

**UNIVERSIDAD DE CHILE**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

**Mafalda, infancia y comiciada**

Trabajo Final de Seminario para optar al grado de Licenciatura en Lengua y

Literatura Hispánica

Alumna: Helena:

Hidalgo González

Profesor Guía:

Luis Vaisman Abrahamson

**2004**

## **INDICE**

	Página	
<b>I</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b>	3
<b>II</b>	<b>MARCO TEORICO</b>	7
	1. El humor en los adultos y el humor en los infantes	7
	2. Lo cómico y la comedia	8
	3. El chiste, una posibilidad del mundo adulto	13
	4. La comedia según una reconstrucción hipotética de la Poética II	16
<b>III</b>	<b>ANALISIS</b>	18
	1 La obra	18
	2 Los personajes	26
	3 Análisis de los temas	32
<b>IV</b>	<b>CONCLUSIONES</b>	35
<b>V</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	37
<b>VI</b>	<b>APENDICE 1</b>	40
<b>VII</b>	<b>APENDICE 2</b>	44



# I. INTRODUCCION

El presente trabajo es fruto de la participación del seminario de tesis Lo cómico y la comedia, realizado por el profesor Luis Vaisman A. durante el año académico 2004, para obtener el grado de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánica.

En este seminario el objetivo planteado era “Conocer los conceptos que definen lo cómico en general y los procedimientos mediante los cuales se producen los efectos propios de lo cómico en la literatura, tomando como eje la dramática, con alcances a la narrativa y la ensayística”.

Para dar cuenta de este objetivo, de acuerdo al programa del seminario se tendría en consideración:

- Lo cómico, la risa y el humor;
  - a) sus recursos: exageración y eufemismo, repetición, doble sentido, mezcla de estilos y niveles de lenguaje, invención de neologismos, obscenidad, trasgresión de normas sociales, lingüísticas y genéricas, deformación y deformidad, incongruencia, sorpresa, ironía, etc.;
  - b) variaciones históricas de sus contextos;
  - c) principales teorías acerca de lo cómico y la comedia, la risa, y el humor
- Prácticas sociales, géneros discursivos y literarios de lo cómico: chiste, burla, sátira, grotesco, parodia, farsa, comedia, narrativa picaresca, carnaval, etc.
- El cuerpo y los componentes no-verbales de lo cómico: mimo y clown en el teatro y en el cine
- Lo cómico y su función en la literatura ‘seria’. Graciosos y bufones en la comedia española y en la tragedia isabelina, el humor en la narrativa moderna y contemporánea, incluida la televisiva.

La bibliografía establecida para este seminario, consideraba una variedad de textos teóricos que tratan el tema central del seminario (algunos de ellos traducidos especialmente del inglés

al español por el profesor del seminario), a los que se sumaban una serie de obras en el estilo del drama y la narrativa, todos ellos servirían para visualizar los elementos planteados desde los objetivos del seminario, apoyados por la teoría vista a través de la bibliografía.

De acuerdo a lo planteado en el seminario, el presente trabajo de tesis buscaba desarrollar, o más bien explorar, el enfoque que se ha dado al tratamiento del humor infantil, cuáles son los recursos, temas, situaciones que se presentan como humorísticas para los niños y niñas, características de los personajes, humor preponderante, lenguaje utilizado. Sin embargo, una vez planteado el objetivo del trabajo surgió la primera gran dificultad: la literatura infantil es escrita por adultos y no por niños, niñas o adolescentes, lo que implica obtener una visión a distancia, es trabajar siempre sobre supuestos respecto de lo que es y lo que les gusta en el humor a los niños y niñas.

El ser humano cuenta con una visión del mundo y de la vida, entre otras cosas, de acuerdo al estado evolutivo etéreo en el que se encuentra, así lo que es cómico para un adulto no lo es necesariamente para un niño, lo mismo suele suceder a la inversa, de esta manera, el objetivo inicial de este trabajo, se encuentra con una literatura que, además, suele traer un mensaje moralizante en la idea de educar en ciertos valores y comportamientos, constituyéndose el texto más que nada en un instrumento de educación, y aunque dichos textos pueden contar con una gran cercanía al mundo de la infancia, a tal punto, que los destinatarios ideales pueden llegar a sentirse a gusto y en parte representados por esta literatura, dado que muchos de estos libros están inspirados en experiencias de la infancia del propio autor o en la observación del comportamiento de los niños, siguen siendo fundamentalmente una visión adulta y unilateral del mundo de la infancia.

Entonces, ¿qué más que un libro escrito por un propio niño o niña podría ser útil para una investigación de este estilo?, ¿existen, dónde encontrarlo? Quizás rebuscando en las publicaciones de concursos de literatura infantil donde los participantes fueran personas que no sobrepasaran los 13 ó 14 años podría darse con la o las obras apropiadas para este objetivo. Sin embargo, las fuentes revisadas no permitieron encontrar estos textos, una investigación más acuciosa en el futuro de seguro lo permitirá.

De esta manera, el objetivo inicial comenzó a sufrir drásticas modificaciones, la fundamental dice relación con el tipo de obra desde la cual se estudiará el tema y, en la búsqueda del libro apropiado, se pensó en un texto que no tenga intenciones declaradas de ser literatura infantil,

que no necesariamente busque un público infantil para su lectura, sino aquel que claramente muestra una imagen de lo que se entiende por mundo infantil desde la perspectiva adulta. Un texto así parece más “honesto” al objetivo buscado, donde los temas no necesariamente pertenecen al mundo de la infancia, donde los personajes pueden contar con una variada representación etérea, donde además, dichos personajes son en sí una mezcla de características adultas e infantiles, donde el texto y el lenguaje utilizado pueden también ser una mezcla de palabras e imágenes.

De esta manera se llegó a Mafalda, publicación que pertenece al estilo del comic y como tal posee un lenguaje que mezcla la palabra con la imagen, cuyos personajes son niños y niñas, pero cuyas preocupaciones colindan en muchos casos con las preocupaciones adultas, publicación que no necesariamente tiene como lector destinatario al mundo adulto o al mundo infantil, dejando abierta de manera más amplia la puerta para el tipo de lector que participe de la obra.

Mafalda, cuyo autor es Joaquín Lavado, más conocido como Quino, de nacionalidad argentina, tiene un desarrollo diferente al de los libros propiamente tales, pues su autor más que escritor es un dibujante publicitario que enfoca su carrera profesional a la producción de tiras cómicas, y desde su especialidad crea más bien una historieta que lleva el nombre de su personaje principal, Mafalda, que se publica por primera vez en el semanario “Primera Plana” en el año 1964, al siguiente año se traslada a “El mundo”, que cierra y obliga a su autor a trasladar una vez más a Mafalda ahora al semanario “Siete días”. Así, Mafalda recién se convierte en libro en el año 1966 mediante una recopilación de las tiras cómicas publicadas durante los años anteriores en los matutinos argentinos ya mencionados. De esta manera, el autor llega a la cantidad de 10 libros que constituyen Mafalda, que luego se reúnen en una recopilación denominada “Diez años con Mafalda” y ya en 1993 se publica “Toda Mafalda”, libro que incluye completamente los diez libros de la historieta.

El presente trabajo se hace sobre la base de los 10 libros que constituyen Mafalda y se los entiende como una unidad, en la medida que son la continuidad de un conglomerado de personajes, estilo, lenguaje y temas que forman un hilo conductor. El nombre de la obra es a la vez el nombre del personaje principal. Constituida por 10 libros, no se requiere mayores explicaciones ni la generación de recursos especiales para unificar y dar continuidad entre una historieta y otra al cambiar de libro. A la vez, los 10 libros de Mafalda no representan un

avance en los años, lo que permite que los personajes se conserven tal cual fueron creados, no crecen, no llegan a ser ni adolescentes ni adultos, son siempre niños de corta edad que permanecen en el mundo de la infancia, lo que sucede a través del tiempo es que se agregan personajes, siempre niños, se agregan temas, pero el grupo de personajes no acusa recibo del tiempo, ni siquiera los pocos personajes adultos que no presentan señas de envejecimiento. Así, los 10 libros no tienen por objetivo presentar la evolución de este grupo de niños, lo central está en las historietas mismas, en el contenido que les da vida. Mafalda es una especie de recopilación en vivo, puesto que su autor va publicando en diferentes matutinos argentinos y paulatinamente van apareciendo uno a uno los libros de recopilación hasta llegar a constituirse en una serie de 10, que en rigor podrían ser 11, queda fuera el libro denominado Mafalda Inédita, que reúne las tiras que no fueron publicadas.

