir, propone un nuevo núcleo *intencional* que, si bien es más contradictorio [pues la *intención autoral* no siempre se corresponde con la *intención del cliente*¹⁹⁶], no niega la posibilidad de que un texto [en este caso, el texto meta] pueda ser capaz de *transmitir* sin *distorsión* al público.

Quizá sean el *estructuralismo dinámico* de Itamar Even-Zohar¹⁹⁷ o la *escuela de la manipulación* de Theo Hermans las propuestas traductológicas que se han alejado más de las posiciones que ven en el texto meta una *intención a trasladar*. Por un lado, Itamar Even-Zohar propone pensar la relación texto origen-texto meta a partir de la noción de *polisistema*, que ve en el texto literario un sistema dinámico y complejo que responde a los cambios en el tiempo y en donde algunos elementos del texto fuente cobran o pierden relevancia por razones extratextuales. Por otro lado, e incluso si el propio Hermans rechaza la noción de *escuela*, que parece obviar las diferencias entre las propuestas de sus circunscritos, de manera casi consensual la *escuela de la manipulación* es leída por la traductología como una especie de *tercera vía* entre el funcionalismo [que pone el acento en la *intención del cliente*] y el *estructuralismo dinámico*. Yo no estoy tan de acuerdo, pues prefiero leer

¹⁹⁵ Y aquí cabría matizar, pues la propuesta es más clara en Vermeer que en Nord, que entiende que sigue habiendo una suerte de *espíritu original del texto* al que no debe *traicionarse*, o en Holz-Mänttäri, a quien, a veces, ni siquiera se le considera funcionalista.

¹⁹⁶ En su libro *Decir casi lo mismo (experiencias de traducción)* (2008), Umberto Eco [a quien podría considerarse sin mucha dificultad un traductólogo funcionalista, según lo escrito en este texto] narra que, para hacer la primera traducción al inglés de su *El nombre de la rosa* (1980), el editor le pidió reducir el número de páginas, pues, en opinión de éste, el público angloparlante no leería las más de 500 cuartillas del texto original. El italiano eligió sacrificar extensos pasajes escritos en latín, al entender que un lector inglés no reconocería como *propia* una lengua que, para un lector italiano, podría ser medianamente inteligible.

¹⁹⁷ Una relectura de Saussure que critica lo que el traductólogo israelí considera una *reificación* de la noción de estructura en el *Curso de lingüística general*.

a Theo Hermans como defensor de una *autoría traductológica* que subraya, ya no la tensión *intención autoral-intención del cliente*, sino la dimensión productora del ejercicio de la traducción y, con esto, rompe con una de las premisas más o menos asumida en la traductología fuera de este paradigma: que el texto meta es, necesariamente, un texto *inferior* al texto origen. Hermans retoma el concepto de *equivalencia*, que había sido rechazado por el funcionalismo, pero lo introduce con un matiz: lo pluraliza. Para el traductólogo belga, la relación *equivalencia* no es la establecida entre el texto origen y su *perfecto correspondiente* en la lengua meta, sino entre el texto origen y los ejercicios considerados *traducciones* de éste en la cultura meta, es decir, sus *equivalencias*. La *transmisión de lo idéntico*, considerada una meta desde la categoría *equivalencia*, pierde fuerza frente a la pluralidad de *equivalencias*, y la posibilidad de la *reconstitución* de la *intención autoral* estaría, o negada como premisa, o dispersa en el conjunto de *equivalencias* que no sólo dialogan con el texto fuente, sino entre ellas.

Finalmente, y para cerrar este apartado que pretende, más que hacer una suerte de mapeo incompleto de algunas corrientes traductológicas, construir una interpretación de la traductología como una reflexión en torno a la idea de *copia*, apuro otro nombre, el de André Lefevere. El concepto que me interesa aquí es el de *reescritura*, que entiende el texto meta como un producto cultural propio de la cultura meta y como un proceso de adecuaciones que operan sobre la legibilidad del texto. Para Lefevere, un seguidor crítico del estructuralismo dinámico, el traductor, más que replicar la *intención autoral*, propone una lectura del texto origen a partir de su *reescritura*, que vuelve a leerse en la recepción, pues el lector meta es, también, un productor de adecuaciones. Los planteamientos de Lefevere subrayan la existencia de un público que, al igual que el traductor, también reescribe, pues al acercarse al texto meta desde la categoría *traducción*, participa activamente como productor de adecuaciones. Desde esta óptica, el texto origen debilita su lugar como *prescriptor*, pues el ejercicio traductológico no tiene por objetivo la reversibilidad¹⁹⁸, sino la *reescritura*; la traducción es también un lugar de producción de sentido y el lector de ésta es también un reescritor, en tanto produce, a veces sugerido por el

¹⁹⁸ Desde el paradigma del *texto equivalente* heredado de la lingüística saussureana, se entiende que una *traducción perfecta* es aquella que, de traducirse nuevamente a la lengua origen [de *revertirse*], dará por resultado el texto original. Una suerte de *prueba del algodón absolutísima* que ilustra la fuerza que la traducción de la primera mitad del siglo XX otorgó a la noción *identidad*.

traductor, a veces no, adecuaciones entre el texto que tiene entre las manos y un texto origen que, si bien puede no conocer, sabe que ha sido escrito en otra lengua y desde otras convenciones culturales.

La distorsión

Para Rancière (2019, p. 56¹⁹⁹), “La policía no es una función social sino una constitución simbólica de lo social. La esencia de la policía no yace en la represión ni tampoco en el control sobre los vivos. Su esencia radica en una cierta manera de reparto de lo sensible”, es decir, en determinada forma de segmentar las experiencias sensibles de modo tal que algunas formen parte del común compartido y otras se consideren exclusivas de ciertos grupos. La policía es la propia idea de un *orden social* en donde los sujetos cumplen determinados roles y tienen determinados comportamientos. De ahí que se opere un reparto sobre lo que pueden o no experimentar, en función del rol que cumplan y del comportamiento que dicho rol tiene asignado. Valga hacer dos puntualizaciones, el reparto presupone la segmentación de funciones, espacios, modos, y, en este reparto, no hay lugar para suplementos ni vacíos, la sociedad es un conjunto de grupos vinculados de determinadas formas al mundo y es el reparto, a un tiempo, forma de exclusión de determinadas experiencias sensibles, pero también vía de participación y de entrada. El *reparto de lo sensible*²⁰⁰ se propone como un *a priori* que convierte a sujetos en *entramado social* y que, de alguna manera, actúa como sentido común de las interacciones de los individuos presuponiendo que existen funciones, capacidades e incapacidades que le son propias o impropias a determinado grupo: “categorías encarnadas de la desigualdad” (Rancière, 2010, p.19).

La *taxonomización* de los individuos es también la posibilidad de *enmarcarlos* [de ponerles *marcos*, *límites*] y, con esto, de adelantar el modo de participación de éstos

¹⁹⁹ Rancière J. (2019) “Diez tesis sobre la política” en *Disenso: Ensayos sobre estética y política*, Fondo de Cultura Económica: México. pp. 47-63.

²⁰⁰ Este término se ha traducido *división de lo sensible* o *reparto de lo sensible*. Por un lado, justifico mi elección. Me parece que el término *reparto* hace más justicia a la doble significación francesa del verbo *partager* que implica tanto la acción de cortar en segmentos, como la acción de hacer partícipe al otro mediante el racionamiento [en algunos contextos se traduce como *compartir*]. Quizá, *distribución de lo sensible* ha sido otra elección traductológica. Por otro lado, señalo apenas un paralelismo posible entre la forma *división de lo sensible* y el sintagma de cuño marxista *división del trabajo*.

en los espacios que *le son propios*. En parte, porque pueden existir diversas limitantes para participar de espacios que *no corresponden*, pero, sobre todo, porque el reparto distribuye también, como adelanté en el párrafo anterior, la *legibilidad* de la palabra enunciada, es decir, una segmentación entre emisores de *logos* y no emisores. Si el paradigma del teatro como *ilusión enajenante* puede plantearse como separación entre el público y la realidad, es porque parte de una división previa: la de *palabra y aullido*. La disputa entre quienes consideran que la distancia *provocada* por el teatro es un mal a abolir y quienes la entienden como una condición trágica indisociable del propio teatro no sólo supone que un escenario es el lugar donde ocurren *ilusiones*, sino que éstas se vacían en un público incapaz de producir sentido más allá de los límites de la *intención autoral* y que, de hacerlo, nos encontraríamos, en todo sentido, ante una *impertinencia*, ante un *no pertenecer*. ¿Qué es lo que no pertenece? La voz que produce sentido desde un lugar no habilitado para producirlo. La voz que reclama *logos* cuando *lo que le corresponde* es escuchar. Por supuesto, la palabra [que no está asociada a ningún *especialista*] será calificada como *disparate*, como *sobreinterpretación*, en definitiva, como *aullido*. No sólo porque el espectador desconozca la medida exacta de la distorsión ocurrida entre la *realidad* y la *ilusión*, sino porque la producción de sentido contraviene la premisa misma del teatro como representación, la *transmisión de lo idéntico*.

Sin embargo, si se renuncia a la idea de *ilusión*, si se observa en el teatro un proceso comunicativo en el que dos *traductores* producen sentido, y en la obra, esa *tercera cosa* que permite acercar. No acercar al público al performista, sino simplemente acercar, reconociendo que la separación existe no como el producto de una falencia en una de las partes [no como un tramo que *hace falta llenar*], sino como la condición natural que rige toda comunicación humana, una separación que es igualmente abismal de ambos lados. Si se renuncia a la idea de *ilusión*, es posible plantear un lugar enunciativo que no hable desde la distancia del *espectáculo*, sino desde la distancia de *la comunicación* y, sobre todo, que renuncie a la posibilidad de transmitir al público una *intención autoral*. La hipótesis que guía este capítulo es, entonces, una lectura que piense el *Ultrashow* de Miguel Noguera, no ya como un *espectáculo no-espectacular* [como una negación del propio concepto de espectáculo y como una ficción que, consciente de sí misma, tiende

hacia la autodestrucción], sino como un lugar enunciativo que tensa dos relaciones [que en realidad son la misma], la del público con la performance y la de la performance con el propio performista. Por un lado, apelar a un público capaz de producir sentido [quizá, *incapaz de no producirlo*], no ya desde la *distancia analítica* de Brecht [que piensa el escenario como un lugar de *separación* entre realidad y ficción], sino desde la distancia que cualquier ser humano tiene con otro en un proceso comunicativo, y que es más bien la distancia con la que cualquier ser humano se mueve por la *selva de las cosas*, no un tipo de distancia particular producida por la posición de los cuerpos en el espacio teatro. Por otro lado, proponer un performista con una relación conflictiva con la performance y con la idea de *autoría*. Por supuesto, Noguera emplea su cuerpo para proponer la performance, pero, por muchos momentos, se aleja de ésta para verla como algo ajeno, construyendo un lugar ambivalente *autor-espectador* que es, en realidad, la única relación posible entre un autor y su obra²⁰¹, más aun, entre el

²⁰¹ En el prólogo a la primera parte del *Quijote* (Cervantes, 1605), Miguel de Cervantes escribe “aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote”. La crítica cervantina coincide, desde distintas argumentaciones, en que la relación que el escritor castellano tiene con la autoría de la obra es compleja y observa en esta frase una suerte de *renuncia* a lo escrito ahí. La tradición de la novela caballerescas, a la que la propia obra apela, si bien de forma paródica, también de manera explícita, es una tradición mucho más de *héroes* que de *autores*. El *Amadís de Gaula* (1508), por ejemplo, fue escrito por Garci López de Montalvo, pero, después del libro quinto (*Las sergas de Esplandián*, que trata ya del hijo del Amadís), las diégesis se dispersan con los autores. En España, Ruy Pérez Rivera escribió *Florisando* (1510), sexto libro de la saga; Feliciano de Silva, que ya había escrito una segunda parte para la *Celestina* e ignorando el *Florisando*, publicó *Lisuarte de Grecia* (1515) [que continúa donde terminó *Las sergas de Esplandián*]. En 1525, Juan Díaz publicó su *Lisuarte de Grecia*, que desecha lo escrito por Feliciano de Silva y continúa desde el *Florisando* de Pérez Rivera. En 1530 aparece *Amadís de Grecia*, texto con el que Feliciano contraataca y continúa la historia desde su *Lisuarte de Grecia*, el de 1515. En 1532 aparece *Florisel de Niquea* y, en 1535, *Rogel de Grecia*, ambos, a cargo de Feliciano de Silva y, por supuesto, asumiendo la línea temporal de sus obras anteriores. En 1546, el universo *Amadís de Gaula* de Silva [que había terminado por convertirse en hegemónico en detrimento del de Pérez Rivera] fue asaltado por Pedro de Luján y su *Silves de la selva*, continuación del último texto de Silva. Finalmente, en 1551, Silva publicó *Cuarta parte de Don Florisel de Niquea*, último escrito en España, y decimotercero de la saga *Amadís de Gaula* [en este momento, la obra habla de los bisnietos del Amadís], en éste, Silva obvia la obra de Pedro de Luján. Adicionalmente, el *Silves de la selva* de Luján tuvo una continuación italiana escrita por Mabirino Roseo (*Esferamundi de Grecia*) que, entre 1558 y 1564, añadió seis tomos al universo Amadís y que, a su vez, inspiró una línea alemana a cargo de un autor anónimo que, entre 1594 y 1595, sumó tres tomos más. Finalmente, en Francia es posible encontrar a tres autores que, en distintos momentos, no sólo escribieron líneas alternas a los textos españoles, sino a los italianos. En resumen, cuando, en 1605, Miguel de Cervantes publicó la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* no sólo parodió el modelo de título propuesto por la novela caballerescas [el Quijote no tiene origen en una tierra mítica como Grecia o Niquea, sino en la Mancha, entre Albacete y Ciudad Real, según los gobiernos de las diputaciones, que tienen un recorrido turístico] sino que se inscribió en una tradición donde el concepto de autoría era bastante volátil. En ese mismo prólogo [el de 1605], Cervantes propone un metadiscurso que narra las dificultades que el escritor [que escribe en primera persona] tiene para producir el prólogo “Porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla [la obra], ninguno tuvo por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo”. Cervantes está frente al escritorio y con la pluma en la mano cuando un amigo suyo aparece de visita. *El manco de Lepanto* le comunica su tribulación y éste le recomienda que, en lugar de invitar a grandes

escritores para que compongan los textos de alabanza que sirven de prólogo a la novela [una costumbre que no hemos perdido], los componga él mismo y los atribuya a plumas famosas o, directamente, ficticias. Además, le propone, con el objetivo de volver a la obra más *virtuosa*, introducir algunos *latines que vos sepáis de memoria* atribuibles a Cicerón o a Julio César, o algunas citas bíblicas para *mostraros hombre erudito en letras humanas*. Al final del metatexto que hace las veces de prólogo, aparecen, tal como recomendó el amigo de Cervantes, poemas firmados por *Urganda la desconocida*, *Don Belianís de Grecia* o *El Caballero del Febo*, todos, personajes aparecidos en novelas de caballería. Después, *En un lugar de la Mancha de cuyo nombre...* El capítulo octavo [el último de la *Primera parte* de la primera parte] cierra en el momento justo en el que Don Quijote y uno de *los vizcaínos* han blandido sus espadas y están por cruzarlas. Un *cliffhanger* de este tipo es una estrategia narrativa común en las novelas de caballería, la particularidad está en el capítulo noveno [el primero de la *Segunda parte* de la primera parte] que trata de la imposibilidad de Cervantes para continuar la narración. En ese momento, el narrador anuncia al lector que, en realidad, no es él quien ha escrito las andanzas del caballero manchego, sino que ha estado leyendo la traducción de un texto árabe escrito por un tal Cide Hamete Benengeli. El capítulo noveno trata de cómo el narrador encuentra, casi por casualidad, el resto de los pergaminos en un mercadillo. Como los textos están en árabe, el narrador aloja en su casa a un *morisco* para que, a cambio de *dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo*, éste traduzca los pergaminos al castellano. A nueve años de la publicación de la primera parte del Quijote, aparece una segunda parte. *El segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614) está firmado por “El licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas” y recoge las andanzas del caballero y su escudero justo donde las había dejado Cervantes. Más allá de las variaciones entre el texto de Cervantes y el de Avellaneda, o de la *verdadera identidad* del tordesillano [dos temas que han atribulado tanto a los cervantistas como la manufactura del prólogo a Cervantes], me interesa el prólogo que Cervantes propone para la segunda parte del Quijote, la *suya*, la de 1615. “¡Válgame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganza, riñas y vituperios del autor del segundo *Don Quijote*, digo, de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona” y pese a que Cervantes advierte que no va meterse con Avellaneda [a quien, por supuesto, nunca nombra de manera directa] le recrimina haberlo tratado de manco, envidioso e ignorante, y narra dos fábulas que, en su opinión, bien podrían aleccionar a Avellaneda. Finalmente, y cada vez más *padre* y menos *padrastró*, “Esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios”. Efectivamente, la segunda parte termina con el Quijote muerto y sepultado, pues Cervantes entiende que es una forma definitiva de terminar con la saga. Finalmente, y con respecto al contenido de la obra [que, por lo demás, está llena de momentos parecidos a los dos que tomo como ejemplo], la idea de *Cervantes-autor* aparece bifurcada en el episodio de *El curioso impertinente*. En una de sus andanzas, Sancho y Quijote encuentran a un lector público [el cura Pero Pérez] que, en medio de una plaza, está por iniciar la lectura [en voz alta, por supuesto] de la novela *El curioso impertinente*. Los protagonistas deciden quedarse a escuchar la lectura y la novela *Don Quijote de la Mancha* narra la novela *El curioso impertinente* en voz ininterrumpida del lector público. *El curioso impertinente* está escrita a la manera de las *Novelas ejemplares* (1613) y la crítica cervantista la considera, a todos los efectos, una de ellas. Un texto escrito por Cide Hamete Benengeli [traducido al castellano por un *morisco*] incluye un texto de Miguel de Cervantes [la idea de la *reversibilidad traductológica* aparece de nuevo]. Cervantes no es el autor del Quijote y la *prueba* es que se incluye una novela *suya* como *música de fondo* de la propia novela. El segundo momento que me interesa es el episodio de *El cautivo*. En determinado lugar, Quijote y Sancho encuentran a un náufrago que ha sido cautivo en una batalla naval. Después de narrar las innumerables desgracias que ha pasado y, sobre todo, después de que el lector note los enormes paralelismos entre la historia de *El cautivo* y la de *El manco de Lepanto*, el cautivo cierra “Sólo libró bien con él un soldado español, llamado tal de Saavedra”. Miguel de Cervantes vuelve a ser ese personaje que desdibuja la certeza de la autoría y que parece estar, al igual que Hamete Benengeli, en una realidad a caballo entre la *realidad extratextual* y la diégesis de la obra. A lo largo de la novela, Cervantes aparece y desaparece, a veces como *prologuista*, a veces como personaje, a veces como *autor* de una obra que no es el *Quijote*. De repente, *el autor* [y su *intención*] se multiplican. Benengeli, como corresponde a la tradición de la novela caballerescas, es un narrador más bien épico y será difícil encontrar en *su boca* descripciones irónicas o burlescas. Por su parte, el Cervantes de *El curioso impertinente* es de tono más bien didáctico, en armonía con la *ejemplaridad* que se atribuye al género. ¿Pero no es el Quijote una novela humorística? El cuadro se

espectador-autor y la obra, pues éste también participa del proceso comunicativo como productor de sentido. Me interesa ver en la superposición de voces que el *ultrashow* propone no sólo un lugar enunciativo poco estable, sino un modo de introducir distorsiones en la relación que Noguera tiene con la performance, y, en ésta, un intento por desarticular la idea de *intención autoral*, pues creo que es posible encontrar en la *estética minúscula* de Miguel Noguera, en su insistencia por transmitir *una única cosa de la manera más clara posible*, otra claridad, que es eso y *no hay más*, que detrás de la performance no se esconde algún tipo de sentido implícito al que el espectador *deba llegar*.

complica cuando Quijote y Sancho conocen a *los duques*, que hacen, en la segunda parte de la obra, de *lectores intradieгéticos* de la primera. Si las apariciones dieгéticas de un *tal de Saavedra* proponen una obra que se multiplica en voces que no son siempre la de Cervantes y que tienen distintas intenciones para el texto, la aparición de *los duques* subraya algo que el lector ya tenía claro en 1605, que la mirada irónica la produce él. Debemos a una lectura decimonónica de la obra las imágenes que proponen a un Quijote montado en Rocinante que, contraviniendo la *realidad evidente*, se apresta a enfrentar a los molinos. En un intento de producir un *romanticismo español*, se leyó el Quijote como una obra en donde la *realidad subjetiva* se superpone a la *realidad objetiva* y, con ello, la construcción del sujeto poético que vuelve el mundo exterior una extensión de su mundo interior [obviando el complejo sistema de metanarradores que ha ocupado estas líneas]. Con todo, la lectura *romántica* del Quijote puede argumentarse desde la *seriedad* de sus voces narrativas [y desde los pasajes propiamente trágicos, tengo en mente el funeral del *joven* (suicida) *Grisóstomo* y el posterior discurso de la pastora Marcela], pues el humor *no está ahí*. La coexistencia de voces narrativas que proponen tratamientos distintos para los hechos difumina la *intención autoral* que no puede ser atribuible, de manera plena, a ninguno de sus *autores* [incluyendo al *traductor*, quizá] y es la mirada del lector la que determinará el tipo de acercamiento [más *serio* o menos *serio*] que tenga para cada pasaje, pudiendo leer parodia, fábula o épica casi de manera simultánea. Contrario a la tradición caballeresca, Cervantes propone un texto que, sin renunciar a los tópicos del género, los plantea como impertinentes, como tópicos que no se corresponden con la *realidad dieгética* [y que, por tanto, aceptan una lectura irónica]. Sin embargo, precisamente por impertinentes, por ser citas [a veces en un sentido amplio, pero, muchas veces, en sentido estricto] pueden leerse con la gravedad con la que fueron acuñadas y proponer la más alta solemnidad para la historia de un hidalgo que “del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio”. En el *Quijote* no sólo aparecen los *latines* y las citas bíblicas que un amigo suyo recomendó al autor introducir, sino discursos arrancados de *Tirante el blanco* (Anónimo, 1464) o del Amadís que, puestos en boca del *Caballero de los leones*, no pierden solemnidad. Un fenómeno curioso que, me parece, responde a esta lectura ambivalente de la obra es la citación solemne del Quijote. Un día, en cualquier aula, un profesor o una profesora de lengua enarbola el discurso de *Las armas y las letras* como una defensa cervantina del oficio de escribir, y otro día, en una cena familiar, alguien enuncia “Sentaos, que donde yo me siente será la cabecera” [“Sentaos, majabranzas, que adondequiera que yo me siente será vuestra cabecera”, en el texto original, 2:31]. Obviando que, para el primer caso, se cita un capítulo titulado “Que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras” y, en el segundo, que se cita a Sancho contando una historia que pretende ganar el favor de los duques y provocar la cólera del Quijote, que se ve interpelado por el cuento de Sancho. Y obra igual el *especialista* que describe la obra como un *viaje de la locura a la cordura* [o de la *cordura a la locura*, con Sancho como el otro eje], una propuesta que no necesariamente renuncia a la lectura irónica del texto, pero que, al menos en algunos pasajes, elige privilegiar la construcción de un sentido no irónico. No pretendo establecer la prevalencia de una lectura sobre la otra, al contrario, definiendo que la multiplicidad de voces, de *autorías* y de *intenciones* permite una lectura simultánea que, por momentos, privilegie la parodia y, por momentos, la épica. Don Quijote de la Mancha, pese a todo, es un caballero andante y es narrado como tal por Benengeli, son las otras voces [el Cervantes intermitente, los duques o el lector] quienes distorsionan el régimen narrativo y creo que es esta distorsión la que propone la polivalencia del texto, que permite la convivencia de lecturas que parecen mutuamente excluyentes.

Según Aristóteles, el *ciudadano* es aquel que tiene parte en el hecho de gobernar y ser gobernado, pero Platón ya se había encargado de hacer la segmentación; para éste último, los artesanos *no tienen el tiempo* de ocuparse de los asuntos del gobierno, pues *el trabajo no espera*. De esta manera se opera un reparto de lo sensible entre quienes tienen [por *natura*, según Aristóteles] el rol de trabajadores y quienes tienen el de gobernantes. Es decir, entre quienes *no tienen el tiempo* y quienes lo tienen, los primeros, encerrados en la rueda de hámster de la producción; los segundos, dedicados al *pensamiento* y al ejercicio de las más altas virtudes humanas. La segmentación es, sin embargo, paradójica, pues son los *humanos de trabajo* quienes *deben ser activados* en el paradigma didáctico del arte y son los *humanos de ocio* quienes ejercen de *cuerpos activos* sobre el escenario con la intención de provocar a los *cuerpos pasivos*. La paradoja se permite plantear no sólo una separación radical entre dos tipos de inteligencia [la del trabajo y la del ocio], sino entre dos tipos de actividad humana, la primera, destinada a la *mera* reproducción material; la segunda, una actividad épica convertida en *acción* por el hecho de presentarse como pública [sea en el teatro o en el ágora]. De esta manera, y a pesar de ser contradictorio, el planteamiento logra mantener la distancia entre dos formas de participación de lo colectivo que puede fundarse, según convenga, en el exceso de movimiento o en su defecto, en realidad, en el desconocimiento de la distancia exacta que separa el *saber* de la *ignorancia*, pues el reparto ya asume la distribución de los espacios y de lo que es visible o no en ellos. La policía es, por tanto, el establecimiento de un *sensorium* específico que entiende como *naturales* las partes mediante las cuales los individuos pueden participar de lo común y los asuntos que no pertenecen a éste.

Al proponer un *sensorium* que se presenta como *natural*, la policía destierra la *política*, pues el reparto de lo sensible presupone la prevalencia de un orden subyacente en donde las disputas son opiniones distintas sobre el reparto, no un cuestionamiento al propio reparto y a la segmentación que éste opera sobre los sujetos. Para Rancière, la política es, ante todo, el desacuerdo con respecto al reparto de lo sensible, el desacuerdo con respecto a la anticipación que el reparto opera sobre los cuerpos. Es por eso que la policía niega la existencia de la política, pues ésta última sólo ocurre como perturbación del reparto y de las anticipaciones

que éste produce. Ya que el reparto es, sobre todo, una segmentación de espacios, lugares, tiempos, modos, que ve en el cuerpo social un sistema de engranajes, la política sólo ocurre como suspensión de los segmentos y de las anticipaciones que éstos presuponen, de ahí que la democracia²⁰² no sea un régimen político [un reparto de lo sensible], sino la institución misma de la política como la suspensión del axioma de la dominación, es decir, como la suspensión de cualquier tipo de predisposición a gobernar o a ser gobernado. “El objeto esencial del litigio político es la existencia misma de la política” (Rancière, 2019, p. 55).

Es de esta manera que Rancière puede formular la existencia de un *arte político* que no se caracteriza desde la temática de la obra, el *compromiso* que el artista tenga con *los parias de la tierra* o su capacidad para *movilizar* al público hacia *la política*, sino como un espacio de irrupción del disenso, como un lugar de convivencia de aquello que la lógica policial considera incompatible y como la propuesta de mundos estéticos litigiosos. El litigio no está en la capacidad que tenga la obra para representar realidades discordantes o para proponer utopías, sino en la creación de artefactos en los que convivan regímenes distintos, mejor, *considerados distintos*, separar lo que estaba junto y juntar lo que estaba separado, escribe Rancière. El artefacto propone un litigio no porque exponga las contradicciones que surgen de las disputas entre los grupos taxonomizados por la sociología, sino porque propone experiencias en las que las taxonomías se demuestran circunstanciales. Para el francés, *lo político* es el encuentro entre el régimen policial, y la división que opera sobre los individuos, y la lógica de la política, que no es otra que la llana igualdad de cualquiera con cualquiera. Este encuentro puede suceder en una huelga, en una puesta en escena, en un aula... [y puede no suceder], pues los espacios de irrupción de lo político no están delimitados por el reparto, al contrario, la irrupción es, al mismo tiempo, el encuentro de ambas lógicas y la construcción de un lugar enunciativo que no existe, sino por la emergencia de un momento en donde se propone la convivencia de experiencias sensibles que el orden policial considera *separadas* y, por tanto, el *orden social* se muestra como contingente.

²⁰² Por supuesto, no pensada como los regímenes consensuales de elección de representantes propios de los Estados *democráticos* modernos.

Es por esto que la política inicia con un acto de *desidentificación*, con una ruptura que, por un lado, plantea la existencia de una distancia entre la taxonomía que la ciencia hace de los individuos y los individuos taxonomizados, y, por otro, la emergencia de sujetos *no contados* en el mapa de *lo social*, sujetos imprevistos que pueden constituirse como colectividad política sólo en tanto pueden desidentificarse como colectividad sociológica. La diferencia es grande, pues mientras que la *identidad* parte de la lógica de la *actualización de lo mismo*, y entiende que la comunidad es igual *a sí misma* como la suma de sus partes, la *subjetivación política* parte de la distancia irreconciliable entre el mapa y el territorio y, sobre todo, de una lógica de lo múltiple que admite la posibilidad de sujetos no previstos por el conteo sociológico. En otras palabras, lo político es un momento en el que los sujetos trastocan la lógica de la identidad y se descubren [para los otros, y quizá también para ellos mismos²⁰³] como sujetos con características *que sobran* en el reparto, como sujetos que no son iguales a sí mismos ni actualizaciones de la abstracción identitaria. Desidentificarse para intentar escapar de la trampa que implica todo nombre²⁰⁴ y mostrar a un sujeto que excede el conteo y que transita por espacios porosos no previstos por el sistema de oposiciones que constituye el *orden*.

En mi hipótesis, la tensión propuesta por el Ultrashow entre el público y la puesta en escena, y entre ésta y el propio Noguera, apela, por un lado, a la posibilidad de desidentificar al espectador como *receptor* de una intención autoral, por tanto, como *oyente*, como *cuerpo pasivo* de un circuito unidireccional y, por otro, desidentificar al performista con el rol de *autor*, de *cuerpo activo* que esconde mientras muestra, que acerca mientras aleja, en última instancia, que produce una brecha infranqueable entre él y el público. A mi entender, el formato Ultrashow emplea dos mecanismos que, pese a parecer opuestos, apuntan hacia la desestabilización de la noción *intención autoral* y, con esto, a la del propio circuito que tiene, al menos, tres supuestos: la transmisión de un mensaje que se deposita en el público, la pretensión de que el mensaje se amplifica cuando éste se reproduce por el espectador y, de manera casi paradójica, que el mensaje se presenta oscurecido por la intención autoral, que muestra a condición de seguir guardando un secreto.

²⁰³ “Descubrir por ti misma //otro ser no previsto //en el puente de la mirada. //Ser humano y mujer, ni más ni menos”, los últimos versos del poema *Fortuna* (2005) de la escritora uruguaya Ida Vitale.

²⁰⁴ Puede encontrarse en *Funes el memorioso* (Borges, 1944) una propuesta no sólo de los límites de la categorización, sino de los inconvenientes de no tenerla [“Pensar es olvidar diferencias”].

Estos tres supuestos, que sostienen la idea de *intención autoral*, están sostenidos, a su vez, en la distribución de voces que se consideran *palabra* y voces que se consideran *aullido*, de tal modo que, al desestabilizar la idea de *intención autoral*, también se pone en duda el *orden* que enmarca los lugares en el teatro.