Por último, aclarar que, siendo Mafalda parte del estilo comic, estamos fuera de una obra cuyo desarrollo se base solamente en la palabra escrita, por tanto el lenguaje es una combinación de imagen y palabra, lo que implica que al momento del análisis, se considera el texto unido a la imagen como un todo, ello en razón de que en Mafalda, por ejemplo, los personajes no se describen, los entornos tampoco, ello lo brinda la imagen, el texto se remite casi expresamente a la situación misma, talvez es como tratar con una obra de teatro, pero sin texto acotacional.

En rigor el presente trabajo de tesis, no constituye un análisis acabado, más bien es un trabajo indagatorio, preliminar, construido sobre un marco teórico que se presenta a continuación, luego un capítulo donde se desarrolla el análisis del texto en general, un análisis de los personajes tratando de pesquisar los elementos infantiles y los elementos del mundo adulto para constituir la comicidad en la obra y, de la misma manera se analizan las temáticas más frecuentes para, finalmente, incorporar una conclusión que resume lo aprendido a través del análisis.

## II MARCO TEÓRICO

El seminario contaba con una amplia bibliografía teórica, donde el texto base de sustentación era el artículo de Wylie Sypher titulado *Los significados de la Comedia*, traducción especial del profesor Vaisman para efectos del seminario. Además, se suman otra serie de artículos y libros cuyo análisis y presentación fue repartido entre los participantes del seminario, lo cual los constituye en bibliografía consultada, puesto que no todos ellos han sido utilizados para el análisis detallado de este trabajo, aunque sí incluidos en la bibliografía. Sin embargo, cabe destacar que tanto el texto de Sypher, Bentley, y Freud, más La reconstrucción hipotética de la Poética II de Richard Janko, sí constituyen el sustento del presente análisis.

### **1. El humor en los adultos y el humor en los infantes**

El humor en la infancia es distinto, basta con observar y escuchar a los niños, se ríen de situaciones y palabras que desde la perspectiva adulta parecen un absurdo en la medida que aparentan carecer de sentido, un adulto jamás se reiría, encontraría cómico o le parecería humorística la misma situación o las mismas palabras que a un niño. A su vez, los niños son incapaces de comprender el humor de los adultos, simplemente no entienden las situaciones, el vocabulario no les alcanza para comprender el sentido o el doble sentido de las palabras. En rigor existe una mutua incomprensión. Al respecto, Bentley dice en su artículo sobre *la farsa* que

...es importante tener en cuenta una paradoja. Por medio del chiste se accede a fuentes infantiles de placer, volviéndose, el oyente, nuevamente en criatura, al hallar la mayor satisfacción en las cosas más insignificantes y el éxtasis más sublime en los pensamientos más bajos. Pero los infantes carecen de sentido del humor, pues no tienen necesidad de él. He aquí la paradoja, pues ninguna experiencia podría ser más distinta de la experiencia de ser un chico, que la del momentáneo regreso a la infancia. La inocencia de la infancia nunca se recupera, pero en lo que se refiere al placer, hay un incremento en forma de pura nostalgia; ningún niño puede compartir la alegría de un adulto que regresa, o cree regresar, a la infancia. El humor tiene mucho que ver con la distancia que media entre la infancia a la que se regresa y el punto desde el cual se emprende el viaje de retorno a ella.

En este punto se requiere hacer ciertas salvedades acerca de la premisa de que los infantes carecen de sentido del humor. Los niños van desarrollando uno a medida que abandonan su inocencia original. Les basta con oír unos pocos “cantos de experiencias”, que son cantos de derrota, de frustración, de desilusión, y la luminosa sonrisa infantil, se va transformando en una sonrisa agresiva o la vedada y tensa de la derrota. La inocencia es una e indivisible, con la experiencia llega la división y la dualidad, sin las cuales no hay humor, ni ingenio, ni farsa, como tampoco comedia. (1964, 12)

Visto así, la ingenuidad de la infancia nos cambia el estilo en el humor, las categorías, los tipos de personaje, las situaciones, los tópicos, la catarsis es otra. El punto sería la ingenuidad que no permite ver, que no se le ocurre ver un defecto del que burlarse, no ve el engaño que convierte a un personaje en un personaje engañado. La ingenuidad no le entrega a las palabras un significado distinto al literal, es casi como si la ambigüedad y la semántica no existieran. ¿Cuál es la interpretación que cabe para la ingenuidad, debemos interpretar la ingenuidad como la falta de maldad, lo que elimina todo trazo de humor?, entonces ¿ser adulto, adquirir una dosis de maldad lo suficientemente alta para eliminar la ingenuidad y tener humor es casi una misma cosa? La ingenuidad, vista como una característica que existe mientras no se tenga experiencia vital, dejaría a la infancia fuera del tema de lo cómico, la comicidad, el chiste y a los niños y niñas fuera de este espacio de expresión del arte.

Si la ingenuidad es el elemento que hace la diferencia entre el humor y la comicidad adulta y la de la infancia, entonces, en la medida que el ser humano va creciendo y se acerca cada vez un poco más a la vida adulta, tiene la posibilidad y la capacidad de paulatinamente llegar a lo que se reconoce en la tradición literaria como cómico, humorístico, surge la capacidad de comprender la ironía, el doble sentido, la farsa, en fin, todos los elementos que puedan constituir lo cómico y la comedia.

La comicidad, desde la perspectiva literaria, resulta una paradoja cuando se trata de infancia, Bergson indica que la comedia es un juego que imita la vida, y aunque son los niños los que juegan, la comedia resulta ser un juego de adultos.

## **2. Lo cómico y la comedia**

Sypher señala que lo cómico y lo trágico no se excluyen, son estilos complementarios en la medida que uno puede decir lo que al otro le está vedado y uno de los ejemplos que establece para dar cuerpo a esta idea de encuentro en los estilos es Paul Klee que

...cuyos “garabatitos” nos hablan del sufrimiento ridículo del hombre moderno. Klee adopta el modo de dibujar infantil porque existe una dolorosa sabiduría en la picardía maliciosa de la risa de los niños: “Mientras más desamparados se hallan, más instructivos son los ejemplos que nos ofrecen” (2004, 2)

Aquí resulta que la infancia al adquirir características maliciosas, evidentemente pierde ingenuidad, entonces ¿desde qué perspectiva enfocar el análisis?

Más adelante, en el mismo ensayo de Sypher, hablando del pensamiento de Kierkegaard, se señala que

El sentido del absurdo está en la raíz de la filosofía que nos caracteriza: el existencialismo. ...“lo cómico está presente en cada una de las etapas de la vida, porque doquiera hay vida, hay contradicción, y dondequiera hay contradicción lo cómico está presente” (2004, 4).

Entonces, si la comicidad forma parte de las diferentes etapas de la vida ¿hay o no hay humor y comicidad en la infancia a pesar de la ingenuidad que puede caracterizar a la infancia?

Para Freud el chiste es la presencia del subconsciente, una manera de liberar aquello que el ser humano tiene aprisionado bajo la razón, y una mirada simplista a esta idea es que los niños, al igual que los adultos, también sueñan, por tanto, la posibilidad de encontrar algo de que reírse, algo que parezca cómico, es una capacidad que también existe en la infancia, el punto está entonces en las diferencias de mirada.

De acuerdo a Sypher, se ha definido al hombre de muchas maneras, entre ellas como un animal que tiene la capacidad de reír, sin embargo esta definición es para él nebulosa en la medida que no se sabe qué es la risa, de dónde nace, qué la motiva y que, incluso ensayos como el de Bergson titulado *La risa*, no establece una definición clara para este asunto, así la risa es un punto en discusión en la medida que

Nunca nos hemos puesto de acuerdo en lo que la motiva, en su mecanismo, o incluso en su temperamento. Habitualmente los griegos se reían para expresar el desdén que les provocaba ver la mala suerte, la deformidad o la fealdad de alguien.