Ambos mecanismos, los que tensan la idea de *intención autoral*, fueron ya adelantados en este texto, pero los retomo para presentarlos juntos: la inestabilidad del lugar enunciativo de Noguera, que es *padrastra* de la performance que ejecuta al sostener un lugar ambivalente *autor-espectador*, y la inmediatez del contenido presentado. El primer mecanismo pluraliza la *intención autoral* y la difumina, pues Noguera propone una continua superposición de voces en las que ninguna parece presentarse como centro en torno al cual giran las otras y que, un poco al estilo del Quijote, presenta posiciones ambivalentes con respecto al contenido de la puesta en escena. El segundo mecanismo parece renunciar a la connotación presupuesta en un escenario, a la idea de que la obra es una alegoría de algo que está subrayado precisamente como ausencia y que constituye el *verdadero mensaje* de la puesta en escena. Esto no significa, sin embargo, que la obra renuncie a la polivalencia potencial del mensaje, al contrario, al ajustar la *intención autoral* a un único elemento meramente denotativo, no sólo mediante la presentación de un contenido nimio, sino mediante la propia insistencia del performista, pone en evidencia que, de todos modos, el espectador produce sentido, y que lo hace tanto a partir de la idea de *intención autoral*, como ante la ausencia de ésta. La performance dice a su público “lo que intento *transmitir* es *esto*, no se confundan, no caigan en la trampa del sentido ulterior”, al tiempo que, desde otras voces *no autorales*, muestra que la producción de sentido, además de ser inevitable, nunca está circunscrita a la *intención autoral*, a la división *cuerpo activo/cuerpo pasivo*.

¿Y si dejamos de asumir el binomio *cuerpo activo/cuerpo pasivo*? En otras palabras, si suspendemos el reparto que asigna al espectador el lugar de receptáculo de un saber que será depositado en él, y al actor el lugar de poseedor de un saber que transmite al público. Las oposiciones mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad no son oposiciones bien delimitadas que estén, de alguna manera, contenidas en los objetos, por el contrario, son repartos que presuponen capacidades e incapacidades en los cuerpos a los que se asignan esos lugares y

que anticipan no sólo los comportamientos, sino los efectos de esos lugares. De nuevo, ¿y si dejamos de asumir el binomio *cuerpo activo/cuerpo pasivo*? Por un lado, reconocer que el espectador también actúa, interpreta, compara la experiencia con otras que ha tenido en el pasado, produce relatos, compone con lo que tiene delante, al igual que hacen los actores o el director, en definitiva, que no existe un lugar privilegiado para los cuerpos y que no existe un lugar exclusivo para la acción. Por otro lado, romper con la lógica que presupone la identidad entre acto y efecto, pues “los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en la que componen su propio poema” (Rancière, 2010, p. 20). No es sólo que el efecto en el espectador no pueda anticiparse [pues dependerá de la traducción que éste haga], sino que, en realidad, el director de la obra no tiene una posición privilegiada desde la cual pueda *hacer ver* lo que desea al espectador. Suspender la lógica de la eficiencia pedagógica del arte supone dejar de reconocer la distancia radical entre la inteligencia del maestro y la del alumno, y supone también dejar de reconocer el sistema de oposiciones que reparten el mundo. Para Rancière, al *pedagogo embrutecedor* [al que supone que el *alumno aprende lo que él le enseña*] se contraponen el *maestro ignorante*, un maestro que ha abdicado del *saber de la ignorancia* [de la distancia exacta que separa el saber de la ignorancia] y que entiende que no existe una brecha que salvar entre él y el alumno, que ambos son individuos en la *selva de las cosas* en continuos procesos de traducción y que los efectos de la interacción no pueden anticiparse; un maestro que no pretende establecer una *meta* en la interacción y que no presupone una identidad entre el acto y el efecto. En resumen, que reniega del reparto que le ha asignado el lugar de *docto* a él y de *ignorante* al alumno, que reniega del reparto que ve en el alumno a un sujeto pasivo al que hay que *educar* y que tiene ciertas incapacidades que le son connaturales debido a su posición de alumno.

Es cierto que algunas muestras artísticas modernas han *llevado el teatro a la calle* y, con ello, parecen proponer un *sensorium* distinto en donde la repartición de los espacios queda, durante la ejecución de la *performance*, suspendida, pues la calle, espacio de tránsito, de paso, se convierte en lugar de detenimiento y de convergencia de la comunidad. Parecen también trastocar la oposición *cuerpo activo/cuerpo pasivo*, pues proponen un espacio en donde los espectadores se intercambian con los actores y participan de la construcción de la *performance*. Sin

embargo, siguen pensando al teatro como *espacio comunitario*, es decir, como espacio en donde emerge una cualidad comunitaria que permite articular a los individuos como un colectivo con determinadas potencias. Al anticipar al sujeto político, se niega la misma política, pues el sujeto de la política es un sujeto que se constituye como suplemento del reparto de lo sensible, nunca como anticipación, por mucho que ésta tenga pretensiones emancipadoras. La propuesta de un espacio de suspensión momentánea del reparto de lo sensible no puede constituirse como una parte *contemplada* por ese reparto y, por tanto, el sujeto *previsto* por el teatro como *comunidad*²⁰⁵, del que se anticipan algunas capacidades, formas, manifestaciones o incluso vocaciones, es un sujeto que presupone el axioma de dominación en donde algunos cuerpos que ocupan un lugar privilegiado con respecto a otros cuerpos permiten a éstos últimos, mediante su *acción*, adquirir una forma de *comunidad*. Es decir, el sujeto invocado por el teatro pedagógico es un sujeto que presupone el reparto del mundo y, por tanto, un sujeto que nace *desigualado*. Es de esta manera que incluso este tipo de propuesta responde a la premisa pedagógica que sigue oponiendo *apariencia a realidad*, pues entiende que existe una forma esencial subyacente de composición del sujeto político y que el teatro es una vía para hacerlo emerger. Una propuesta que abandone el paradigma didáctico del arte debe renunciar a todo tipo de anticipación y, con ello, a todo tipo de relación *causa-efecto*. Para Rancière, se trata de un teatro que ya no apele a la amplificación de los efectos [pues abdica de su posición como *espacio comunitario*] sino que cuestione la relación *causa-efecto* en sí. Un tipo de teatro en donde los artistas son “al mismo tiempo performistas que despliegan sus competencias y espectadores que observan aquello que sus competencias pueden producir en un contexto nuevo, ante otros espectadores” (Rancière, 2010, pp. 27-28). Como en el *Hércules* de Winckelmann, un movimiento sin *acción*, un movimiento que esté desconectado de cualquier meta y que, antes que anticipar la manifestación de un sujeto político comunitario, revoque su privilegio de *espacio de la acción* para ponerse “en pie de igualdad con la narración de una historia, la lectura de un libro o la mirada posada en una imagen” (Rancière, 2010, pp. 27).

²⁰⁵ O por algunas interpretaciones del marxismo como *clase proletaria*. “Lo que la burguesía produce, por tanto, son sobre todo sus propios sepultureros” (Marx y Engels, 1848, *El manifiesto del partido comunista*).

Creo que, a partir de la puesta en duda de la lógica que contrapone *cuero activo/cuero pasivo*, es posible desandar una parte del camino y plantear preguntas que piensen distinto el objeto de estudio de este trabajo, y también proponer lecturas distintas para algunos de los acercamientos que presenté hasta ahora que, sin derogarlos por completo, sumen una dimensión política en los términos en los que ésta ha sido planteada en este capítulo. ¿De qué manera las categorías narratológicas presentadas durante el primer capítulo son interpeladas por la performance de Miguel Noguera?, ¿cuál es el lugar enunciativo producido por Noguera y de qué manera éste cuestiona la noción de autoría?, ¿cuál es el tipo de relación que la performance propone para su público y cómo ésta puede dialogar con el modelo relacional planteado por Umberto Eco para hablar de la televisión descrito durante el segundo capítulo del presente texto? y, finalmente, ¿cómo esta relación contraviene el paradigma del arte como pedagogía?

Declaración de intenciones

El orden del tiempo

Durante el primer capítulo del presente texto, me interesé en presentar el trabajo de Miguel Noguera [especialmente los formatos *Ultrashow* e *Infrashow*], por un lado, como una especie de respuesta a los presupuestos de *consumo de tiempo* de la industria del entretenimiento, y por otro, como un reto a las categorías narratológicas que ven en un relato la construcción de una *acción*. Sin embargo, ahora me interesa a volver a esos análisis desde una óptica que, a partir de las ideas de Rancière apuntadas en el acápite anterior, me permita plantear que la propuesta de Noguera es, además de un espacio de disonancias narrativas, un espacio de indeterminación que ha abandonado el paradigma didáctico-representativo en favor de lo que Rancière llama régimen estético del arte y que supone la suspensión de la identidad entre acto y efecto.

Como ya había apuntado, la propuesta hecha en el *Ultrashow* se construye como un discurso autofagocitario que utiliza el acto enunciativo como historia de un relato que se alarga sólo porque es capaz de autorreferenciarse. Por un lado, esto implica la producción de un lugar enunciativo inestable y, por otro, una tensión entre dos temporalidades que se despliegan en el relato: el tiempo de la historia y el tiempo del propio discurso del relato. También había apuntado que, desde la perspectiva de

Genette²⁰⁶, las tensiones entre ambas temporalidades ocurren en el propio relato, que es la única forma de entrever la historia [por tanto, el tiempo de la historia] y el relato en sí, como temporalidad desplegada en el propio acto de narrar²⁰⁷. Partiendo de aquí, el espectáculo *Ultrashow* puede ser presentado como la búsqueda del hipotético *grado cero* de correlación entre tiempo del relato y tiempo de la historia, la propuesta que hice durante el primer capítulo de este mismo trabajo. Sin embargo, una respuesta de ese tipo sólo puede ser formulada asumiendo la pregunta “¿Cuál es la relación entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia?”, es decir, asumiendo la división entre dos temporalidades que son, de suyo, distintas.

Al proponer una división entre tiempo del relato y tiempo de la historia, Genette ofrece un camino para abordar algunos textos que, desde su perspectiva, han experimentado con estas nociones. Si se atiende a los ejemplos que utiliza para producir estas categorías, saltará a la vista que Genette busca conceptos para hablar de eso que se llama novela moderna: *La señora Dalloway* (Virginia Woolf, 1925), *En busca del tiempo perdido* (Marcel Proust, el primer tomo, *Por el camino de Swan*, publicado en 1913 y el séptimo, *El tiempo recobrado*, en 1927) e, incluso, *Ulises* (James Joyce, 1922). Para el narratólogo francés, el surgimiento de estrategias narrativas como el monólogo interior o el discurso directo libre requiere de nuevas categorías que permitan su análisis, y es el trabajo de *Figuras III* un intento de producir estas categorías. Resulta entonces curioso, cuando menos, que algunas de las categorías, como las de analepsis o prolepsis, surgidas precisamente de la separación operada por Genette entre tiempo del relato y tiempo de la historia, sean también las categorías con las que el propio autor habla de *Edipo rey* o *La Odisea*. ¿Significa entonces que, en realidad, no requeríamos de nuevas categorías para describir comportamientos narrativos tan antiguos como Homero? o, peor aun, ¿que no existe un tratamiento singular del tiempo en las novelas modernas?

²⁰⁶ Genette, G. (1989) “Discurso del relato, ensayo de método” en Genette, G. (1989), *Figuras III*, Lumen: España, pp. 75-338

²⁰⁷ De nuevo, y al igual que hice durante el primer capítulo, puntualizo que, si bien es cierto que un relato escrito encuentra su temporalidad [como narración] en la propia lectura, en el caso de Noguera, ambas temporalidades coinciden [la del relato y la de la narración], pues el relato es el propio despliegue narrativo. De tal modo que las temporalidades tensionadas son la de la historia y la del relato, que es también la de la narración.

La división entre relato e historia [y, con esto, entre tiempo del relato y tiempo de la historia] supone que la historia es previa al relato, que el relato es la única forma de traslucir la historia, pues éste se construye a partir de ella, pero que ésta es independiente del relato y que, si el público conoce algo de la historia, es sólo a partir del discurso del relato que se presenta ante él como libro o como narración oral. Es decir, que existen más historias que relatos, de nuevo, que existen historias que no *merecen ser narradas*²⁰⁸. La división entre lo que *merece ser narrado* y lo que no responde a la misma división que contrapone actividad/pasividad y que considera que, por ejemplo, la jornada laboral de un artesano no es insumo de un relato, pues ésta no se ejerce como *acción*, sino como parte de la incesante rueda de la producción, precisamente el espacio del *no acto*²⁰⁹. Por contraparte, el retorno de Ulises a Ítaca es *carne de relato* por antonomasia. El rey, que no está atado al ciclo del trabajo manual, es rey precisamente por eso, por la anticipación que el reparto de lo sensible opera sobre los sujetos, en este caso, cierta predisposición al gobierno. El hacer del gobernante es, por pura anticipación, leído como *acto* contrapuesto a la *inercia embrutecedora* del trabajo productivo²¹⁰. Es precisamente porque el *público pasivo* no ejerce *acciones* sino *inercia* que el arte *debe* insuflar en él cierta *agencia* que lo mueva al *mundo de la acción*. La poesía épica grecolatina no sólo tiene claros a sus héroes y sus villanos, sino también a sus personajes y sus no personajes, las historias que *merecen ser narradas* y las que no.

Quizá no haya que buscar la particularidad del tratamiento temporal de la novela moderna en el uso de analepsis y prolepsis, sino en el reparto que éstas hacen de la *acción*. En la poesía épica grecolatina, las analepsis sirven para contextualizar al público y mantener la *unidad de acción*, de modo que, a partir de un diálogo, por

²⁰⁸ O al menos, que existen historias que *merecen más* convertirse en narración e historias que lo *merecen menos*. Que existe una jerarquización entre las diferentes manifestaciones del hacer humano.

²⁰⁹ Me permito traer, de nuevo, la idea de Benjamin del “derecho de todo ser humano a ser filmado” y, sobre todo, el hecho mismo, narrado por él, de que en la Unión Soviética algunos trabajadores decidieron reivindicar ese derecho filmándose durante su jornada laboral, igualando su hacer con el de cualquier otro, reconociendo que la naturaleza de su acción no difiere de la de las acciones preconizadas por la pantalla.

²¹⁰ Quizá haya que recordar los cantos de la obra dedicados a la preparación y presentación de las embarcaciones que emprenden el viaje de regreso o aquellos donde se habla del aprovisionamiento de la tripulación o su descanso en alguna isla del Egeo. ¿Cómo es la naturaleza de este hacer humano distinta a la que, todos los días, ejercen los estibadores del Pirineo, los cazadores de Tesalónica o los pescadores de Corinto? Creo que no lo es, aunque el trabajo de Homero parece presentarla como si lo fuese.

ejemplo, quien observa pueda obtener algunos datos que el dramaturgo considera indispensables para la *correcta transmisión del mensaje*. Con todo, las propias analepsis operan también su división entre los actos *narrables* y *no narrables*, pues son ellas mismas, narraciones. En la novela moderna, las analepsis [presentadas muchas veces como monólogo interior] proponen más bien la remembranza de eventos, *a priori*, nimios, *menos narrables*. De esta manera, a pesar de que tanto el relato épico clásico como la novela moderna comparten el uso de estrategias narrativas que separan el tiempo del relato del tiempo de la historia, puede pensarse una diferencia en lo que la novela moderna entiende como *acción*, en el reparto que ésta propone sobre los actos humanos. El *Ulises*, por ejemplo, se permite abordar e interrumpir una reflexión sobre literatura irlandesa desde el recuerdo de un moquero prestado [*color verde moco, un nuevo tono para nuestros poetas irlandeses*]; en Proust, por otro lado, es la *acción no narrable* [el aroma de una magdalena] quien permite la irrupción de la *acción narrable*.