La malicia, no obstante, es sólo uno de los muchos oscuros motivos para reír, que ha sido explicado como un acto de liberación frente a una restricción, una respuesta a lo incongruente o impropio, o un signo de ambivalencia –nuestro esfuerzo histérico para ajustar nuestra repulsión o nuestra atracción en una situación determinada. Por cierto es la risa también un síntoma de confusión o

sorpresa. A veces se dice que una risa revienta siempre que ocurre una ruptura entre el pensamiento y el sentimiento. La ruptura ocurre en el momento en que una situación es percibida desde una perspectiva diferente. La conmoción de tomar otro punto de vista causa, en palabras de Bergson, una momentánea “anestesia del corazón”. (2004, 7)

Freud hablaba de la risa como la autodefensa, como la manera de tranquilizar el sentimiento de inferioridad o de peligro, en resumen, un mecanismo de supervivencia, ¿motivará cualquiera de estas razones la risa en los niños? Pensemos, cuando un niño de 5 años tiene en frente a un par de payasos que se tropiezan entre ellos y caen de manera divertida y aparatosa por llegar a sentarse a una silla ¿qué motiva en ellos la risa?, ¿les pareció cómica la situación, existe algún oscuro motivo que provoque la risa en ellos? Sentada una familia a la mesa, al hermano mayor se le cae la cuchara sobre el plato de sopa, el hermano menor ríe al ver todo el líquido grasoso esparcido entre la ropa y la cara de su hermano, en cambio los padres hacen un profundo gesto de molestia por el desastre causado ¿por qué ríe el hermano menor, existe autodefensa en esa risa?

Lo cómico y lo trágico son sentimientos, que al parecer, alcanzan una expresión vivencial distinta en la infancia, la risa y el chiste llegan de manera diferente, por tanto, lo mismo sucede con la conmiseración, el llanto y la pena. Sin embargo, existiendo ambas expresiones ¿cómo se expresan en la literatura?

Para Sypher, dentro del recorrido que él hace, no hay definición satisfactoria y completa de la risa, asunto que hace extensivo a la comedia, ello porque en su opinión se simplifica una reacción y una expresión artística que poseen más aristas y componentes que, al parecer, no han logrado visualizarse a cabalidad, en especial, porque poseen características más complejas que la tragedia en la medida que “La acción cómica se conecta con la experiencia en más puntos que la acción trágica”.

En Sypher, la comedia abarca un campo amplísimo entre el espacio que media entre la Alta y Baja comedia, lo que no implica perder rumbo, renunciar a los elementos que la constituyen como comedia. En ese recorrido, la comedia no pierde los límites que la definen y permiten reconocerla como tal y, tampoco existe una diferencia en el sentido que se pueda despreciar la una por la otra, entre la Alta y la Baja comedia los elementos constituyentes y no su calidad artística marcan la diferencia, por eso Sypher nos indica que

Más aún, y de manera ilógica, la “baja” comedia es tan legítima como la “alta”. De hecho, mientras más abajo esté en el espectro, puede que la comedia sea más auténtica... En lo más bajo de la escala de la comedia –donde los seres humanos llegan a hacerse casi indistinguibles de los animales y donde la vibración de la risa es más prolongada y estridente- se encuentra el chiste “cochino” o el gesto “obsceno”. ... Los psicólogos nos dicen que todo grupo de hombres y mujeres, sin importar cuán refinados sean, se reirán tarde o temprano con un chiste “cochino”, y que no es cuestión de si se reirán o no, sino de cuándo y precisamente con cuál chiste “cochino;”es decir, exactamente bajo qué coeficiente de tensión un código de “decencia” se desmorona y permite que el ser humano descienda velozmente hacia el reconocimiento de su inalienable carnalidad.

Pero la risa, aún en el nivel del chiste más obscuro, separa para siempre al hombre del animal, porque el animal jamás llega a cohibirse ante ningún tipo de acto carnal; en tanto que el hombre no es tal si no se siente de alguna manera incómodo por lo “malo”de su cuerpo. Una de las paradojas más profundas de la comedia se revela en la obscenidad, que es un umbral a través del cual accede el hombre a la condición humana; es el equivalente cómico al estado religioso del pecado original o al del “error” trágico, y el hombre puede con justicia considerarse tan humano por su sentimiento de lo que es “cochino” como por su sentimiento de lo que es “perverso”, “pecaminoso” o temible.” .....

A medida que nos elevamos en la escala de la acción cómica, los mecanismos se hacen más complejos, pero no más “cómicos.” Accidentes físicos, caídas sobre el trasero y sonoros choques son los productos más crudos del “automatismo” cómico de Bergson. Es difícil distinguir estos placeres de nuestro jolgorio ante la deformidad física; y aquí detectamos la crueldad inherente a la comedia, que quizá sea otra forma de la crueldad inherente al desastre trágico. Esencialmente nuestro disfrute con los accidentes físicos o la deformidad surge de nuestra sorpresa y deleite porque los movimientos del hombre resultan frecuentemente absurdos, y sus energías a menudo mal canalizadas. Esta es la forma más gruesa, más ingenua, de comedia de costumbres. Otra especie de comedia mecánica es la farsa –confusión de identidades, coincidencias, desencuentros temporales- que puede constituirse en un dispositivo bastante complicado de artificios argumentales. En este registro de la comedia los personajes no necesitan ser más que marionetas movidas desde el exterior, según lo requieran los acontecimientos. Existe la llave correcta para la puerta equivocada, o la llave equivocada para la puerta correcta; y no importa demasiado quién esté adentro, siempre que sea alguien inesperado. (2004, 10-11)

¿Cuál es la conexión de estas definiciones con la infancia?, de acuerdo a lo dicho, en la infancia la comedia propiamente tal no existiría, como tampoco la risa y si pensamos que para Sypher la comedia “representa una resistencia a la autoridad, momentánea y públicamente útil, y un escape a sus presiones”, entonces la comedia comienza a surgir paulatinamente en el ser humano con el desarrollo de la adolescencia, momento en que la rebeldía producto de la

necesidad de comenzar la liberación de la autoridad paterna y obtener autonomía se inicia pero, como la mayoría de los procesos vitales, requiere de tiempo para desarrollarse y asentarse, alcanzando existencia verdadera cuando se llega al primer peldaño de la madurez, de esta manera resultaría una vez más que lo cómico y la comedia en la infancia, no existen y, en la adolescencia, es una crisálida que alcanzará su definición solo al inicio de la vida adulta.

Para Sypher, la comedia posee significados sociales ineludibles, ello en razón de que la comedia trata de la sociedad misma, refleja al ser humano desde una perspectiva aristotélica, en sus vicios y virtudes, así la comedia es para él desde una perspectiva social la presencia de elementos que parecen contradictorios: odio y diversión, rebelión y defensa, ataque y defensa, simpatía y persecución, elementos que convierten a la comedia en los extremos de una misma idea: revolución y conservadurismo.

Desde esta perspectiva social, la comedia es una puerta para criticar la diferencia, quizás de manera solapada, pues la crítica se esconde tras la risa y el camino que media entre la verdad y el prejuicio se vuelve nebuloso.

Según Sypher, el comediante puede presentar su obra desde una perspectiva más segura cuando se encuentra en el lado conservador, en el espacio que se defiende lo que existe pues así reafirma la seguridad del grupo, de esta manera, el comediante conservador es aquel que critica la diferencia en relación a la estructura y valores predominantes en el grupo, aquel que pone en el espacio del ridículo a los otros, a los que no pertenecen al grupo. Pero, en cambio, la defensa de lo establecido en un grupo donde ya existen conflictos ocultos en los estándares sociales, le brinda la posibilidad y convierte a la crítica en una puerta distinta, poniendo al comediante al lado de la diferencia, al lado de una mirada revolucionaria.

Existe también una especie de posibilidad intermedia, que desde mi perspectiva, es la que más acomoda a Mafalda, y que Sypher describe de la siguiente manera

...también podría el comediante evadir el conflicto, aliviando la tensión entre los ideales que se oponen mediante la risa. Puede habilitarnos para “ajustar” estándares incompatibles sin resolver el choque entre ellos. Así, nos reímos cuando Tartufo pone nuestro conflicto al descubierto, porque tal vez no deseamos reconocer que también nosotros ambicionamos poder, mujeres, y dinero y que todas estas cosas pueden ser más deseables que la piedad. Nos reímos de Tartufo porque no tenemos la intención de comprender claramente lo que significa. También podemos reírnos de Falstaff porque no le concedemos – no queremos concederle- que un buen jerez es, después de todo, lo que hace

que la vida valga la pena, y que el honor es sólo una palabra. Falstaff trae a colación asuntos que preferiríamos no ver, y entonces nos reímos de él para impedir que se dañen nuestras convicciones, que para nosotros son tabú.