De alguna manera, la novela moderna parece operar un desplazamiento de la *acción*, que ahora incluye eventos que habrían sido desechados por el canon clásico y que aquí ocupan el lugar de analepsis. Quizá precisamente porque ocupan este lugar, la inclusión de estos actos *menos narrables* refuerza la pretensión didáctica de la obra, que ya no tiene por objetivo la presentación de un *modelo*, sino la propia *decodificación* de ésta. Asumiendo, por un lado, que la obra se corresponde con una cierta intención autoral que aparece codificada en la propia novela y, por otro, que el ejercicio de decodificación tiene determinado efecto en su público²¹¹. El desplazamiento operado sobre los actos humanos que son *acciones*

²¹¹ La edición de *Ulises* que guardo en el librero [Joyce, J. (2009), traducción de Valverde, J., Random House Mondadori: Colombia.] abre con un estudio introductorio, "La mejor manera de leer *Ulises* sería zambullirse directamente en sus páginas, dejándose llevar por el poderío musical y ambiental de su palabra, y encomendando confiadamente sus oscuridades a la esperanza de una gradual familiarización con la obra", pese a lo cual se alarga hasta la página 44. A este texto siguen la nota del traductor y un resumen de cada uno de los 18 capítulos de la obra. El compendio de resúmenes [otras 40 cuartillas] no sólo glosa las *acciones* acontecidas durante el capítulo en cuestión, sino que se permite agregar, para cada capítulo, los campos *Técnica* y *Referencia Homérica*. En el primer campo, busca explicar la *técnica narrativa* empleada por Joyce en el capítulo y *Referencia Homérica* liga los capítulos con acontecimientos de la *Odisea*. Sólo ahí inicia la *obra que no necesita introducción*. Después de la novela, la edición recuerda a su lector que lo que acaba de leer es un código descifrable sólo por los sacerdotes de la teoría literaria, pues cierra con el apéndice *El esquema de interpretación de Ulises*; me permito citar las últimas líneas "Pero tal vez el mejor modo de conjurar ese equívoco hechizo de *Ulises* como rompecabezas sea precisamente ofrecer todas las claves para que se vea qué triviales y pegadizas son: entonces se puede disfrutar – y/o sufrir– *Ulises* en su auténtica realidad". A esta advertencia que anticipa del lector un *disfrute incompleto*, le siguen dos esquemas de interpretación de la obra que, bajo la forma de tabla, *explican* cada capítulo. El

propone un *sensorium* de corte psicoanalítico en el que la temperatura de la taza de té ofrecida al invitado se convierte en *clave*, en *acción*²¹². Lo anterior no implica, por supuesto, que este reparto deje de asumir la contraposición activo/pasivo, sólo que ahora considera *acción* al propio pensamiento. El reparto de la novela moderna no se construye tanto entre sujetos con cualidades diferenciadas para ejercer *acciones*, sino entre sujetos con cualidades diferenciadas para *pensar*. Y es en este sentido que la disonancia entre tiempo del relato y tiempo de la historia en la novela moderna es distinta a la disonancia del relato clásico grecolatino, no porque ésta haga un uso intensivo de estrategias narrativas que ya eran utilizadas en el canon clásico, sino porque las utiliza para repartir de manera distinta los haceres humanos. Con todo, y pese a que la novela moderna busca tensionar dos maneras distintas de *pasar del tiempo*, sigue asumiendo la división entre dos temporalidades de naturaleza distinta: una del mundo y otra de las ideas; una, que parece transcurrir en un mundo *visible* aunque *ilusorio*; otra, que parece transcurrir en un mundo *invisible*, aunque *real*.

Para Rancière, una de las formulaciones de la desigualación humana se plantea con el término *progreso*. “El Progreso es la ficción pedagógica erigida en ficción de toda la sociedad. El corazón de la ficción pedagógica es la representación de la desigualdad como retraso: la inferioridad se deja aprehender aquí en su inocencia; ni mentira ni violencia, la inferioridad no es más que un retraso que se constata para

esquema Linati, manufacturado por el propio Joyce, propone *Título, Hora, Color, Personas, Técnica, Ciencia Arte, Sentido (Significado), Órgano (del cuerpo) y Símbolo*. El segundo esquema, Gilbert-Gorman, recoge el esquema Linati para introducir algunas variaciones y agregar la categoría *Correspondencias*. La crítica que hago no es tanto a los esquemas, sino a una edición que le dice a su lector que no está *capacitado* para leer la obra que tiene frente a él. El lector requiere de un maestro que le *explique*, que le *haga ver*. La edición parece decir *La mejor manera de leer Ulises sería zambullirse directamente en sus páginas, lástima que usted no tenga el tipo de inteligencia requerida por una obra de este calado*. Por supuesto, a mí me pareció una compra estupenda, no sólo tenía la obra que tantas veces me habían recomendado, sino la *explicación* que solicitaba la advertencia de cada recomendación “Igual no la *vas a entender*”, porque había algo *qué entender* y yo no estaba capacitado para entenderlo. La edición me daba la razón y, desde las primeras páginas, trazaba una distancia entre el genio de Joyce y sus intérpretes y el lector de a pie que se siente, y con razón, desarmado para encarar la travesía. ¡Qué reconfortante, no voy a verme obligado a atravesar la *selva de las cosas!* Error rotundo. Pese a que leí y releí el estudio introductorio y revisé los esquemas con asiduidad, seguía sin ver los *secretos* anunciados por los profetas de la hermeneusis. Lo que yo veía en la obra no se correspondía mucho con lo que *debía ver*. Mi *maestro* de narrativa tenía razón, *No la iba a entender*.

²¹² La propia categoría *lapsus* parece integrar al reparto de *acciones* los *errores*, los *descuidos*, parece integrarlos al repertorio de *movimientos con meta*, de *actos de la voluntad* [de una voluntad escindida y hermética, pero voluntad], no de la *inercia*.

ponerse enseguida a colmarlo” (Rancière, 2003, p. 65²¹³), evidentemente, nunca *termina de colmarse*. La lógica pedagógica, que supone que el alumno se acerca a la perfección en tanto más se aleja del inicio, concebido como punto único de partida, una suerte de *ignorancia plena*, se opone a lógica del orden social del *Ancien Régime*, que supone que el pasar del tiempo no es un camino de *perfeccionamiento*, sino de *degeneración*. El *progreso* es un término que permite a los *educadores del pueblo* plantear una narrativa social armónica con el principio pedagógico del *perfeccionamiento*, es la sociedad la que *progresa* y la que se *perfecciona*, “y una sociedad sólo puede progresar socialmente, es decir, todos juntos y en orden” (Rancière, 2003, p. 65). Este nuevo reparto no reniega del principio fundamental que desiguala a los seres humanos, pues contrapone dos temporalidades irreconciliables en donde se sustenta el axioma de dominación: un tiempo *adelantado* y uno *atrasado*, un tiempo de los maestros y un tiempo de los alumnos, un tiempo en donde la magdalena sorprende con su aroma y otro en donde suceden las *verdades del alma humana*, un tiempo del sujeto *pasivo* y un tiempo del *sujeto activo*, un tiempo de la butaca y un tiempo del escenario. Por más que el tiempo transcurre, el sujeto nunca *acaba de llegar* y la propuesta es acortar la brecha con los mecanismos que la refuerzan.

Si había podido caracterizar al *Ultrashow* como un espectáculo en donde el tiempo del relato busca empalmarse con el tiempo de la historia, es, como ya escribí, porque la pregunta hecha presupone la distinción. Si se suspende la distinción formulada *a priori*, es posible pensar el espectáculo de Noguera como un intento por proponer un espacio en donde no hay dos temporalidades [la de la historia y la del relato], sino una única. El *Ultrashow* inicia con un metrónomo, un poco para que Noguera entre en *tempo*, otro tanto para que el público lo haga. Sobre el metrónomo, y como ya describí antes, el cómico emite algunos ruidos, los ruidos se van tornando palabra y, luego, canción. Antes de presentar su temporalidad, Noguera establece un *tiempo común*, un tiempo sustentado en el propio metrónomo que hace de referencia externa común entre éste y los espectadores. De alguna manera, el metrónomo anuncia que el tiempo del escenario no será distinto del tiempo de la butaca. Si en la butaca han pasado cuatro compases, sobre el

²¹³ Rancière, 2003, *El Maestro Ignorante*, Editorial Laertes: España.

escenario también²¹⁴. Evidentemente, el uso del metrónomo puede justificarse como una estrategia de apertura del cómico, que acalla los murmullos que continúan al *Tercera llamada, tercera* con el sutil, aunque siempre perceptible, rítmico²¹⁵ sonido de un metrónomo. Sin embargo, no me parece menos cierto que su aparición *igual a los tiempos*, pues ésta es precisamente su función.

Con todo, me guardé al escribir *compases* y no *segundos*. La igualación de temporalidades propuesta por un metrónomo es distinta a la que ofrece un reloj. El reloj propone un tiempo único articulado como un sistema con referencias pretendidamente inequívocas. La del metrónomo es una temporalidad rítmica, que no tiene otra referencia que ella misma ni otra certeza que la precisión de su intervalo, una temporalidad que iguala por inercia. Una vez establecida²¹⁶ la igualdad de las temporalidades entre el tiempo del público y el tiempo del cómico, Noguera presenta su tiempo indiferenciado en donde el tiempo del relato no es distinto del tiempo de la historia. Y, al sostener su relato en la propia construcción de éste, Noguera parece difuminar la distancia entre otras dos temporalidades, la de la creación y la de la representación, que ahora forman parte de este tiempo indiferenciado en donde convergen los tiempos del público y del cómico.

Antes de abordar con propiedad la hipótesis que me interesa desarrollar en lo que concierne a la propuesta del *discurso Noguera*, quiero introducir un matiz con respecto a la lectura que ve en las estrategias narrativas desplegadas por la novela moderna un reparto de la *acción*, pues considero que es posible leer ahí, también, una tensión que considero productiva de cara al abordaje de la propuesta temporal de Noguera. Si bien es cierto que los recursos narrativos utilizados por la novela moderna [particularmente el monólogo interior] integran una dimensión psicoanalítica a la distribución de *acciones narrables* y, en ese sentido, operan una

²¹⁴ Quizá pueda pensarse la música como un tipo de *arte temporal* que presupone una similitud entre el tiempo del ejecutante y el tiempo del receptor.

²¹⁵ No me resistí al uso del adjetivo tautológico, el metrónomo es rítmico por definición, el metrónomo es el ritmo.

²¹⁶ Por supuesto, la igualdad entre el tiempo del actor y el de su público [de los tiempos de los cuerpos que están sobre escena o en las butacas] es una condición previa al espectáculo, pero, al entender el teatro como un espacio en donde se contraponen *actividad* y *pasividad*, la desigualdad parece ser la condición de entrada, es por eso que, si bien es cierto que el metrónomo no la *establece*, sí que la *recuerda* ["La igualdad no se da ni se reivindica, se practica, se *verifica*", Rancière, 2003, p. 74. Las cursivas son del original].

nueva segmentación entre los sujetos, también es cierto que, al colocar una voz distinta a la del narrador en el púlpito que la novela decimonónica le había construido²¹⁷, la novela moderna no sólo debilitó la idea de narrador, sino que la puso en conflicto.

A diferencia de la novela romántica, en donde la voz del héroe se fortalece desde el narrador, en la novela moderna, las voces disputan el lugar privilegiado de *voz de la narración*. La intromisión de una voz ajena a la de narrador en la posición de éste mediante el discurso directo libre o la sustitución momentánea de la voz narrativa como monólogo interior pueden leerse no sólo como intentos por distanciar las voluntades del héroe y del narrador, sino como intentos por distanciar la voz del narrador de la *intención autoral*, que ahora está tensada por dos voluntades distintas, una de las cuales [la del héroe] también se desestabiliza a través del monólogo interior, que permite la bifurcación al entender que el deseo del héroe es contradictorio. Este comportamiento permite a la novela moderna producir una *intención autoral* menos estable sin abdicar del todo a la idea de la transmisión de lo idéntico, pues, al tiempo que entiende la novela como un lugar de disputa entre voces intratextuales, mantiene la pretensión mimética que opone *ilusión a realidad*.

²¹⁷ Tanto la novela romántica como la novela realista [los dos paradigmas contrapuestos tradicionalmente por la crítica cuando se habla de ésta como el género literario decimonónico por antonomasia] son *novelas de narrador*. Por un lado, el Romanticismo, para la producción de su *sujeto poético*, utiliza como voz narradora una que lo crea y fija. El narrador presenta un *mundo exterior* como *reflejo* de un deseo unívoco del *sujeto poético* y la novela misma se convierte en una alegoría del deseo de éste, que hace las veces de *intención autoral*. En la novela romántica, la voz del narrador es la misma que la de la voluntad que hace de *sujeto poético* y se entiende que ésta terminará por ser la posición que el lector asumirá frente al texto, la transmisión de la *intención autoral*. Este mecanismo [al que Michael Bajtin llama *monologismo* (Bajtin, M., 2003 *Problemas de la poética de Dostoiévski*, Fondo de Cultura Económica: México)] explica que en ocasiones la voz sea la misma, incluso en términos formales mediante la forma *novela epistolar*; *Frankenstein o el moderno prometeo* (Mary Shelley, 1818), *Drácula* (Bran Stoker, 1897) y, por supuesto, *Las penas del joven Werther* (Johan von Göthe, 1774). La noche es lúgubre sólo porque el cuervo sigue repitiendo *Never more*. Por su parte, el realismo, al entender que el papel de la literatura es la copia, produce un narrador disociado de una voluntad intradiegetica a la que pudiera asimilarse, pero, paradójicamente, refuerza la posición de la *intención autoral*, que se propone como una *realidad [científica]*, si se piensa en el naturalismo como una pulsión exacerbada del realismo]. El narrador del realismo busca ocultarse a cambio de proponerse como *natural* y poder presentar como no contingente el sistema de oposiciones emanado de las revoluciones burguesas. Para Balzac, *La comedia humana* (1830) tenía como vocación *hacerle competencia al registro civil* [en palabras del propio autor], hacer de taxonomía social de la Francia postnapoleónica. La voz del narrador no pretende ser la voz de una voluntad, sino la del propio mundo, entendido como el reparto que se hace de él y el mapa en donde se *copia*. Es en este sentido en el que la novela realista es también monológica, pues a pesar de que no se proponga la creación de un *sujeto poético* cuya voluntad se corresponda con la novela, también presenta una única voz, revestida de *realidad*. La transmisión de lo idéntico [de la *intención autoral*] ya no se plantea en términos de subjetividades que intentan convertir al mundo en un reflejo de su voluntad, sino en términos de taxonomía.

Es entonces que la crítica literaria se apresta a formular la existencia de un nueva *intención autoral* que, si bien reconoce a la novela como un espacio contradictorio, también asume que la disputa se corresponde con la producción de un mensaje unívoco subyacente; la intención autoral está oculta, pero sigue circunscribiendo la producción de sentido de la obra.

Una primera lectura pretendidamente inequívoca del texto sacrifica la búsqueda de una alegoría de corte social [tan socorrida en la recepción de la novela decimonónica] para producir una especie de búsqueda *puramente estética* que apela a la transmisión de *lo trascendental* como *intención autoral*, produciendo una división entre sujetos capaces de *alcanzar* experiencias que se proponen como radicalmente distintas a la vida y sujetos imposibilitados para su *correcta* recepción, pues, de nuevo, se presupone que la novela es una copia de la *intención autoral* y que ésta será decodificada siempre que esté frente a los ojos *correctos*, los ojos *doctos*. Esta interpretación parece volver al arte aurático de Benjamin y aleja a la novela de su recepción, lo que permite mantener, en el marco de una voz narrativa inestable, la separación entre sacerdotes de la interpretación, sujetos habilitados para encontrar *el sentido* no contradictorio de la *santísima trinidad*, y feligreses, sujetos destinados a la *obediencia ciega*. La idea de *lo sublime* retorna arrancada de la poética de Longino y vestida, en esta ocasión y a veinte siglos de distancia, con categorías gramaticales e ínfula estructuralista.

Otra lectura, también pretendidamente inequívoca, alza la voz contra la primera, a la que acusa de separar a la novela de su *realidad*, e intenta mantener como interpretación la existencia de una alegoría que se relaciona especularmente con el *afuera* de la novela. Sin embargo, es mucho más fácil ver la alegoría en *La madre* (Maksim Gorki, 1907²¹⁸) que en *La metamorfosis* (Franz Kafka, 1915) y la crítica

²¹⁸ El *realismo socialista* hizo de *verdadero realismo* en el marco de la interpretación marxista de la realidad, al igual que ésta hizo de *verdadera taxonomía política* contrapuesta a la taxonomía social burguesa. La crítica que el realismo socialista operó sobre el realismo decimonónico no repara en el papel de *copia* asignado a la literatura, sino en su condición de *copia falsa*, de *copia enajenante*. Para éste, la falta en la que incurrieron Balzac o Zola consiste en presentar como *real* una sociedad construida desde la idea de propiedad privada y no sobre la posibilidad *revolucionaria* prevista por el marxismo. El realismo socialista se presenta a sí mismo como un realismo con *conciencia de clase* capaz, éste sí, de replicar las dinámicas sociales *verdaderas* de cara a la transmisión de un *mensaje revolucionario* que se amplificará en la recepción. En resumen, propone cambiar el contenido pedagógico de la novela sin criticar la propia pretensión de pedagogía.

empieza a hablar de la *novela psicológica*²¹⁹. En esta pulsión de la crítica literaria moderna, la *intención autoral* [separada ya de la voz narrativa] busca nuclearse en torno a un lugar que no puede ser el del narrador y produce [después de pasar por la teoría psicoanalítica] una interpretación de la *intención autoral* como copia de la subjetividad que sostiene la pluma [ya no como *narrador*, sino como sujeto]. En este vuelco, la crítica puede apelar a la existencia de una *intención autoral no intencional* que, de alguna manera, *traiciona* al autor como voz regidora de los límites de producción de sentido, manteniendo la idea de los límites en sí y, por tanto, de la *lectura correcta* de la novela. Es por eso que, comúnmente, se edita *La metamorfosis* junto a la *Carta al padre* (Franz Kafka, escrita en 1919 y publicada, póstumamente, en 1952), para producir una *intención autoral* psicoanalítica que, rechazando la correspondencia total entre *intención* y obra, sea capaz de sostener la correspondencia entre obra y *realidad*, y se funde como hermenéutica textual que encuentra la alegoría en una dimensión biográfica.

Finalmente, y una vez introducido este matiz con respecto a la posibilidad de construir una idea de *intención autoral* independiente de la voz del narrador, paso a ejercer la hipótesis prometida con respecto al *discurso Noguera* que, según quiero proponer, tensa los presupuestos de la *intención autoral*. Es decir, la transmisión de lo idéntico, la pretensión amplificadora-didáctica de la obra y la idea de que el *mensaje* está siempre *por alcanzar*, de nuevo, tensa los presupuestos de los lugares contruidos para una comunicación supuestamente unidireccional y unívoca.

²¹⁹ Es cierto que éste es un término asociado también, y sobre todo, a la obra de Fiodor Dostoievski (*Crimen y castigo*, o *El jugador*, ambas, publicadas en 1866), pero porque eso que Bajtin llamó *novela polifónica*, y que aquí aparece asociado a un tipo de novela con un conflicto entre voces, fue sembrada por el novelista ruso, desarrollador de un *realismo* peculiar que, a diferencia del de Tolstoi (*Guerra y paz*, 1867), no pretende erigirse como un *retrato social*, sino como un encuentro de voces contradictorias. Bajo los cánones de la novela rusa decimonónica, es difícil pensar en una voz narrativa intermitente capaz de asumir las intromisiones de otras voces, pero sí que es posible presentar voluntades *dobles* que, sin ocupar el lugar de la voz narrativa, presentan una novela en donde la *intención autoral* no es un reflejo de la voz que toma el lugar de narrador. Cada Raskolnikov tiene su Marmeladov y cada Sonia, su Dunia, Dostoievski propone personajes desdoblados que, a través del diálogo entre ellos y entre sus situaciones paralelas, niegan al héroe la condición de voz hegemónica de la novela y, al narrador, la de voz objetiva, pues los personajes [y sus dobles] plantean un mundo contradictorio en donde las voluntades son más una tensión que una certeza.

Corramos un tupido velo ante esta performance

Para esta parte, quiero traer a la mesa uno de los pocos trabajos *televisivos* que Miguel Noguera ha presentado. Por un lado, entiendo que, a partir de la producción de diferencias entre éste y el *Ultrashow*, es posible andar un camino argumentativo hacia la que ya anuncié como última hipótesis de trabajo y, por otro, me parece un buen pretexto para volver, siquiera por un momento, a algunas de las ideas ya expuestas en este escrito sobre el vínculo televisivo. Esto último, con el fin de intentar sumar algunas de las ideas de este capítulo a la lectura que había hecho del tipo de relación que algunas emisiones televisivas proponen para su público.

Como ya dije, el *Ultrashow* es un espectáculo teatral y el *Infrashow*, un podcast, además de que el cómico mantiene una veta más o menos constante de trabajo en internet, principalmente junto al dúo cómico *Venga Monjas*, sin embargo, sus apariciones en televisión han sido pocas. Además de ser invitado a algunos programas [siempre con fines publicitarios para su libro más reciente], el cómico apareció, de manera esporádica, como *colaborador* en un programa de variedades conducido por Andreu Buenafuente [*En el aire* (2013-2015)]. En éste, Noguera presentaba una suerte de *Ultrashow* en miniatura en donde, en unos diez minutos, el cómico mostraba algunos de sus dibujos y un poco que los iba describiendo. Ya digo que las *secciones* que Noguera presentó en *En el aire* fueron más bien pocas y su propuesta no parecía adecuarse al formato estandarizado como *sección* en la neotelevisión española²²⁰. En 2018, a raíz de una aparición [Noguera presentaba

²²⁰ No quiero repetirme demasiado, pues esto queda dicho en el segundo capítulo, simplemente recordar que, de la mano de *El club de la comedia* y el propio Buenafuente, la neotelevisión española propuso un modelo de programa cómico concebido como una cadena de segmentos en donde un cómico tenía diez minutos antes de dar paso al siguiente. [Valga hacer siquiera una mención pequeña a otro de los cómicos que no supo encajar en el formato estandarizado de la comedia neotelevisiva española, Luis Álvaro, un cómico fugaz, aforístico. Me permito citar uno de sus destellos “El otro día multipliqué números romanos con números normales: me salió la clave del wifi”].

Clon de Kant (2018) hoy, su penúltimo libro] en *La Resistencia*²²¹ [“Esto no es un contenido válido para la televisión”²²², dice Noguera a mitad de la entrevista, me parece una descripción certera], el cómico es invitado a participar del programa como *colaborador*. En esta ocasión, Noguera no propuso una versión miniaturizada del *Ultrashow* [supongo que tendría en mente la experiencia anterior], sino algunas performances mudas que no se apoyaban ni en sus dibujos ni en la producción de discurso oral, eran casi cuadros.

De entre estas apariciones, apenas unas cuatro o cinco, elijo la que da título a este acápite *Corramos un tupido velo ante esta performance*²²³. La performance, de apenas un minuto de duración, presenta a Miguel Noguera [sentado en una de las butacas del teatro, junto al público, y vistiendo lentes oscuros, una gorra puesta hacia atrás y un chándal blanco] frente a un tupido velo de color negro. El cómico tiene el brazo izquierdo metido en ambas mangas del chándal, simulando que hay dos brazos donde sólo hay uno, y el derecho metido por debajo de la prenda a la altura del estómago. Desde el inicio de la performance y hasta el final, Noguera hace el típico²²⁴ movimiento hacia arriba y hacia abajo del brazo derecho y de adentro hacia afuera para el izquierdo, haciendo parecer que se tiene un tercer brazo en el estómago, ya digo, un juego similar al del dedo pulgar que *se despega* o al de la moneda que *sale de la oreja*. La toma, que hasta ahora enfocaba a Noguera de frente, se mueve para tomarlo desde atrás y termina por hacer foco en el telón negro que el performista tiene frente a él. En éste comienza a estamparse un fluido blanco que figura ser semen y aparece el rótulo *Corramos un tupido velo ante esta performance*. Una persona de producción utiliza la manta para cubrir a Noguera

²²¹ *La Resistencia* (2018- en emisión), un *late night* conducido por David Broncano, es más heredero de la *comedia chanante* y de los videos virales de internet que de los formatos de Buenafuente. La entrevista al invitado es siempre desordenada, el conductor hace gala de su incapacidad para cohesionar el formato y la *incomodidad* [por oposición a ese supuesto *confort absoluto* tan propio de la neotelevisión] es una búsqueda constante. Y si bien es cierto que el formato se ha *suavizado*, también es cierto que puso en antena, por ejemplo, un videoclip de una hora de duración [“Historia interminable, laralá, laralá, laralá, historia interminable...”], a pantalla partida, que se convirtió, inevitablemente, en el foco del programa [quitando protagonismo al *artista invitado* para ese episodio, provocando su enojo y todo el sainete que acompaña a una situación así]. Un poco por intentar decir que el programa es leído como el espacio de humor *diferente* más exitoso de la televisión española y, a la vez, como la *gran conquista* de la *nueva comedia española* que encuentra ahí un escaparate que quizá dejó de necesitar desde la masificación del internet, pero que no deja de implicar un reconocimiento por parte del *aparato* de la existencia de un público que no había sido contemplado por la neotelevisión.

²²² Entrevista completa disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0pAqi9uWgmg>

²²³ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ueYvcdYtevo&t=213s>

²²⁴ Al menos era típico en mi escuela primaria.

[que siempre permaneció sentado] y el presentador despide el programa. La broma es ésa, un chiste escatológico cimentado en un juego de palabras y en el movimiento de una cámara. Lejos de intentar operar un ejercicio interpretativo de la performance del cómico, me interesa hablar de la forma en la que ésta fue presentada por el formato y de las interpelaciones que hace al modelo *segmento televisivo*.

En mi última hipótesis, la alternancia de voces propuesta en el *Ultrashow* apela a una fragmentación de la idea de *autor*, como voz emisora de un mensaje, difuminándolo entre la multiplicidad de *otras voces* [*no autorales*, las llamé antes] y proponiendo, por un lado, que el *autor* no es una voluntad sólida y unívoca reflejada en la obra, y por otro, que la producción de sentido nunca está acotada por la *voluntad autoral*. Es decir, que el ejercicio de producir sentido sucede en todos los lugares y que el receptor es un co-creador de la obra en tanto la produce como detonador de otros sentidos. La obra no *dice*, la obra *pretende decir* y el receptor la *hace decir*. La difuminación de la *intención autoral* en múltiples voces que nunca terminan por ser la del *autor* y la repentina insistencia por una pretensión unívoca del mensaje proponen una ambivalencia que el cómico no está interesado en *resolver*, construyendo una performance en la que conviven intenciones, lecturas y voces. El espectáculo se lee a sí mismo desde la *posición de espectador* y vuelve a producir desde ahí, reinventa la performance y lo que parecía sólido se muestra [otra vez] inestable. No parecen contemplarse las impertinencias, todas las voces suman a la producción de sentido y son, a la vez, insumo de otras voces que se suman desde ahí, pues, como ya dije varias veces, el único objetivo del *Ultrashow* es seguirse moviendo. La performance asume la convivencia de sentidos contradictorios, pues no tiene como intención transmitir un *mensaje sólido* a su público, y, a la vez, acota la *intención autoral* a la transmisión de elementos tan concretos, que rechaza la existencia de sentidos ulteriores producidos por un *autor*, es decir, todo sentido que excede al mero *vislumbre* procede de un lugar distinto al de la *intención autoral*.

Antes de presentar sus performances en *La Resistencia*, Noguera tiene una aparición previa en el programa [y posterior a la entrevista] en donde cuenta cómo el productor [Ricardo Castella] le hizo una llamada para hacerle el ofrecimiento de

aparecer, con una *sección*, de manera esporádica en el programa. El cómico advierte que, en su opinión, la sola idea de *contenido televisivo* apela a un tipo de producto que él no es capaz de producir, pero, ante la insistencia, acepta el ofrecimiento. La performance que narré líneas atrás [la del *tupido velo*] ocupa, como ya dije, un minuto del programa, pero el video que *La Resistencia* subió a Youtube dura casi seis. Durante la primera parte se muestra un fragmento del capítulo sucedido el día previo al que va a ocurrir la performance. Ahí, Broncano, el presentador del programa que se graba en Madrid, contacta por vía telemática a Noguera [que está en Barcelona] para hablar de la propuesta que el cómico ha enviado al equipo de producción como performance para el programa.

“Es roma²²⁵”, habla Broncano, que durante toda la llamada se preocupa por no revelar el contenido de la performance. “Pero es breve”, responde Noguera. “Es lo típico que si me dicen que lo ha enviado alguien que no eres tú, diría *No, esto no, esto no hay por dónde cogerlo*”, dice Broncano, después, el propio conductor, “Pero tú lo vas a hacer tal cual lo has enviado, no tiene ningún giro...”, “Bueno, no, claro, yo os he enviado lo que quiero hacer mañana”, responde Noguera, “Mira, está durando más esta conexión que lo que voy a hacer mañana”, otra vez Noguera. “O sea que lo vas a hacer, no tiene giro ni nada, lo que has dicho lo vas a hacer mañana [...] por supuesto, ven y hazlo, a mí me parece un poco romo”, “Cada uno es libre de pensar como quiera acerca de lo de mañana, pero los billetes de tren están comprados, yo no tengo ningún problema en hacerlo... es que yo no entiendo esta llamada, la verdad, no la entiendo”, cierra Noguera. A la llamada sigue una pantalla negra con el grafismo “Al día siguiente” y, después, Broncano dando paso a la performance que ocurre más o menos según escribí antes.

Según una de las hipótesis con las que trabajé durante el capítulo segundo, la neotelevisión entiende que lo único *real* en la pantalla es el vínculo que el canal establece con su audiencia y, por tanto, se preocupa por subrayarse como canal, es decir, como una propuesta de relación específica entre las múltiples opciones de la pantalla. Cuando, en *En el aire*, Noguera intenta proponer como *sección televisiva* un pequeño *Ultrashow* se olvida de que, incluso mostrando una performance que

²²⁵ Que carece de puntas, que “no hay por dónde agarrarla”, se entiende.

pretende dispersar sentidos, el canal tiene un mensaje claro: *lo real es esto, el canal*. La labor que el propio canal opera para producir el mensaje *sección de Miguel Noguera* es más relevante que la performance en sí, y la polivalencia propuesta por el cómico se subordina a la del mensaje omnipresente en el programa: *Soy yo, el canal*. Así, a pesar de los esfuerzos del performista por difuminar la idea de *intención autoral*, ésta queda subrayada por el propio formato, que no sólo lo presenta como *la carta excéntrica de la baraja de cómicos* de La Sexta, sino como una *parte de la intención autoral superior* que es la del propio canal, que hace participar al cómico del reparto y le asigna un lugar. Noguera, el *cómico loco*, hace de *cómico loco* antes de dar paso a otro cómico, al *soez*, por ejemplo.

En esta nueva oportunidad, Noguera es consciente de que el canal tiene primacía sobre el contenido y de que, no importa tanto lo que él presente como performance, sino la construcción que el aparato haga sobre ésta. Por supuesto, el canal hace de canal y no presenta el minuto de performance *crudo*, sino que le propone un contexto, el de la conexión telemática entre Miguel Noguera y David Broncano. En mi opinión, ese segmento tiene dos objetivos. Primero, *desmarca* al canal de la performance. Al no poder circunscribir la propuesta del cómico [por *roma*] a la voz del canal que la presente como una *parte* del sistema, intenta “volver a ser *paleotelevisión*” y decir que su única labor es la de *mensajero*, la de *copista*. Sin embargo, esto se queda en intento, pues el acto de producir la distancia entre la voz del canal y la voz del performista es, en sí mismo, la explicitación de que el canal produce un mensaje que se superpone al propio contenido presentado como *espectáculo*. Segundo, un intento por justificar la propia aparición de la performance en el canal. Durante la conexión telemática, la postura de Broncano con respecto a la performance puede resumirse como “A mí no me gusta [al canal no le gusta], pero, al tener tú la etiqueta *genio* y ser el mensaje del canal *este es el espacio de la comedia alternativa*, se hará”. Considero que este proceder, que puede parecer bastante problemático, es una salida sorprendentemente provechosa para el canal, pues fija a Miguel Noguera como *el cómico excéntrico de la baraja de cómicos de Movistar* y superpone, de nuevo, la voz del canal que dice “Este es el espacio donde *se deja hacer a los genios*”.

Pese a todo, la performance sigue siendo la que es y me interesa también plantear que, en la naturaleza de la propuesta hecha por Noguera a *La Resistencia*, hay un intento por desestabilizar esa taxonomía. Sabedor de que el canal hará de canal y producirá un mensaje superpuesto a cualquiera [en plural] que pueda proponer el cómico, éste se *conforma* [se *disconforma*] planteando un mensaje [casi] completamente inasumible por el canal [que, sobre la performance de Noguera intentará producir el mensaje *Este es el espacio de la comedia alternativa*]. Como dije, la broma es más bien chabacana y el cómico la presenta tal cual la había planteado, pero, además de la conversación entre Noguera y el presentador del *late night*, el canal se toma otra licencia. Después de la performance, Broncano despide el programa y la cámara se queda, mientras pasan los créditos finales, quieta en el público que va saliendo del teatro. Noguera, que desde que terminó la performance sigue sentado en la butaca cubierto por el *tupido velo*, se queda solo en un teatro vacío, los créditos terminan, las luces se apagan y el cómico sigue ahí. En un intento desesperado por decir que *Este es el lugar de la comedia alternativa*, el canal abre una ventana metatextual para intentar ofrecer más posibilidades de lectura a la performance, que sigue siendo la que es.