A su alborotado modo, la comedia aniquila el poder del mal en la persona del chivo expiatorio. Sin embargo...esta risa triunfal es un modo de defensa, porque el enemigo que tiene poder sobre nosotros debe ser neutralizado transformándolo en una víctima inocua. Falstaff, hemos dicho, tiene el poder sagrado de un dios de la fertilidad; por lo tanto, debe ser disfrazado antes de que podamos matarlo a carcajadas, o nos podría amenazar desde demasiado cerca. La comedia es a la vez una defensa contra el Enemigo y un asalto victorioso dirigido en Su contra. Se desvanece en medio de una explosión coral de júbilo.

En sus momentos de mayor logro, el arte cómico nos libera del peligro sin destruir nuestros ideales ni concitar la artillería del puritano. La comedia puede ser un instrumento para dominar nuestras desilusiones cuando vivimos presos en una sociedad deshonesto o estúpida. Después de reconocer nuestras malas acciones, nuestras metidas de pata, podemos liberarnos gracias a una risa confiada y plena de sabiduría, que produce la catarsis de nuestra disconformidad. Percibimos las fallas en las cosas, pero no siempre tenemos que darnos por vencidos, aunque vivamos en un mundo humano. Si somos capaces de reírnos sensatamente de nosotros mismos y de los demás, el sentimiento de culpa, de desesperanza, de ansiedad, o de miedo puede superarse. Intrépidos e impertérritos, somos capaces de ver *dónde estamos*. Esto nos fortalece tanto a nosotros como a la sociedad. (2004, 32-33)

### **3. El chiste, una posibilidad del mundo adulto**

Para Freud no es lo mismo un chiste que lo cómico, pero en ambos casos la cultura y la educación tienen un importante rol, dado que como instrumentos de la represión en el ser humano, forman parte de lo que se puede liberar o no a través de un chiste o de lo cómico. En **El chiste y su relación con lo inconsciente**, Freud diferencia una gran variedad de tipos del chiste, los que agrupados en dos grandes categorías se resumen en chistes en la palabra y chistes en el pensamiento. Los primeros dicen relación con el uso de la técnica expresiva donde existe la posibilidad de mezclar dos palabras para llegar a una que resulta chistosa, el uso de palabras similares, lo que puede resultar divertido o, simplemente el doble sentido fruto de un doble significado. En cambio, en el segundo, la técnica utilizada dice relación con la falacia, el contrasentido, la figuración indirecta o por el contrario, entre otras. Esto significa que el chiste se produce porque doy vuelta el sentido de algo al decir, por ejemplo, que algo es conveniente cuando claramente no lo es, manejo el pensamiento y lo desplazo del suceso real a algo que no es. En el caso de la figuración por el contrario, Freud pone el siguiente

ejemplo “Esta mujer se asemeja en muchos puntos a la Venus de Milo: como ella, es extraordinariamente vieja; como ella, carece de dientes, y como ella, en la superficie amarillenta de su cuerpo presenta algunas manchas blancas”. Evidentemente el ejemplo no contrasta belleza con belleza sino belleza con su contrario.

Pero los chistes, para Freud, pueden también diferenciarse por ser tendenciosos o abstractos (lo que puede entenderse como inocentes), donde estos últimos proporcionan un grado de placer menor, esto porque el chiste tendencioso al estar al servicio de una tendencia es simplemente un chiste hostil, útil para la agresión, la sátira, la defensa u obsceno, en cambio el chiste abstracto al ser más inocuo, al no buscar un daño específico resulta ser menos efectivo en cuanto al placer que brinda.

Así, los chistes de palabras están más cercanos a la infancia que los chistes del pensamiento, en la medida que para Freud “...el juego aflora en el niño mientras aprende a emplear palabras...” En su proceso de aprendizaje, el niño desarrolla el juego como un medio de experimentación con el léxico, reúne palabras sin tomar en cuenta el sentido pero, en la medida que va creciendo y desarrolla también las inhibiciones, aprende el sentido convencional de las palabras y va controlando su lenguaje, sus palabras. En una comparación poco afortunada para la infancia, Freud señala que esta falta de inhibición en los niños en el uso de las palabras es comparable a la falta de inhibición en las palabras de los adultos cuando se encuentran en estado de ebriedad.

Siendo para Freud el juego un estado inicial del chiste, los niños y la infancia carecen de chistes, más bien lo que sucede es que a los adultos les parece chistosa la falta de inhibición lingüística de los niños, la simpleza con que utilizan el lenguaje, donde no alcanzan a comprender el alcance de sus palabras sino hasta que las convenciones sociales les enseñan el significado habitual de las mismas e introducen la inhibición correspondiente.

En su distinción de lo cómico y lo chistoso, Freud hace lo que podríamos denominar una diferencia técnica y una diferencia de fondo. Indica que cuando se trata de lo cómico se requieren dos personas, una que descubra lo cómico y otra en la que es descubierto, en cambio, en el chiste, se requieren tres para alcanzar el efecto requerido (placer ,según el psicoanalista), que corresponden a quien emite el chiste, el que lo recepciona y el que sirve de objeto, trío que puede convertirse en dupla cuando se trata de un chiste ingenuo o no tendencioso. Pero la diferencia radical entre el chiste y lo cómico está más bien en que el

chiste es un proceso síquico, mental y lo cómico una categoría estética, donde lo ingenuo es lo más cercano al chiste, porque la ingenuidad es la falta de coerción de manera involuntaria, no hay conciencia de esta falta de coerción, como en los niños, su falta de coerción es chistosa desde la perspectiva adulta, que comprenden esta falta de inhibición como una pura y simple ingenuidad.

Según Freud, lo ingenuo se da en los niños y en los adultos poco cultos, y haciendo la relación con el chiste y lo cómico, la ingenuidad permite en el chiste que la tercera persona, el que recibe el chiste, descubra el chiste pues los niños no alcanzan a realizar el proceso psíquico que se requiere en el chiste y, en lo cómico, la falta de coerción producto de la ingenuidad, causa lo cómico para quien recibe pues, una vez más, el niño no tiene conciencia de la comicidad de su actuar ingenuo así, en ambos casos, la risa surge producto de la ingenuidad en el otro.

Ahora bien, esta igualdad de los niños con los adultos poco cultivados implica que dichos adultos son seres infantiles que no han alcanzado el desarrollo necesario para comprender apropiadamente las cosas, lo cual los infantiliza pues su ingenuidad es falta de comprensión, falta de experiencia y falta de conocimiento. También significa, en parte, que los niños deben su ingenuidad a ser poco cultivados. Una idea como esta da como para pensar ¿es la infancia para Freud un estado de la vida que se mira con una dosis de desprecio, casi una categoría menor en el ser humano?

Siguiendo con esta dupla de niños y adultos poco cultivados, Freud indica que nos reímos de la comparación de los movimientos, vale decir, de la mímica de la representación, situación en que al contenido verbal se suma la expresividad del cuerpo, generando una clara desproporción entre el objeto representado y la gesticulación que se realiza, esta exageración causa un placer cómico y de risa al comparar el yo propio con el otro, la empatía que se produce no es un sentimiento de superioridad, eso sí, solo es cómico.

Freud dice que el niño es cómico únicamente cuando se disfraz con la gravedad del adulto. Para él, un niño no posee el sentido de la comicidad y actúa imitando y comparando, así descubre la risa, en el sentimiento de superioridad ante el otro y, la diferencia, provoca la comicidad.

Respecto de la comparación, tenemos la comparación entre el prójimo y el yo; la comparación dentro del prójimo y la comparación dentro del yo. La primera de las comparaciones pertenece a la comicidad de los movimientos y las formas, donde los caracteres infantiles corresponderían al impulso del movimiento y el incompleto desarrollo moral y espiritual del niño. En la segunda comparación la comicidad descansa en la proyección simpática, dando lugar a la comicidad de la situación, a la exageración (caricatura), a la imitación, a la degradación y el enmascaramiento. Estamos hablando de la torpeza infantil y las situaciones embarazosas, pues el niño carece de control sobre sus funciones somáticas, así la comicidad de la situación se da por la repetición y su afán infantil. El niño no conoce las relaciones cuantitativas por lo que no tiene medidas, el niño es solo un poco más que un imitador. En la tercera comparación tenemos la perspectiva que tiene el adulto, pero que el niño puede considerar como una decepción cómica.