Al final, a una performance de un minuto la acompañan dos paratextos que, desde la voz del canal, intentan organizar la producción de sentido sobre aquello que se presenta como *espectáculo*. Lo que me parece curioso es que intentan *provocar* sentido en lugar de limitarlo. El canal, que se arrogaba la capacidad para dirigir y limitar la producción de sentido de aquello que aparece en pantalla está ahora intentando con todos los medios que tiene a su alcance [no puede *tocar* la performance en sí, pues es *la obra de un genio*] *abrir* posibilidades de lectura para un contenido *romo*. A mi entender, aquí se tiran dos hilos que corren paralelos a la propuesta de *autoría conflictiva* presentada por el propio cómico en el *Ultrashow*, aunque desde lugares distintos.

El primero, la desidentificación con la idea de *autor*, que en el *Ultrashow* opera desde una superposición de voces, pero que aquí termina cayendo en la única voz autorizada por la neotelevisión, la del canal. Al entender que en el contexto neotelevisivo el único lugar enunciativo que no puede asumir un *desacuerdo* es el del propio canal, se vuelve el lugar disputable para la performance, que consigue,

por un lado, que el canal enuncie su abdicación como productor del mensaje [que aunque, como ya dije, no es efectiva, sí es enunciada] y, por otro, que, desde el lugar de única voz autorizada para conducir la producción de sentido, el canal asuma [*pida*] la proliferación de éste por fuera del propio canal, debilitando su posición como productor único.

El segundo, la certeza de que, aun con el reparto de lugares que habilitan o deshabilitan la producción de sentido, ésta sucede siempre y a pesar. En el *Ultrashow* las distintas voces *no autorales* producen a partir de otras voces y son insumo de la producción de otras, proponiendo la multiplicidad y la polivalencia de los sentidos. En la performance presentada en *La Resistencia*, Noguera no puede apelar al mismo mecanismo, pues la polivalencia que pueda producirse quedará supeditada al sentido monológico del canal, entonces, propone que sea el propio canal quien produzca la polivalencia. Si el canal intenta acotar el sentido de la performance, se acercará a la posibilidad de deslegitimarse como *Espacio del humor alternativo*, pues la performance es la que es, de modo que opta por la difuminación asumiendo que el sentido se produce de muchas formas y en muchos lados, *habilitando* [en realidad reconociendo la habilidad que siempre estuvo ahí] a voces *no autorales* [en este caso el *autor* es el canal] como productoras de sentido.

Finalmente, y a partir de estas comparaciones, me parece posible afirmar que, con algunos límites que ya fueron descritos, la performance *Corramos un tupido velo sobre esta performance* se inscribe también en ese *discurso Noguera* que intenta desidentificarse como voz autoral y produce sólo a condición de que *otras voces* produzcan desde ahí. En este caso, el cómico se vale del lugar que el canal le propone como fijo [el de *genio*] para, intentando desmarcarse de ahí [la performance no es la esperada], tratar de desestabilizar la única *voz autoral* de la neotelevisión, la del canal.

Conclusiones [siempre provisionales]

Con trece o catorce años tenía este amigo [le decíamos *Bob*, porque le gustaba Bob Esponja] que, por razones familiares que no vienen al caso [ahora que lo pienso, puede ser que nunca las haya tenido claras], vivía mucho más cercano a la *cultura estadounidense* que yo: mucho McDonald's, Coca Cola comprada al mayoreo²²⁶, foto de infancia en Disneyworld y KFC para la cena de navidad. Ir a visitarlo, además de una experiencia gastronómica determinante, fue para mí un encuentro con la televisión estadounidense y, sobre todo, con la comedia televisiva estadounidense. Entre mucha pizza y Coca Cola, pasamos bastantes tardes viendo *Seinfeld* (1989-1998), *Curb your enthusiasm* (2000- en emisión) o las películas de Michael Moore (recuerdo que vimos *Bowling for Columbine*, 2002, y *Fahrenheit 9/11*, 2004). En aquel entonces, me pareció que ahí había algo radicalmente nuevo con respecto a lo que yo entendía por comedia televisiva²²⁷, que coincidía más o menos con la idea de *chiste*, más aun, con la idea de *contar un chiste*. Por supuesto, yo sabía que hay muchas formas de llegar a la risa, Bob y yo estábamos en esa edad en la que casi todo hace mucha gracia y basta un gesto en una clase

²²⁶ “En esta casa, lo único que nunca va a faltar es amor y coca”, me tocó escuchar a su papá al teléfono mientras discutía con alguien.

²²⁷ Quizá más precisamente, con la idea de comedia televisiva *adulta*, pues las caricaturas *para niños* siempre tienen una dosis de humor.

para apelar a una *broma privada* en la que, quizá, la única gracia es que el profesor la desconoce; pero eso no era televisión, sólo nos hacía reír a nosotros.

La comedia televisiva estaba a cargo de los *cuentachistes* y un chiste es esta estructura en tres actos con un *remate* que sorprende. Es claro que existen muchas diferencias entre la forma en la que dos personas cuentan el mismo chiste, pero es también cierto que el remate es el mismo. Yo entendía que el remate *era* el chiste, que el resto de la narración era la arquitectura necesaria para que el remate tuviese algo que dinamitar. La comedia estadounidense dinamitaba otra cosa [al menos de manera más explícita], ciertas convenciones que presupone en su público o ciertas interpretaciones sobre algunos sucesos de la *cultura pop estadounidense*²²⁸, además, mostraba un tipo de crueldad que a mí me parecía iconoclasia pura. Con todo, mentiría si dijese que, a partir de ese impulso, me convertí en consumidor asiduo de formatos cómicos estadounidenses, en realidad, era una ventana que, para mí, sólo se abría a través de la televisión que había en casa de mi amigo y tampoco me preocupé mucho por intentar que dejara de ser así.

Un par de años más tarde, otro amigo [sin relación con el primero] puso en mi USB un archivo mp3 con un monólogo de *El club de la comedia* (2001)²²⁹ y, al tiempo que pude reconocer ahí el mismo tipo de novedad que había visto en la comedia televisiva estadounidense²³⁰ [por lo demás, completamente lógico, pues *El club de la comedia* pretendía emular el formato *stand up* que tanto éxito mostraba en Estados Unidos], me pareció que los tópicos a los que los *monologuistas* españoles acudían no necesitaban *traducción* y, por tanto, yo podía replicarlos²³¹ [en realidad, sí que

²²⁸ Es posible que esta lectura esté alimentada por el hecho de que, mientras veía estos *shows*, tuviese a Bob al lado hablándome de las personalidades que aparecían parodiadas o pausando el video para decirme por qué el subtítulo no hacía justicia a una broma que “en inglés tiene sentido”. En cualquier caso, es igualmente cierto, por un lado, que esta comicidad no se presentaba bajo la estructura de tres actos con remate y que, incluso asumiendo que, a su manera, la propuesta cómica de la televisión mexicana de principios de siglo también apelara a la ruptura de algunas expectativas culturales, la estructura de tres actos y remate le otorga cierta autonomía que parece presentarla como autosuficiente. Incluso Adal Ramones y su *Otro Rollo* [un formato mucho más cercano a las convenciones del *Late Night*] acudió a la estructura *chiste* aplicando algún barniz de *stand up*. Con todo, valga decir que no me interesa ejercer ningún juicio de valor a este respecto, sólo me interesa señalar lo *distinto* que me parecía la comedia televisiva estadounidense con respecto a lo que frecuentaba en la televisión de mi casa.

²²⁹ El formato, que ya aparece descrito en este mismo trabajo, es un intento español por popularizar el *stand up comedy* en la televisión pública de ese país.

²³⁰ En realidad, la singularidad, que ahora me parece más bien el *caso general*, consistía en emplear mecanismos distintos al de *chiste*.

²³¹ Que todo esto va de eso, evidentemente, de cómo yo quería *ser gracioso*.

requerían algún tipo de *traducción*, pero a mí me parecía más fácil disfrazar a Guadalajara de Madrid que de Brooklyn, y los juegos de palabras tienen claras ventajas cuando son hechos en la lengua materna]. Del *Club de la comedia* sí que busqué más monólogos, y me preocupé, tanto de integrar las bromas que me hacían más gracia a *mi repertorio*, como de intentar producir las propias a partir de los mecanismos que veía.

Este par de anécdotas me sirven para introducir algunas ideas que pueden servir como conclusiones de este texto. Mucho más que ofrecer algunas frases que sinteticen el trabajo realizado o, peor, ofrecer algunas *hipótesis comprobadas*, me interesa proponer aquí una lectura del propio texto que, aunque como anuncia el título es siempre provisional, me permite no sólo poner punto final a este archivo de Word, sino reparar en la propia construcción de éste como investigación que muta sus pretensiones.

Más allá de un cambio en el *corpus* de la investigación que hoy me parece lo menos reseñable²³², me interesa poner sobre la mesa las cartas con las cuales inicié la manufactura de este texto. En principio, yo me formé en lengua y literatura. Es decir, mi acercamiento al cine o al teatro era el que me ofrecía la tradición narratológica, en la que, como ya escribí en el capítulo anterior, se presupone un *modelo autor-obra-receptor* donde la noción de *intención autoral* [y de *decodificación* de ésta] es también un presupuesto. Por otro lado, no sólo por el tipo de formación que tuve, sino por el tipo de textos literarios que me parecen más atractivos, entendía que la *labor académica* sobre la literatura [sobre el arte, en general] consiste en la producción de *partes* de los *objetos de estudio*, en la descomposición de los mecanismos que *producen* determinados efectos, un poco eso que en programación llaman *ingeniería inversa*.

Con respecto a los textos literarios que considero más atractivos, de niño fantaseaba con la posibilidad de que una serpiente terminara por *desaparecer* si

²³² En principio, tenía pensado trabajar con *Algo muy gordo* (2017), un falso documental sobre el *making-of* de otra película, pero, más bien pronto, caí en cuenta de que tenía más interés en el trabajo cómico de uno de sus actores [Miguel Noguera] que en la película en sí. Con todo, la hipotética investigación que hoy pudiera proponer sobre *Algo muy gordo* sería distinta a la que, en su momento, propuse.

comenzaba a comerse desde la cola. ¿Dónde está el límite? [suponiendo que la serpiente fuese completamente invertebrada]. El dibujo éste de una mano que dibuja a otra mano que, a su vez, la dibuja²³³, el episodio de *Garfield*²³⁴ en el que, en repetidas ocasiones, detienen la trama para ofrecer al público, mediante un sistema de aplausos, elegir de entre tres opciones lo que el gato debe hacer a continuación [todas los resultados, a su pesar²³⁵], o la antigua etiqueta del *Paletón Corona*²³⁶ en la que aparecía un niño sosteniendo otro paletón, con su debida envoltura y etiqueta, por tanto, otro nuevo niño que sostiene... Evidentemente, el hilo termina del otro lado, eres tú el niño que sostiene un paletón. Términos como *metaficción* o *paratexto* me ayudaron a caracterizar algunos comportamientos que siempre me habían parecido divertidos.

A mi entender, el acercamiento al trabajo de Noguera tenía una parte estructural a la que consideraba irrenunciable para intentar dar cuenta del mecanismo de repliegue continuo que éste presenta. Pues es esta característica la que me permite reconocer en Noguera el mismo tipo de *artefacto* que veo en Borges, en el Quijote o en la serpiente que se muerde la cola. Para mí, la sola aparición del artefacto es en sí misma reseñable, pero eso no constituye una reflexión. Al inicio, yo pensaba el trabajo como la producción de una taxonomía que *desmontara* la *performance* del cómico de tal forma que pudiese ser leída como una totalidad articulada en torno a un sistema que parecía caótico, pero que, por partes, era rearticulable como sistema. Ejercicios de este tipo eran, con frecuencia, los que me solicitaban como ensayos finales durante mi formación en letras. Por supuesto, aquellos trabajos estaban acotados. En función del texto, se elegía como eje analítico la dimensión temporal o espacial, la alternancia de voces narrativas, los niveles diegéticos o, si la ambición es mucha, eso que Bajtin llama *cronotopo* [que tiene aspiraciones de totalidad]. En mi opinión, el *Ultrashow* tensa tantos de esos posibles ejes analíticos que valía la pena hacer una labor de *dissección total* que mostrara el *orden que subyace al caos*.

²³³ *Manos dibujando*, Escher (litografía, 1948).

²³⁴ *Garfield y sus amigos* (1988-1994).

²³⁵ El episodio termina, por supuesto, con el protagonista rebelándose a la voz *en off* que le insta a hacer lo que *el público eligió*.

²³⁶ Dulce de malvavisco cubierto de chocolate presentado como una *lollipop*.

Apenas un resquicio queda en este texto de esa intención inicial, el tercer acápite del primer capítulo al que titulé *Algunas descripciones estructurales*. En él, formulo una descripción narratológica del tiempo en el formato *Ultrashow* siguiendo las categorías propuestas por Genette en *Figuras III*. En principio, había pensado esa parte como una especie de *primera piedra* de la taxonomía y debo admitir que el eje analítico elegido es el temporal porque me parecían sugerentes algunos nexos que podían establecerse, desde ahí, con *En busca del tiempo perdido*, un texto que me interesaba vincular debido a la que expondré después como segunda pretensión inicial del trabajo.

Evidentemente, la escritura tomó otros derroteros y esa *primera piedra* parece más un *guijarro* en el conjunto de la tesis. No obstante, ese primer acercamiento, que por cuestiones de orden quedó como tercer acápite del primer capítulo, no sólo cumple con una parte de la intención inicial, dar cuenta del artefacto como mero *vislumbre* [¡Miren, otra serpiente que se muerde la cola!], sino que me permite presentar *en funcionamiento* las categorías sobre las cuales se vierte la crítica durante el tercer capítulo, pero ya llegaré a eso.

La segunda pretensión inicial que tenía con este trabajo, si acaso la más insistente por entenderla como la más *personal*, era la de proponer una suerte de *repetición productiva*, mejor, un *hastío productor*. Atribulado por lo que yo entendía como *falta de experiencias vitales* [más aun, ante la abulia por procularlas] me gustaba pensar en la posibilidad de una *otra experiencia vital* producida en el hastío. Me gustaba pensar en Penélope como la *verdadera heroína* de la *Odisea*²³⁷ y en la teletienda como un *cine de culto* para quienes habían desistido de la Cineteca. Son esas ideas las que guían la presentación del formato durante el segundo acápite del primer capítulo. Además de describir el formato *Ultrashow* y la naturaleza de los *vislumbres* que el cómico propone en él, hay en este acápite algunas referencias al discurso que el propio Noguera ha vertido sobre su contenido. Un discurso que,

²³⁷ “Después de todo, Ulises ha tenido un único retorno, Penélope ha tenido tantos como días caben en diez años”, de un texto que escribí como elogio a la repetición y a las *épicas chiquitas*, que me parecían las *verdaderas épicas*.
[<https://laruecadepenelope.home.blog/2019/11/15/la-rueca-de-penelope-una-frivolidad-amenos-metatektual/>]

explícitamente, rechaza la hermeneusis y que propone una suerte de *estética intrascendente*.