Se puede decir entonces que lo cómico es aquello que no resulta propio del adulto. La relación con lo cómico se puede ver como un proceso de degradación o de descenso al estadio del niño.

#### **4. La comedia según una reconstrucción hipotética de la Poética II**

Richard Janko reconstruye la poética con miras a la comedia basándose en el *Tractatus Coislinianus* y en fragmentos de la *Poética II*.

Según este texto, la comedia apunta a la catarsis de las emociones humanas a través de la risa y el placer, y a representar a la gente como peor. Pero la comedia no es un ataque, por tanto su técnica será la insinuación, no el reproche directo, por ello la comedia cuenta con un lugar muy claro para el chiste, puesto que si debe llamar la atención sobre el vicio “el chiste es el disimulado reproche de un error...el chistoso desea dejar al descubierto errores del alma y del cuerpo...siempre y cuando esto no sea doloroso ni destructivo para la víctima u otros”, siendo esto último un asunto fundamental, puesto que la comedia tiene por función producir placer y risa, pero no debe ser destructiva ni dolorosa y debe, además contar con una apropiada dosis de lo risible.

Si la comedia ha de representar lo risible, se debe conocer aquellos elementos o maneras de producir la risa y la respuesta es clara: la risa proviene de la dicción y de los acontecimientos.

Cuando la risa proviene de la dicción se distinguen siete maneras diferentes de producirla a través del uso de la palabra y se refieren a la homonimia, sinonimia, verbosidad, paronimia, parodia, metáfora y la forma misma de la dicción. Pero cuando la risa llega a través de los acontecimientos se distinguen dos grandes bloques: el engaño o haciendo que algo parezca otra cosa, ya sea mejorándolo o empeorándolo.

Sin embargo, la risa también puede provenir desde otros espacios como lo imposible, lo posible pero sin consecuencias, de las cosas contrarias a lo esperado, de los personajes donde “La comedia representa a personas inferiores a nosotros...pero no en toda clase de vicios”, donde lo que importa no es solo el carácter sino también el razonamiento.

En la comedia, cuando se trata de caracteres, se representan aquellos que nos son inferiores

... los personajes cómicos...son aquellos que han caído en error de alma o cuerpo. Caracteres...de la comedia son el bufonesco, el irónico y los jactanciosos. Cada uno de estos se aparta del justo medio, por lo que no merece alabanza sino reproche...el bufón yerra en el humor, ya que dirá cualquier chiste, aún en contra de sí mismo, para agradar a otro, en tanto que una persona irónica bromea para darse gusto ella. Esta es la razón por la cual decimos que la bufonería es más adecuada a un esclavo que a un hombre libre, a quien le va mejor la ironía. Pero también el irónico yerra, igual que el jactancioso, pero en sentido contrario; el primero suaviza la verdad, el segundo exagera. Ambos, pues, son mentirosos, pero el jactancioso parece más merecedor de culpa. Pero como hemos dicho, no resulta apropiado cualquier clase de carácter defectuoso, sino solo aquél que no resulta doloroso ni destructivo. (1987a, 5)

De esta manera se consideran expuestos los elementos más importantes para el trabajo de análisis de la presente tesis, por tanto se avanza en el próximo capítulo a buscar las relaciones existentes o no entre estos elementos y la obra misma, ello de acuerdo a los objetivos planteados para la investigación.

# III ANÁLISIS

## 1. La obra

Mafalda, forma parte de la creación literaria en la medida que se inscribe dentro de un estilo que recurre al lenguaje, al uso de la palabra para el desarrollo de una historia que se apoya en la imagen cual lenguaje acotacional que describe el entorno y complementa el mensaje de las palabras, estilo que algunos denominan comic, otros llaman historieta, y que aquí se ocupa indistintamente<sup>1</sup>.

Siendo un comic, Mafalda no responde con claridad a las categorías de análisis de la comedia, los personajes y las situaciones tienen relación con dichas categorías, pero existen diferencias importantes propias del estilo del comic.

De acuerdo a una declaración de Quino en una entrevista que le hiciera Roberto Braceli en abril de 1987, en relación a todos los personajes de la historieta, señala que

Al principio el planteo de la historieta era simple. La nena elucubraba una pregunta y los padres le contestaban. Al final ella hacía su comentario. Al poco tiempo este recurso empezó a agotarse, entonces introduje a Susanita, que era una especie de mamá de Mafalda, en chiquito. A medida que se iban agotando estos recursos incluía nuevos personajes. (1987b, 8)

Y refiriéndose a la historia misma, Quino dice

“Mafalda surge de un conflicto, de una contradicción. A uno, de chico le enseñan una cantidad de ‘cosas que no deben hacerse’ porque ‘están mal’ y ‘hacen daño’. Pero resulta que cuando uno abre los diarios se encuentra con que los adultos perpetran todas esas cosas prohibidas a través de masacres, guerras, etc. Ahí se produce el conflicto. ¿Por qué los grandes no hacen lo que enseñan?”(1987b, 8).

---

<sup>1</sup> Mafalda, no es una obra literaria en el sentido más común y básico: no es narrativa, no es drama y tampoco poesía.

Entonces, los personajes de la obra y la propia Mafalda no cumplen dentro de la historia un rol como los establecidos dentro de la comedia, eso implica que a veces serán un bufón y a veces no, dependerá del tema de la tira donde estén participando los personajes, por tanto, no está dentro de cada uno de los niños o niñas de la historieta el mantener una constancia de principio a fin en el rol que desempeñan, lo que mantienen son características personales de acuerdo a las cuales se incluyen dentro de los diálogos, características que a la vez no constituyen la suma de todos aquellos elementos que los convierten en un personaje tipo de comedia, sino que cada personaje es una mezcla donde podemos encontrar elementos cómicos y no cómicos.

A la vez, Mafalda frente a la contradicción que le da su origen, sí es una crítica a los vicios humanos de la actualidad y, dado que todas aquellas cosas que se critican se hace mediante el chiste, el diálogo ingenioso, la constante ingenuidad de los personajes que aparecen como niños o niñas, también posee la característica de hacer presente los defectos y problemas sociales sin causar daño, esto hace que Mafalda sí posea una gran cercanía con la comedia.

Mafalda no está construida para ser montada en un escenario, el lector no se convertirá en espectador, el lector será siempre eso, un lector<sup>2</sup>, a diferencia de la comedia, que aunque leída, su idea original es ser puesta en escena para hacernos ver, sin dañar, los vicios, los defectos sociales. La comedia en la tradición tiene un fin, un objetivo moralizante, Mafalda desde su estilo, persigue más o menos lo mismo, nos hace reír, nos hace conmisernarnos pero, ¿llegamos a través de ella a un estado de catarsis?, claramente no pues no es su fin, Mafalda no es educativa, es crítica, busca la discusión, el análisis, quizás la rebeldía, pero no tiene intenciones educativas, más bien tiene intenciones de rebeldía cuya fuerza queda mediatizada por la presencia de personajes infantiles que aportan una dosis de ingenuidad que no permiten pensar en la confrontación.

---

<sup>2</sup> Sin embargo, hay que destacar que en 1992 en la exposición “El mundo de Mafalda”, realizada en Madrid, España, se presenta un corto de animación realizado por el cubano Juan Padrón, corto que facilita la producción del año 1995 de la Televisión española para 104 cortos animados de un minuto de duración cada uno, donde los personajes no tenían voz, pero que evidentemente convierten al lector en espectador.

Como se establece en el marco teórico y de acuerdo a Sypher, la comedia posee significados sociales ineludibles, ello en razón de que la comedia trata de la sociedad misma, así la comedia es para él la presencia de elementos que parecen contradictorios: odio y diversión, rebelión y defensa, ataque y defensa, simpatía y persecución, elementos que convierten a la comedia en los extremos de una misma idea: revolución y conservadurismo.

Dentro de estas posibilidades existe una intermedia, y que Sypher describe como la evasión del conflicto “aliviando la tensión entre los ideales que se oponen mediante la risa”, se plantea el problema, se dejan en claro las contradicciones pero, no se resuelve el problema a través de un llamado a la insurrección. Visto así, Mafalda plantea el tema pero, no se resuelve el asunto a través del choque. Nos reímos cuando Mafalda le abre la puerta del departamento en que vive a un vendedor ambulante que le pregunta por el jefe de la familia, al que ella responde que en su familia no hay jefes porque conforman una cooperativa y, el vendedor, tras encontrarse con un gran portazo en las narices se queda pensando que en su curso de ventas no le enseñaron todas las respuestas que se debía<sup>3</sup>. Nos reímos, no de Mafalda ni del vendedor frustrado, sino de la estructura de poder tradicional que existe en una familia, ello porque no tenemos la intención de comprender claramente lo que significa, preferimos no ver que nos están diciendo que una familia, la que todos conocemos y la que muchas veces se anhela y se busca construir, no tiene como pilar fundamental el amor que tantas veces se proclama sino, muy por el contrario, una jerarquía de funcionamiento donde uno manda y los demás obedecen en función del poder que brinda proveer el dinero que sustenta a los miembros de la familia, entonces nos reímos para impedir que se resquebrajen nuestras convicciones.

Según Sypher, “esta risa es un modo de defensa, porque el enemigo que tiene poder sobre nosotros debe ser neutralizado transformándolo en una víctima inocua”. Mafalda a través de todos los libros que constituyen la obra, así como la mayoría de sus amigos, tienen el poder de un dios; cuestionan a cada momento la estructura social en que nos movemos, cuestionan nuestro rol de países latinoamericanos al servicio de las grandes potencias, cuestionan nuestro arribismo, clasismo, hasta nuestra propia ingenuidad de adultos, por ejemplo, cuando en clase Mafalda es interrogada por la profesora frente a la cual debe recitar la debida conjugación del verbo confiar en presente y, al terminar de recitar yo confío, tú confías, él confía, etc., mira de frente a la profesora y la interpela con una afirmación sencilla “¡qué manga de ingenuos!

---

<sup>3</sup> En Apendice 1 se agrega esta tira como imagen 1

¿no?”<sup>4</sup>, es en ese momento cuando ponemos el disfraz, saltan las carcajadas, alejamos la amenaza, es solo una niña ingenua. Según Sypher “La comedia es a la vez una defensa contra el enemigo y un asalto victorioso dirigido en su contra...”, porque además, como negar que la ingenuidad de niña le juega a Mafalda un descrédito, pues la ingenuidad hace que su crítica que invalidada.

Una comedia bien lograda nos libera del peligro pues deja intactos nuestros ideales e impide la presencia de la artillería conservadora. La comedia nos permite o es la posibilidad de permitirnos dominar nuestras desilusiones cuando vivimos en una sociedad que sabemos está construida en un alto porcentaje sobre la deshonestidad y la estupidez. Así, cuando Mafalda, Felipe y Guille están sentados en la puerta de la casa de uno de ellos una calurosa tarde de verano y Felipe exclama “¡Mecacho, qué calor hace!”, Mafalda solo alcanza a decir ¡fuf! Pero, Guille pregunta “¿ez pod el gobiedno verdad?”, Mafalda le responde “No, Guille, es por el verano, Ah dice él” y Mafalda cierra la tira comentándole a Felipe y casi justificando a su hermanito “el pobre todavía no sabe repartir muy bien las culpas”.<sup>5</sup>, porque además solo los adultos pueden repartir culpas en la medida que se les reconoce el derecho a sopesar las situaciones, reunir antecedentes, emitir un juicio, un niño, siempre puede equivocarse, así Mafalda desde su corta edad y su baja estatura, actúa como una persona adulta, no como una niña.

Para Sypher “Después de reconocer nuestras malas acciones, podemos liberarnos gracias a una risa confiada y plena de sabiduría, que produce la catarsis de nuestra disconformidad. Percibimos las fallas en las cosas, pero... Si somos capaces de reírnos sensatamente de nosotros mismos y de los demás, el sentimiento de culpa, de desesperanza, de ansiedad, o de miedo puede superarse”. Es como aquel cuadro en que Felipe y Mafalda están sentados frente a una mesa, ella lee una revista para niños y Felipe mira volar una mosca y dice “¡dichosas las moscas que no tienen que ir a la escuela, me gustaría ser una mosca! ¡y volar libre! y no tener que repasar las tablas de multiplicar, ni aguantar a la maestra, ni...”y Mafalda da un gran revistazo sobre la mesa que suena Paf, ambos amigos miran la mesa y ahí está la mosca, muerta absolutamente. Al siguiente cuadro, Mafalda sigue leyendo su revista como si nada

---

<sup>4</sup> En Apendice 1 corresponde a imagen 2

<sup>5</sup> En Apendice 1 corresponde a imagen 3

hubiera pasado y Felipe, sentado a su lado repasa las tablas de multiplicar “Tres por uno, tres ....”<sup>6</sup> .

Mafalda, desde la perspectiva de la comedia, está a medio camino de la revolución, nos hace presente los vicios, nos presenta una crítica y nos pone a salvo mediante la risa, deja la conclusión a nuestra decisión pero, el problema está planteado, sabemos que existe, podemos escabullirnos pero, eso no hace desaparecer el problema que ya vimos, lo que cobra existencia no desaparece excepto que se haga algo para su modificación o desaparición.

Se debe, sin embargo, dejar en claro, que Mafalda hace presente en calidad de vicio los problemas del mundo, los problemas de los niños no son vicios, sino incongruencias de vida construidas por los adultos, incluso, al pensar en todos aquellos elementos que los niños repetirán en su adultez, perpetuando el sistema que acarrea problemas de prejuicios, estupidez, etc., deja a salvo a los niños en la medida que éstos, por un lado, no crecen, por otro, solo repiten y aprenden lo que los adultos les enseñan, como deja muy bien establecido el personaje de Manolito, copia fiel de su padre en lo físico, en el discurso, en los intereses.

Como comedia, Mafalda utiliza el recurso de la infancia pero, claramente no es una obra infantil, hace presente problemas del mundo adulto y ocupa, muy bien, la ingenuidad, la falta de experiencia vital, el chiste, una suave ironía para hacer presente la crítica social y mezcla el mundo adulto con elementos del mundo infantil, los que pone al servicio de la crítica para darle más impacto pues el contraste por sí solo deja caer la estupidez humana en la magnitud que el autor desea entregarle. Por ejemplo, Mafalda detesta la sopa, como todo niño posee una maña alimenticia que la persigue durante toda la obra, entonces, en una tira ella piensa “si él dijera que es buena....¡aquí dirían que es mala y la prohibirían, ¿por qué ese cretino de Fidel Castro no dice que la sopa es buena?”<sup>7</sup> Aquí, la maña alimenticia infantil, la ingenuidad de una niña que cree que un presidente podría perfectamente hablarle al mundo sobre un producto alimenticio en especial y justamente el que a ella le molesta, causaría una reacción en su favor puesto que no se trata de cualquier presidente, sino aquel que es símbolo de los gobiernos de izquierda, el más detestado y combatido por Estados Unidos ¿de qué se está

---

<sup>6</sup> En Apendice 1 corresponde a imagen 4

<sup>7</sup> En Apendice 1 corresponde a imagen 5

hablando, en verdad de la maña de Mafalda por la sopa?, por otro lado, ¿le interesa a Mafalda hablar de la sopa en esta tira o en realidad está diciendo que no importa lo que diga Fidel, siempre estarán en su contra, nunca tendrá la razón solo porque es un presidente de izquierda que hasta el día de hoy no puede ser destituido por la máxima potencia mundial? Claramente no interesa la maña de Mafalda por la sopa, es más ¿podría decirse que la maña por la sopa es un vicio de la infancia que se hace presente de forma cómica para ser criticado sin causar daño?, ¿a quién se está criticando a los niños o a los adultos y al mundo de la política de la derecha?, después de la lectura de esta tira en que Mafalda habla sobre Fidel con voz en cuello porque el dibujo que acompaña la tira la muestra con la boca abierta en todo su esplendor, ¿en qué queda pensando el lector, en que obliga a sus hijos a comer sopa o en la idiota oposición sin argumento a Fidel Castro?