Es por eso que en este acercamiento, el que ocurre durante el segundo acápite del primer capítulo, insistí más en la nimiedad de los *vislumbres* presentados que en su inmediatez, y es por eso que me interesaba una cita como “Esta forma de alegría crece cuando uno ya no es nada para el mundo, pero florece cuando es reconocida por el mundo[...] Por un lado, se trata de ser tacaño, cobarde y sumiso. Se trata de no aceptarle el pulso a la vida, pero seguir en el barco como una rata, comiendo felizmente de los restos. No comprometerse, ser un monje mezquino, como se dice comúnmente, *No vivir la vida*. Esto no es necesariamente malo. Hay mucho prejuicio con eso, mucho terror asociado a la figura de aquel que *deja pasar la vida sin vivirla*[...] Por un lado, está la anulación de uno para el mundo y luego aparece la paz y de ella brotan elementos alegres que tienen que ser rescatados, registrados, para luego ser comunicados al mundo[...] Ése es el doble juego, anularse para presentarse desde ahí, partir de la ignorancia, la indiferencia y el egoísmo. No nos apresuremos a descalificar estos rasgos, por favor, que son mi tierra[...] Lo que más me gusta de este mundo es estar en una cafetería fina, no en el banco de un parque, y sobre ese confort solitario se alza el buen humor instantáneo, la beatitud de las construcciones ligeras, el formalismo puro. Esto que hago nace de lo más marginal, lo que ahora me da de comer se basa en lo más intrascendente, pero, por favor, no penséis mal, es un regalo”²³⁸. En su momento, la conferencia presentada por Noguera en este foro [las *VII Jornadas permanentes de pensamiento experimental*] o la entrevista que el cómico tiene con Ernesto Castro me parecían una poética del hastío en la que el performista afirmaba la posibilidad, tan buscada por mi parte, de esa *experiencia vital* surgida por hartazgo, por la pura insistencia. Sentarse en una cafetería toda la tarde a ver el tiempo pasar podía ser tan *productivo* como ver *Game of Thrones*²³⁹, y tejer y destejer el mismo lienzo de tela, tanto como hacerse a la mar y combatir la furia de los dioses.

²³⁸ Conferencia ofrecida en las *VII Jornadas permanentes de pensamiento experimental*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Dfsa3fQCv10>

²³⁹ No elijo este ejemplo porque considere que esta serie tenga alguna particularidad que la vuelve *especialmente productiva*, en realidad, ni siquiera la he visto, sino por la insistencia que algunas amistades mostraron para motivarme a verla.

Por supuesto, esta segunda pretensión inicial también cambió. No tanto como un producto de la *revalorización* de las, siempre supuestas, *experiencias extraordinarias* [de quienes sigo desconfiando bastante], sino como el producto de una relectura en las categorías que dividen el hacer humano entre *ordinario* y *extraordinario*. En mi presupuesto inicial, veía una crítica a la forma en la que se han jerarquizado los haceres humanos y al lugar que ha ocupado eso que me parecían *épicas mínimas*²⁴⁰ en ésta, pero sostenía la idea de la división en sí, la posibilidad de que existan lugares privilegiados para el *acto* que, aunque localizados en otro lado, mantienen el axioma de dominación que implica la existencia de una jerarquía de la experiencia humana.

A este mismo razonamiento responde el primer acápite del capítulo inicial en donde, ante el imperativo de ofrecer para este trabajo una dimensión política, elegí la lectura debordiana del mundo y su noción de *espectáculo* como una categoría con la que podía rivalizar la labor cómica de Noguera. En mi opinión, tanto el *Ultrashow* como el *Infrashow* contravenían cierta lógica que ligaba *espectáculo* con *lejanía*, es decir con la posibilidad de *salir* de la cotidianidad para ver *a otros* tener *experiencias extraordinarias*. Para mí, la poética de Noguera proponía una reivindicación de lo pequeño y de la *experiencia extraordinaria* como algo que existe *a pesar*, que existe porque el sujeto insiste en no moverse. De nuevo, esta línea, que queda más o menos desarrollada en el primer acápite del primer capítulo, tornó hacia un camino que, al rechazar la segmentación entre sujetos que *producen experiencias extraordinarias* y sujetos que las *reciben* y, sobre todo, proponer que la comunicación es más bien un proceso sin lugares fijos y que el supuesto *receptor* es más bien un co-creador de ese *tercer objeto*, ya no se preocupa tanto por posicionarse en ese debate entre un arte con pretensiones de *trascendencia* y otro con pretensiones de *efimeridad*.

Antes de avanzar, me gustaría hacer una precisión con respecto al debate de una supuesta trascendencia en el arte, con respecto, puedo reconocerlo ahora, al lugar privilegiado del arte en detrimento de otro tipo de haceres humanos. Durante mi

²⁴⁰ Y que sin embargo, según mis presupuestos iniciales, exigen un esfuerzo descomunal. De ahí que, durante ese mismo acápite, me interesara en subrayar la energía que Noguera insufla en la construcción de su *catedral de nimiedades*.

formación en letras, el debate entre *arte comprometido* [aquel que se propone como una didáctica revolucionaria para el lector] y *arte por el arte* [aquel que se propone como una *experiencia trascendental* por sí misma y que existe *pese a la sociedad* que la rodea] era un telón de fondo casi tácito. Si bien, como ya dije en este mismo trabajo, lo más importante era *desarmar* el *artefacto*, taxonomizarlo, revelar el orden que subyace en el caos [o la *verdad escondida* entre la *ficción*, como ya apunté, da casi igual], también es cierto que había una división entre los textos que se auscultaban con un oído más *estético* o uno más *sociológico* y el debate surgía cuando alguien quería escuchar el texto con el oído opuesto al que *correspondía*.

Para mí, el debate estaba zanjado, el arte no debía tener más pretensión que existir y cualquiera que quisiese atribuirle una finalidad ulterior, de alguna manera, lo convertía en un panfleto²⁴¹. En mi opinión el debate estaba, más bien, entre un tipo de arte que aspirara a la *eternidad*²⁴² y otro que aspirara a la *fugacidad*. Por supuesto, yo me decantaba por la segunda opción. De estos supuestos se desprenden, en la tesis, una falencia y un acierto [al menos así me lo parece]. Por un lado, desde el inicio tuve claro que no me interesaba ligar el trabajo cómico de Noguera a una noción de *arte político* entendida como una *didáctica revolucionaria* o como una forma de *creación de conciencia* [de cualquier tipo], pues entendía, no sólo que eso no aparece en Noguera, sino que proponer ese camino era alejarme de lo que yo pensaba que era el arte y de mi objetivo señalizador: dar cuenta del *artefacto* que se muerde la cola. Esto explica que, en todo el texto, no haya ninguna búsqueda en ese sentido, más todavía, el acápite que abre el segundo capítulo es una revisión crítica de la lectura del carnaval como *revolución* y, si bien reconozco el mecanismo de *inversión* que opera en algunas muestras cómicas, también alejo a Noguera de esos funcionamientos, pues, entiendo que su trabajo no pretende operar ningún tipo de *inversión revolucionaria* con pretensiones didácticas.

²⁴¹ *Panfleto* es una palabra que escuché, por primera vez, como crítica a un cuento en un taller de escritura creativa. El autor del texto criticado en esa sesión no volvió a ninguna otra. Fue algunos años después, cuando estudiaba en la Facultad de Economía, que la palabra volvió a aparecer, ahora con connotaciones reivindicativas.

²⁴² No sólo bajo la idea de que la obra “tuviese *algo* que decir a todos los seres humanos de todas las épocas”, sino que ese *algo* fuese igual. La idea de *grandes clásicos*, que aparece asociada a la literatura europea el siglo XIX, está cimentada precisamente en esa posibilidad, en las obras que apelan a una, supuesta, *condición humana* y que son reconocidas, siempre según la propia categoría, como *obras maestras* en cualquier contexto.

Una vez expuesta la razón de esta ausencia, que me parecía [desde mi formación] el camino más *natural* para ofrecer una lectura política de la performance, apunto lo que entiendo como un acierto: la lectura de *arte político* ofrecida por Rancière. Ésta me permitió, por un lado, ejercer una lectura política de la propuesta de Noguera que no partiera de la noción de *arte político* entendida dentro de los marcos del debate *arte comprometido vs arte por el arte* y, por otro, encontrar un camino para leer a la serpiente que se muerde la cola desde una idea de *lo político* que no pretende el aleccionamiento. La noción rancieriana de *objeto estético litigioso* me parece un hallazgo de cara a mi intento por armonizar la separación [un *a priori* con el que inicié este texto] entre el arte y la política [entre lo que yo entendía como *las formas y el contenido*].

Por supuesto, es esta separación la que guía el segundo acápite del primer capítulo, en donde busco plantear, desde la categoría *neobarroco* propuesta por Omar Calabrese, una suerte de *zeitgeist* de *agotamiento de las formas*. Esta es una idea que, además de abonar a mi hipótesis inicial del *hastío productor*, encontré en la lectura de algunos textos que hablaban, ya no sólo del trabajo de Noguera, sino de cierto tipo de comedia contemporánea que tenía algunos nexos con éste. La punta de lanza de esta lectura puede encontrarse en Jordi Costa y su concepto de *posthumor* que, si bien reconozco como un primer motor en torno a mi propia reflexión sobre la apuesta cómica de Noguera o de *Los Venga Monjas*, aparece también criticado durante el tercer capítulo de este trabajo, pues, al igual que la construcción en torno a la idea de Neobarroco propuesta en el primer capítulo, mantiene la distancia [siempre supuesta] entre *forma y contenido*, y asume también la división entre autor y espectador.

Con todo, ese acápite consigue, a mi entender, poner a jugar distintos objetos culturales para señalar algunas similitudes que éstos pueden tener. Para mí, el acierto está en el emparejamiento de objetos culturales de naturalezas distintas [supuestamente distintas]. Por supuesto, está la referencia a Borges y sus laberintos, a Raymond Queneau y sus *Ejercicios de estilo*, pero también a un par de videojuegos, a algunos juegos de mesa y a algunos programas de radio que yo consumí como podcast. La división hecha a veces entre *gran arte y arte vulgar* [entre arte y artesanía, entre arte y no arte], en realidad, nunca me preocupó mucho

[aunque es cierto que a veces preocupó a más de algún teórico literario contemplado por el plan de estudio en letras], pues hay muchas serpientes que se muerden la cola, pero sí que me preocupaba la separación entre *artes de naturaleza distinta*. Así como la literatura tiene categorías a partir de las cuales se le *analiza*, entendía que era poco menos que un *delito epistemológico* utilizar las categorías acuñadas por un arte para el *análisis* de otro. La lectura de Calabrese me ayudó a buscar similitudes entre *artes de naturaleza distinta* desde un camino que me parecía familiar, el de las formas, y también apuntaba otra vía de lectura para la serpiente que se muerde la cola.

Después de la crítica a la interpretación bajtiniana del carnaval que, como ya dije, buscaba alejar de la tesis la lectura de *arte comprometido* para la producción de Noguera, el segundo capítulo propone un acercamiento a Benjamin y su noción de arte postaurático. En mi opinión, hay aquí un punto de quiebre en el trabajo que, hasta ahora, y en sintonía con mis presupuestos, operaba eso que en teoría literaria llaman *análisis inmanente*. Partiendo del *objeto*, es decir, de aquello que yo entendía como *corpus* de mi *análisis*, Benjamin propone una reflexión en torno, por supuesto, a las condiciones de producción del objeto-arte [una lectura que me recordaba a mi paso por la Facultad de Economía. “El artista es (también) proletario” y todo eso], pero también una reflexión [y es esto lo que considero más fértil] sobre la condición del objeto-arte como contingencia, como producto del hacer humano. Benjamin me permite operar el salto entre el acercamiento con pretensiones de inmanencia que tenía como propuesta inicial y otro tipo de acercamiento que abre los dos caminos que toma el trabajo.

Primero, las ideas de Benjamin en torno al arte postaurático como un arte para exhibición, y no para adoración, abren la dimensión *receptora* de todo arte. En mi presupuestos iniciales, el público es apenas una sombra que llena las butacas mientras sucede el *espectáculo*, una vez sumada la idea de arte postaurático, se hizo necesario volver la vista al público y, sobre todo, al tipo de relación que la comedia establece con éste. Los dos siguientes acápites del capítulo segundo son un intento por producir una lectura sobre el vínculo que algunos tipos de comedia establecen con su audiencia. Aquí debo reconocer que los trabajos citados de Fraticelli fueron de mucha utilidad, pues armonizaban las categorías de Umberto

Eco con las cuales me había acercado al fenómeno *recepción* con una tipología cómica que se proponía como el producto de la relación entre la obra y el receptor. Además de sumar la dimensión *público* a la investigación, estos acápites tienen dos propuestas adicionales. La primera, una genealogía que recoge algunas manifestaciones cómicas de la televisión española, que se propone como el resultado de la diversificación televisiva; la segunda, una lectura que anuncia un público mucho más activo en el proceso de *recepción*, pues se le reconoce agencia en la construcción del vínculo con la obra. De estos acápites, me parecen reseñables las líneas dedicadas a Chiquito de la Calzada y a *Humor amarillo*, pues considero que logran proponer dos singularidades en el conjunto de la televisión española de la época y creo, sin atisbo de humildad, que es en esas líneas en donde puede leerse una pluma más lúdica.

Finalmente, el segundo camino abierto por Benjamin es casi la totalidad del capítulo tercero. La idea de arte postaurático no sólo propone una lectura sobre la condición material [y mercantil] del arte, sino un tipo de relación crítica [y productiva] entre éste y su público. Como es evidente, para tirar de ese hilo, tuve que pasar por Rancière, a cuyos textos debo no sólo el último capítulo de este trabajo, sino algunas reflexiones sobre los presupuestos con los que me acerqué a la literatura desde la teoría literaria. El primer acápite del capítulo final hace dos propuestas, por lado, una posibilidad que había tenido en la cabeza durante algún tiempo y que quedó escrita al inicio de ese acápite: la del texto *paralelo*. Me gustaba iniciar ese acápite exactamente de la misma manera que había iniciado otro sólo por decir que la escritura es, todo el tiempo, un proceso de elección y desecho. A cada palabra sigue otra y cada una implica una nueva elección. Para cada palabra [para cada frase] hay posibilidades y el texto *terminado* es también, a su manera, un cúmulo de textos que no fueron. La idea de Borges en el *Jardín de senderos que se bifurcan*. La otra propuesta es un nuevo intento por articular la lógica carnavalesca contemplando la posibilidad de un receptor más crítico con respecto al vínculo que le propone la obra. En consonancia con el capítulo anterior, el acápite utiliza la categorización que Eco formula para la televisión para describir un tipo de carnaval que opera la inversión sólo porque su receptor participa en la construcción de la ironía. Con todo, este tipo de carnaval parece seguir asumiendo la lógica

representativa y me resultó insuficiente para proponer un lectura del trabajo de Noguera.

A partir de la noción de carnaval, criticada en el segundo capítulo y reformulada en el tercero, inicia una nueva crítica que ya no sólo considera al carnaval, como hace Eco, un reforzamiento de la ley, sino un lugar que presupone una separación entre *realidad* y *ficción*, introduciendo la crítica de Rancière al paradigma del arte como representación y, con esto, una serie de nuevos planteamientos que apelan no sólo al trabajo cómico de Noguera, sino a las categorías con las que me había acercado a él. Por temor a repetirme, pues muchas de las diferencias entre los primeros acercamientos y los últimos ya han sido señaladas en estas conclusiones [y también porque, suponiendo una lectura lineal del texto, son precisamente esas críticas las que más cercanas están] sólo subrayo la emergencia del término *intención autoral* que me permitió articular algunas de las críticas. Este término, de uso más o menos extendido en la teoría, contiene, a mi entender, al menos tres presupuestos que articulan la crítica literaria: la transmisión de lo idéntico [un receptor no-productor], la amplificación del *mensaje* [como principio didáctico] y el requerimiento hermenéutico [como límite de interpretación y separación de los sujetos entre *productores* y *consumidores*].

La crítica ejercida sobre la idea de *intención autoral*²⁴³ que guía estos últimos acápites vuelve sobre tres ejes. Primero, como ha sido expuesto ya en estas conclusiones, sobre las categorías con las cuales me había acercado al trabajo de Miguel Noguera y sobre las lecturas que sobre éste habían sido hechas. Segundo, sobre la propia performance del cómico, que ahora puede ser presentada como una forma de tensionar la noción de *autoría* [y sus presupuestos]. Y tercero, sobre mi propia formación como *especialista* en literatura y lingüística. Esta última crítica, si bien excede el *corpus* propuesto para la investigación, aporta un matiz *metateórico* [si se me permite el palabro], pues pretende interpelar no ya a las interpretaciones que la crítica literaria ha hecho sobre algunos textos, sino a algunos de sus presupuestos como disciplina.

²⁴³ Me permito subrayar la nota a pie de página que trata sobre la *autoría* del Quijote, pues considero honestamente que es una lectura propositiva con respecto a uno de los *problemas clásicos* del cervantismo. Además de que, en términos intratextuales, me permitió el hallazgo *padrastro* con el que caractericé el lugar enunciativo polivalente de Noguera con respeto a su propia autoría.

Hecha la última mirada sobre el trabajo, no quedaría más que poner un punto final y compilar el conjunto de archivos de Word en uno único²⁴⁴, sin embargo, no me gustaría *abandonar* sin escribir algunas líneas con respecto al propio proceso de escritura de esta investigación. En principio, y como ya dije nada más abrir la introducción, éste es un texto inacabado, en el sentido en el siempre todos los textos están inacabados. En un principio, me parecía que la escritura de una tesis apelaba al mismo anhelo completista que la taxonomía que imaginaba como proyecto inicial. Ahora, me parece un proceso mucho más contradictorio y, sobre todo, menos acabado. En numerosas ocasiones pensé “De haber leído esto antes habría escrito esto de manera distinta” y en otras tantas pensé “No deseches esto, que te había quedado bien [no ya como idea, sino como estructura gramatical]”. Al inicio, y entre parches, reformulaciones y alguna metáfora, intenté cohesionar este texto, con la ilusión de poder presentarlo como una totalidad organizada que tuviese un eje analítico único que se sigue a lo largo de toda la investigación. No es sólo que no lo haya conseguido, sino que dejé de intentarlo.

Conforme avanzaba en la manufactura tenía más claro que mis presupuestos iniciales estaban cada vez más lejos, y me pareció que estaba bien. No porque ahora estuviese en *lo correcto* y antes no, sino porque había cambiado de opinión. Textos que había leído de una manera volvían con nuevos matices una vez que intentaba volverlos *tesis*, notas que me parecían importantísimas quedaban guardadas en un cajón hasta que, de repente, volvían a ser importantísimas [o se convertían en completamente prescindibles], algún libro o algún video de internet me parecía el *caso ejemplar* de tal o cual comportamiento sobre el que estaba escribiendo en esos días. Asumí que tenía más sentido soportar [y señalar] los giros de timón que intentar *remendar* una supuesta *coherencia total*. Más incluso, asumí que los giros no implican derogación, que las distintas lecturas pueden convivir y dialogar, si bien interpeándose y proponiendo cuestionamientos, también convirtiéndose en detonadores de sentido que permiten la aparición de elementos que parecían no tener cabida y que, de repente, por una secuencia gramatical específica o por una línea de pensamiento concreta, se presentan como evidentes.

²⁴⁴ Tesis final, final, VERDADERA FINAL, CORREGIDA, Versión 4.2

Ante todo, y finalmente, definiendo este texto como [una] *evidencia* [siempre incompleta] de un trabajo contradictorio y cambiante, que consiste más bien en la producción de sentido que pude hacer a partir de los diálogos establecidos entre los textos [*literarios* o *teóricos*, por supuesto, sin asumir tal división], otras manifestaciones cómicas [particularmente de la televisión española, aunque no exclusivamente], el trabajo de Noguera y cualquier otra *tercera cosa* que me permitiera escribir alguna reflexión en torno a cómo estaba pensando la propia tesis. Pienso que la tesis es un poco la escritura de ella misma [me ahorro otra referencia a *La novela luminosa*] y pienso que mi insistencia encarnizada por las notas a pie de página [un *vicio* que fui adquiriendo hacia los últimos semestres de la carrera y que aparece aquí *sobreexplotado* en más de una ocasión] es también un intento por producir diálogos entre la propia tesis, por forzar la maquinaria para producir sentido desde otros lados, por decir que los sentidos pueden seguir multiplicándose y que el punto final es sólo agotamiento, no límite de sentido; un punto final, como éste.

Bibliografía

Aristimuño, I. (2003-2015) *Aquí no hay quien viva* [emisión televisiva], Antena 3: España.

Aristóteles (2004) *La poética*, Alianza Editorial: España.

Bajtín, M., (2003) *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica: México.

Balzac, H. (2014) *La comedia humana*, Hermida editores, España.

Barceló, R. et Romero, B. (2004-2005) *Una mala tarda la té qualsevol* [emisión de radio], Catalunya Ràdio: España.

Barceló, R. et Romero, B. (2005-2006) *L'incident Kàplan* [emisión de radio], Catalunya Ràdio: España.

Barceló, R. et Romero, B. (2006) *Ramón, el programa de radio que se llama Ramón* [emisión de radio], Radio Nacional de España: España.

Barlow, S. (2015) *Her story* [videojuego], Reino Unido.

Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Ítaca: México.

Borges, J. (1974) *Fervor de Buenos Aires* en *Jorge Luis Borges obras completas (1923-1972)* (1974) Emecé Editores: Argentina.

Borges, (2012) “La biblioteca de Babel” en *Jorge Luis Borges cuentos completos* p.137

Borges, J. (2012) “La secta de los Treinta” en *Jorge Luis Borges Cuentos completos*, p. 465

Borges, J. (2012) “Funes el memorioso” en *Jorge Luis Borges cuentos completos* p.170

Borges, J. (2012) “El jardín de senderos que se bifurcan” en *Jorge Luis Borges cuentos completos* p. 87

Bosserman, V. (1995-2005) *Grand prix del verano* [emisión televisiva], La 1: España.

Broncano, D. (2015-2022) *La vida moderna* [emisión de radio], Cadena SER: España

Buenafuente, A. et Romero, B. (2013-en emisión) *Nadie sabe nada* [emisión de radio], Cadena SER: España.

Calabrese, O. (1999) *La era neobarroca*, Cátedra: España

Castro, E. (2017) *Chiquito de la Calzada: folclore y vanguardia* (conferencia), Museo Carmen Thyssen de Málaga: España. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=pV8Hlk_54uQ

Cervantes, M. (2005) *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Real Academia Española de Lengua: España.

Cortázar, J. (1964) *Continuidad de los parques*, Argentina. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-Cortazar.ContinuidadDeLosParques.pdf>

Costa, J. (2018), *Una risa nueva: posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*: Náusica: España.

Debord, G. (1995) *La sociedad del espectáculo*, Ediciones naufragio: Santiago de Chile.

Dostoyevski, F. (2021) *El jugador*, Lectorum: México.

Dostoyevski, F. (2020) *Crimen y castigo*, Porrúa: México.

Diego, P. y Pardo, A. (2008) "Estándares de producción de 'dramedias' familiares en España: el caso de Médico de familia, Cuéntame y Los Serrano" en Medina, Mercedes (coord.), Series de televisión: El caso de Médico de familia, Cuéntame y Los Serrano. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2008, pp. 45-74.

Eco U. (1998) "Los marcos de la "libertad" cómica" en Eco, U. Ivanov, V. et Rector, M. (compiladores) *Carnaval*, Fondo de cultura económica: México. pp. 9-20.

Eco, U. (1999) "Lo cómico y la regla" en *La estrategia de la ilusión*, Lumen: España. pp. 157 - 161.

Eco, U. (1999) "TV: La transparencia perdida" en *La estrategia de la ilusión*, Lumen: España. pp. 83 - 93.

Eco, U. (2010), *El nombre de la rosa*, De Bolsillo: México.

Elizondo, S. (2009) *Farabeuf, crónica de un instante*, Fondo de Cultura Económica: México

ESPN (2004-en emisión) *Futbol picante* [emisión televisiva], México.

Flores. B, (2017) "Políticas de innovación en la cultura humorística: estrategias de desdiferenciación e inestabilidad" en *El Rumor del humor, 2017*, Ana Flores (coordinadora), Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, pp. 124 - 135.

Fratlicelli, D. (2013) "Una periodización de los programas cómicos: Paleo, Neo y Humor Post-televisivo" en *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (2013)*, No. 8 año 2013.

Fratlicelli, D. (2017) "Una explicación mediática y discursiva del origen y sobrevivencia de los programas cómicos posmodernos porteños" en *El Rumor del humor, 2017*, Ana Flores (coordinadora), Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, pp. 95-123).

Genette, G. (1989) "Discurso del relato, ensayo de método" en Genette, G. (1989), *Figuras III*, Lumen: España, pp. 75-338.

Gervais, R. (2001-2003) *The office*, BBC: Reino Unido.

Globomedia (1995-1999) *Médico de familia* [emisión televisiva]. España.

Globomedia (1993-1994) *El gran juego de la oca*, España.

Gómez-Rodríguez G. (2017) "Comedia a la española. La evolución del género en televisión (1990-2014)" en *Comunicación y medios* Número 37 pp. 36-51.

Gómez-Rodríguez G. (2020) "La definición de una narrativa propia. La comedia televisiva española (1990-2018)" en *Cuadernos.info* Número 45 pp. 342 - 366.

Göte, J. (2022), *Las penas del joven Werther*, Fundación Carlos Slim. Recuperado de <https://cdn.pruebat.org/recursos/recursos/libros/pdf/Las-penas-del-joven-Werther.pdf>

Gorki, M. (2008), *La madre*, Porrúa: México.

Gutiérrez, R. (2007) *La falacia dramática y representación de la familia en la ficción televisiva. Comparativa poética entre Médico de Familia, Los Serrano y Cuéntame cómo pasó*, Universidad de Navarra: España.

Herrera, J, et Coll. M, (1990-1995) *Humor Amarillo*, Telecinco: España.

Horkheimer, M. et Adorno, T. (1988) *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Argentina, 1988

Infobae (2022), *TVE recupera la audiencia perdida gracias a Isabel II*. Recuperado de

https://www.infolibre.es/medios/tve-pulveriza-audiencias-gracias-isabel-ii_1_1320852.html

James, H. (2001) *Otra vuelta de tuerca*: Anaya: México.

Joyce, J. (2009) traducción de Valverde, J. *Ulises*, Random House Mondadori: Colombia.

Kafka, F. (1914) *Ante la ley* (texto completo), traducción de Juan José del Solar, Adan Kovacsics y Joan Parra Contreras, disponible en:
https://www.ehu.eus/documents/1263432/2153802/Ante_la_ley_Franz_+Kafka_1914.pdf.

Kafka, F. (2010) *La metamorfosis y Carta al padre*, Editores Mexicanos Unidos: Mexico.

Kauffman, M. (1994-2004) *Friends* [emisión televisiva], NBC: Estados Unidos.

Krillbite Studio (2013) *The plan* (videojuego), Krillbite Studio: Noruega.

Levero, M. (2017) *La novela luminosa*, Random House: Argentina.

Marx, K. (2011) *Manifiesto del partido comunista*, Centro de estudios socialistas Carlos Marx, México.

Marx, K. (2014) *El capital: Tomo 1*, Fondo de cultura económica: México.

Mediaset (200-2017) *Gran Hermano* [emisión televisiva], Telecinco: España.

Mercero, A. (1991-1995) *Farmacia de guardia* [emisión televisiva]: España.

Monegal, F. (2003-2013) *Telemonegal* [emisión televisiva] TV3: España.

Noguera, M. (2013) *¿Qué es idea?* [conferencia], VII: Jornadas permanentes de pensamiento experimental: Argentina. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Dfsa3fQCv10>

Noguera, M. (2014) *Ultrashow Zaragoza 2014* [performance]: Cristo mal [canal de Youtube]: España. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XmKApyNi9aI>

Noguera, M. (2014) *Mejor que vivir*, Blackie Books: España.

Noguera, M. (2016) *La muerte del Piyayo*, Blackie Books: España.

Noguera, M. (2016) *Ultraviolencia Edición 5º aniversario*, Blackie Books: España

Noguera, M. (2016) *Miguel Noguera, el universo de las ideas* [entrevista con Andreu Buenafuente], Late Motiv, Movistar: España. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ybq7tKoADT8>

Noguera, M.(2018) *Clon de Kant*, Blackie Books: España

Noguera, M. (2019) *Miguel Noguera en diálogo con Ernesto Castro*, Ernesto Castro [canal de Youtube]: España. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FReBsIR61xg&t=8768s>

Noguera, M. (2020) *¡Pam!*, Blackie Books: España

Padial, C, (2017) *Algo muy gordo* [película], Zeta Estudios: España.

Pedrerol, J. (2014-en emisión) *El chiringuito de jugones* [emisión televisiva], Mega: España.

Pina, A. (2003-2008) *Los serrano* [emisión televisiva], Telecinco, España.

- Pirandello, L. (1921) *Seis personajes en busca de autor*, EducAr: Argentina.
Recuperado de
https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/seis_personajes_en_busca_de_autor_pirandello.pdf
- Proust, M. (2016) *En busca del tiempo perdido*, Alianza Editorial: México
- Queneau, R. (2006) *Ejercicios de estilo*, Cátedra: España.
- Rancière, J. (1996) *El desacuerdo*, Nueva Visión: Argentina
- Rancière, J. (2003) *El maestro ignorante*, Laertes: España
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*, Manantial: Argentina.
- Rancière, J. (2018) “La modernidad estética: una noción por repensar” en *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 4(5) pp. 176-190).
- Ravel, M. (1928) *Bolero* [obra musical], Francia.
- Reyes, J. et al (2002-2006) *La hora chanante* [emisión televisiva], Paramount comedy: España.
- Reyes, J. et al (2007-2010) *Muchachada Nui* [emisión televisiva], La 2: España.
- Rivas, D. (1835) *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Biblioteca Cervantes virtual: España. Recuperado de
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-alvaro-o-la-fuerza-del-sino--0/html/fedc3d40-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Rosenberg, U. (2007) *Agrícola* [juego de mesa], Alemania.

Rueda, J. (2005) “La televisión en España: expansión y consumo social, 1963-1969” en *Análisi* Número 32 (2005), España, pp. 47-71.

Serrat, J. (1970) *Fiesta* [obra musical], España.

Stoker, B. (2006) *Drácula*, Biblioteca digital. Recuperado de <https://www.suneo.mx/literatura/subidas/Bram%20Stoker%20Dracula.pdf>

Suárez, D. (2022) *Ignatius Farray: No haber venido*, David Suárez [Canal de Youtube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aWAokSLzKNw&t=36s>

Shelley, M. (2004) *Frankenstein o el moderno prometeo*, Libros en red. Recuperado de <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Frankenstein%20o%20el%20moderno%20Prometeo-libro.pdf>

Televisa (1995-2007) *Otro rollo* [emisión televisiva], Canal 5: México.

Televisa (2000-2002) *Furcio* [emisión televisiva], Canal 2: México.

Televisa (2005-2017), *Bailando por un sueño* [emisión televisiva], Canal 2: México

Televisa (2007-2012), *Se vale* [emisión televisiva], Galavisión: México. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lsMwvT3yaxQ>

Televisión Española (1942-1981) [emisión televisiva], *No-Do* :España. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tthvQjyPSy4>.

Televisión Española (2001- en emisión) *Cuéntame cómo pasó* [emisión televisiva], La 1: España.

TV Azteca (2017-en emisión) *Exatlón* [emisión televisiva], México.

Velilla, N. (1999-2006) *Siete vidas* [emisión televisiva], Telecinco: España.

Velilla, N. (2005-2015) *Aída* [emisión televisiva], Telecinco: España.

Venga Monjas, (2016) *25 años en Comrol* [cortometraje], Venga Monjas: España.
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UsysFiS4jT0>

Sardà, X. (1997-2005) *Crónicas Marcianas* [emisión televisiva], Telecinco: España.

Teuber, K. (1995) *Colonos de Catan* [juego de mesa], Alemania.

Tolstoi, L. (2019) *Guerra y paz*, Epublibre. Recuperado de
<https://ministeriodeeducacion.gob.do/docs/biblioteca-virtual/Z6tc-guerra-y-paz-lev-tolstoipdf.pdf>

Vicens, J. (1958) *El libro vacío*, Compañía General de Ediciones: México

Welsh, I. (2006) *Porno*, Anagrama: España.

Williams, T. (1957) *Un tranvía llamado deseo*, Sistema de Universidades Estatales de Oaxaca: México. Recuperado de
<https://www.suneo.mx/literatura/subidas/Tennessee%20Williams%20Un%20Tanvia%20Llamado%20Deseo.pdf>

Wolf, V. (2021) *La señora Dalloway*, Austral: México

Wrede, K. (2000) *Agrícola* [juego de mesa], Alemania. ño, I. (2003-2015) *Aquí no hay quien viva* [emisión televisiva], Antena 3: España.