Mafalda puede acercarse al mundo de la comedia, de la comicidad, claramente al del chiste, pero no se acerca de manera genuina al mundo de la infancia, porque incluso en aquellos temas que son netamente infantiles, más que interesarse por el mundo de la infancia, se ocupa de las culpas que se generan en los adultos producto de la imposición de una serie de esquemas a los niños o la transmisión de ideas o valores que se dan por ciertos y válidos, pero que tarde o temprano los niños descubrirán como equívocos. Por ejemplo, Mafalda escucha sentada en el suelo su pequeña radio donde acaban de terminar las noticias internacionales y exclama “¡todas mentiras!, ¡ni tal nación tiene sometida a tal otra, ni tal país trata de imponer nada por la fuerza a tal otro!, ¡cuenteros!” y al siguiente cuadro, el padre entrando a casa de regreso de su trabajo escucha a su hijita decir “¡porque mi papá me dijo que cada país tiene el derecho de gobernarse como le parezca! ¡y la maestra me enseñó que los derechos hay que respetarlos! ¡y ni mi papá ni la maestra dormirían tranquilos sabiendo que inculcan cosas que no funcionan!”<sup>8</sup>, y la tira termina con el padre de Mafalda que acostado a altas horas de la noche, toma agua desvelado por la situación vivida. ¿Qué le preocupa al padre de Mafalda en este caso, la decepción futura de su hija o que ella descubra que él forma parte de los adultos que le han transmitido ideas que no son efectivas?, ¿qué le preocupa más la decepción de su hija o ser descubierto como un mentiroso?

Mafalda como muchos de los comic tradicionales, recoge la contradicción social, las ambigüedades, las falencias del ser humano pero, dentro del comic existen muchas

---

<sup>8</sup> En Apendice 1 corresponde a imagen 6

tendencias, una de ellas es la de constituirse en tira cómica y, como tal, Mafalda cultiva de manera única la comicidad, desde este estilo se acerca a la comedia, utiliza algunos de sus recursos, otros los modifica y, dentro de este acercamiento, también excluye algunos elementos importantes, por ejemplo, Mafalda no forma parte de la baja comedia, constituida por personajes infantiles, esta historieta jamás podría acercarse a esa vertiente sino fuera pervirtiendo a los personajes.

Si hablamos ahora de los recursos, Freud diferencia los chistes tendenciosos de los chistes abstractos, donde estos últimos serían más cercanos al mundo de la infancia puesto que tienen la capacidad de contener una dosis de ingenuidad importante, característica que se atribuye a la infancia (según Freud también puede darse la ingenuidad en el mundo adulto cuando se trata de personas poco cultivadas o en estado de ebriedad). Los chistes tendenciosos, al servicio de una idea específica contienen múltiples posibilidades, entre ellas la ironía y la obscenidad.

En Mafalda el chiste es el centro de la obra, cada tira es un chiste y podríamos decir también que posee ambos tipos de chistes, sin embargo, desde la perspectiva freudiana, Mafalda sería una innovación en la medida que los chistes tendenciosos contienen siempre una importante dosis de ingenuidad, es una especie de tendencia inocente, ello en razón de que los personajes, siendo niños y niñas pequeños, obligan a mantener esta característica, lo que indudablemente habla bien de Mafalda, pues necesariamente debe construirse un delicado mecanismo de presentación de los temas pues para construir el chiste no le es dado el garabato, la alusión obscena, la maldad absoluta. Mientras el chiste provenga de los niños, el cuidado con se emite es minucioso. y, por la misma razón, los personajes adultos que forman parte de la historieta deben ser también buenas personas, ello en razón de que son los responsables de criar estos niños que constituyen el grupo de personajes principales, así, son seres sencillos y necesariamente buenos, forman parte de la sociedad que debe trabajar y esforzarse para avanzar en la vida, no constituyen parte de la elite social, no son ricos, no tienen poder político, no forman parte de la farándula y no son especialmente bellos, requieren ser buenas personas, de otra manera, los personajes infantiles ¿podrían ser tan buenos como aparecen? Personajes que no superan los diez años de edad que contengan una dosis de maldad ¿de quién sería la responsabilidad de dicha maldad?

Y, hablando del chiste obsceno, entendiendo éste como aquel que hace alusión directa al sexo y que hace al ser humano sentir vergüenza y considerar al cuerpo parte de sus pecados, Mafalda desarrolla un acercamiento que, evidentemente no es propiamente obsceno. Los personajes son un grupo de niños que aún no adquiere el concepto de la vergüenza y el pecado, no se cohíbe frente a los temas del cuerpo, no han adquirido el tabú, por tanto la obscenidad propiamente tal, no existe. Por ello en Mafalda el acercamiento a los temas sexuales y por ende, el chiste sexual u obsceno tiene una gran variante, cual es el acercamiento solapado cuando se trata el tema de las vacaciones o cuando los niños despiertan a la curiosidad sexual sin un interés particular (hay que recordar que son niños pequeños, no adolescentes), donde el sexo no posee una alusión sucia, ofensiva, pero sí se conforma como un tema tabú o eventualmente conflictivo al interior de la familia y que alcanza, una vez más, a los adultos y no a los personajes infantiles.

De esta manera nos encontramos con Mafalda en un inocente juego de playa con su hermano Guille cuando recibe un llamado de su padre que le pide, frente a la sorpresa de su propia esposa y de los niños “Mafalda ¿me alcanzarías las caderas y el encendedor que están ahí en mi camisa?”<sup>9</sup>, mientras mira pasar con ojos desorbitados una chica en traje de baño. En otro momento pero, en una tira sin palabras y en ausencia de los personajes infantiles, el padre lee mientras ve pasar una chica en bikini, se le ve dar vuelta el rostro en 180 grados mientras sigue el caminar de la chica hasta que se encuentra con un hombre al final de su recorrido visual, que sentado en la arena de la playa, junto a él, mira a la mamá de Mafalda que toma el sol en bikini. La tira termina cuando el padre cubre a su esposa con una toalla y se encierra en su lectura con una mirada claramente molesta, quedando la esposa impactada por el gesto de su marido al cubrirla<sup>10</sup>. Este es uno de los pocos ejemplos donde no existe participación de ninguno de los personajes infantiles y donde, además, el lenguaje elimina completamente la presencia de las palabras ¿será que el sentido de pertenencia sobre un ser humano es un sentimiento netamente adulto en la medida que la pertenencia tiene una clara alusión sexual?

En este tipo de temas, la participación de Mafalda o de Guille de manera más directa se ve, por ejemplo, cuando la niña acude a la farmacia a comprar nervocalm en gotas, el

---

<sup>9</sup> En Apéndice 1 corresponde a imagen 7

<sup>10</sup> En Apéndice 1 corresponde a imagen 8

farmacéutico sorprendido e inquisidor le pregunta “¿nervolcam, no será para vos, no?”, Mafalda responde con suma tranquilidad “¿para mi?, ¡nooo!, es para mi papá que al final no me contestó qué diablos es el erotismo ¿usted podría expli?”<sup>11</sup>... Mafalda no alcanza siquiera a terminar su pregunta y se la ve llegar a su hogar y entregar el frasquito con el remedio a su madre, comentándole faltan veinte gotas que tomó el farmacéutico.

Para los personajes infantiles en Mafalda el sexo es un juego, Susanita sueña con tener muchos hijitos y suele vérsela con muñecas, Guille opina que su madre es su mujer y no la de su padre. En resumen, el sexo se recubre de ingenuidad, de inocencia que no permite una lectura obscena propiamente tal, además porque el lenguaje utilizado no posee procacidad pero, sí se deja pasar el tema sexual, sí se traspasan los prejuicios, los temas tabú, los sustos, al final de cuentas, los problemas no resueltos en la sociedad en torno al sexo, claro está, dentro del marco que estamos hablando: el chiste, que en Mafalda posee una variedad porque no es lo mismo un chiste ingenuo de adultos en torno al tema sexual que un chiste ingenuo de niños en torno al mismo tema, existe una variedad en el lenguaje, en los énfasis, en la imagen que transmiten.

## **2. Los personajes**

Los personajes son un grupo de amigos de edades similares, que viven en el mismo barrio y que comparten el ser todos amigos o amigas de Mafalda. Acuden al mismo colegio, en su mayoría compañeros de curso, todos poseen características que los identifican y diferencian con claridad, lo que hace que algunas de ellas sean excluyentes, vale decir, solo Mafalda es claramente una niña que protesta por lo que considera una injusticia social, es ella la que constantemente reclama y deja en evidencia las inconsistencias y contradicciones del mundo, no es una característica que posean otros personajes pero, a la vez, su amigo Felipe es el poseedor de la timidez y la inseguridad, con una marcada tendencia al existencialismo y que suele criticarse asimismo constantemente. De esta manera, Mafalda jamás será insegura y tímida, a la vez, Felipe jamás protestará tan abiertamente contra las injusticias sociales.

Los demás personajes que constituyen este grupo, son Manolito, Miguelito, Susanita, Libertad y Guille. Los primeros tres dejan ver en su diminutivo su calidad de niños, donde Manolito es

---

<sup>11</sup> En Apéndice 1 corresponde a imagen 9

el porro del grupo, hijo de un comerciante del barrio sigue las huellas de su progenitor donde todo lo que importa es práctico y dice relación con la preocupación por generar el dinero que procura el sustento y una eventual ascensión social, para él las preocupaciones intelectuales no cuentan, no las entiende y definitivamente no le preocupan. Miguelito es el niño del mameluco, siempre con esa prenda de ropa parece realmente un niño, de razonamientos equívocos la mayoría de las veces frente a lo que se le dice, demuestra una mente ¿claramente infantil?, de todas formas, es la personificación de la ingenuidad. Susanita es la encarnación misma del prejuicio social y el sistema establecido, a ella le interesa llegar a concretar el modelo clásico de la mujer de clase media: dueña de casa, un marido e hijos. Libertad es la rebeldía misma, pequeña en tamaño para esa gran aspiración que representa su nombre, es hija de una pareja de jóvenes profesionales y es la que menos participación tiene a lo largo de todo el comic. Finalmente Guille, el bebé del grupo, hermano menor de Mafalda, es simplemente el quiebre generacional, no comparte muchas de las preocupaciones o gustos del grupo lo cual lo deja fuera de la complicidad con la hermana y sus amigos, asunto que no parece inquietarle en lo absoluto.

Fuera del grupo están los padres de los niños, no todos aparecen con claridad, excepto los padres de Mafalda y el padre de Manolito, los demás son básicamente conocidos por las referencias de los niños y en algunos casos, como el de Susanita, en que la madre es una versión en adulto de la niña, permite comprender mejor las características de la niña.

Mascotas hay solo una, la tortuga de Mafalda, cuyo nombre, Burocracia, denota una clara ironía sin lugar a dudas pero, esta mascota no tiene mayor relevancia y prácticamente aparece menos que los gatos, animal que cada cierto tiempo llama la atención en Mafalda cuando camina por las calles de la ciudad en que habita.

Mafalda es una niña de 5 a 6 años pues en la historieta comienza a ir al colegio y a aprender los rudimentos para leer y escribir, cuyos padres dentro de una tradicional estructura familiar, pertenecen a la clase media argentina, donde el padre trabaja y la madre es dueña de casa, ambos de edad indefinida pero ubicables antes de los 40 años. Se la ve como una niña feliz, tiene todo lo que tradicionalmente pudiera darle bienestar: padres que la quieren, cuidan y protegen, con todas sus necesidades básicas bien cubiertas se dedica a disfrutar de su infancia en un hogar donde nunca aparece el conflicto como elemento desestabilizador, donde no hay maltrato, donde todo parece funcionar como debiera pero, es un hogar donde sus padres no

son especialmente intelectuales, son buena gente pero no se los describe como personas preocupadas de despertar en su hija algún o estilo o preocupación en especial, entonces ¿qué hace surgir en Mafalda la preocupación por el bienestar mundial, la injusticia social, las incongruencias de discurso y la realidad de los adultos?

Ella no es un personaje cómico, más bien es un personaje catalizador, un personaje guía que lleva la trama de la historieta, ella no es inferior al lector desde su papel de personaje, es más, podría ser casi un ser superior al lector. Siendo una niña no posee errores de alma o cuerpo y, en general, sus razonamientos resultan ser siempre apropiados. Mafalda es una buena chica, sus defectos quedan a salvo pues es una niña, qué puede importar su maña con la sopa si en todo lo demás es un ángel. Así, Mafalda se configura como la conciencia de los interpelados personajes y el propio lector, en rigor es una niña extraña, más bien una mezcla de adolescente y mujer joven en desarrollo, idealista, de buen corazón pero, cuyas características infantiles a veces se borran en medio de tanta reflexión y cuestionamiento. Mafalda suele vivir dos situaciones: o es ella quien pone en jaque a sus acompañantes en cada tira, o es ella la sorprendida frente a la reacción o las palabras de los otros personajes, no obstante, en ambos casos la crítica no recae sobre ella, siempre salta al exterior, siempre le llegará al lector un mensaje.

Los personajes que acompañan a Mafalda son básicamente de tres tipos: el grupo de amigos, la familia y los personajes ocasionales.

Cuando se trata del grupo de amigos, estos podrían clasificarse en dos tipos: los infantiles propiamente tales y los infantiles cómicos. Susanita, Libertad y Manolito, tienen características más cercanas al personaje cómico y pertenecen al segundo grupo, Miguelito y Felipe son propiamente infantiles.

El grupo de Susanita, Libertad y Manolito podríamos catalogarlo de cómico y, por ende, como un grupo de personajes inferiores en la medida que no responden al estereotipo infantil, no son absolutamente buenos e ingenuos.

Manolito es el porro, le va mal en el colegio, no entiende las bromas, no se preocupa del bienestar de los demás ni del mundo y si para sentirse bien y mantener su autoestima a salvo requiere medirse con el más pequeño (Guille), lo hace, para él todo se mueve en torno al dinero, lo que importa es lo que se puede ganar, jamás piensa en un regalo. A él no le interesa

entender mucho, le importa hacer negocios, eso sí, de dinero, cuentas y gastos sabe bastante. Manolito tiene un padre que lo hace trabajar a sus cortos años, es al único que le pegan en su casa cuando dice cosas que al padre no le gustan o las notas van mal, de esta manera Manolito logra reconciliarse con su público, él no goza del mismo bienestar que sus amigos, y así como se lo presenta como el maltratado del grupo, tampoco tiene derecho a la recreación pues él no va de vacaciones.

Susanita no tiene la capacidad de soñar, ella vive aspirando una vida dentro del más clásico esquema de mujer acomodada despreciando la pobreza y utilizándola para sentirse bien a través de las obras benéficas. Susanita vive ambicionando tener más que nadie, se mueve por la envidia, le hace feliz que otros la envidien, es más, busca que la envidien por lo que tiene y, por supuesto, le molesta que otros tengan lo que ella quisiera y, agrega a todas estas características el ser profundamente habladora y copuchenta.

Libertad es agresiva, tiene un profundo sentimiento de superioridad frente a los demás y no trepida en descalificar a todo aquel que se cruce con su mal genio. En el comic se da a entender que Libertad es la que cuenta con los padres más jóvenes, ambos profesionales recién comenzando a construir situación, por tanto, vive en un departamento pequeño y simula, junto a sus padres, a través del grito, que disfrutaban de un amplio espacio. Ella no está conforme con lo que es, le molesta su estatura y, a la vez, transmite el inconformismo de sus padres al hacer presente lo poco que ellos ganan y lo ajustado que tienen que vivir.

Entonces, Manolito, Susanita y Libertad son personajes a los que podría reprochárseles sus defectos, aún entendiendo su calidad de niños, no son especialmente simpáticos, son lo que podría decirse jactanciosos, por ende, muchas veces mentirosos. Pero como son niños, sus defectos no causan dolor, por el contrario, risa y, justamente también por ser niños, los adultos no necesariamente se sienten tocados, dan como para pensar, siendo niños, que exageran, y los adultos pueden escabullirse pensando que ellos en su calidad de adultos, no son como estos niños y que, a la vez, estos niños no siempre son así y que además un día cambiarán <sup>12</sup>. La segunda lectura: como niños son reflejo de los adultos, no solo porque los niños crezcan y se desarrollen imitando, como dice Freud, sino que intencionalmente este comic los construye como personajes que imitan a los adultos, pero esa es una lectura más

---

<sup>12</sup> Para ver estos personajes, en Apéndice 1 imágenes 10, 11 y 12.

esquiva, obviamente, se trata de personajes cómicos, la idea es no herir ni causar daño al espectador.

Miguelito y Felipe son personajes que reúnen muchas de las características que se adjudican a la infancia: crédulos, faltos de malicia, juguetones en el juego y en las actividades que se les asignan como responsabilidad, simples en sus apreciaciones, asustadizos frente a las cosas que no entienden, algo flojos, lentos, en resumen, ingenuos e infantiles. Acompañan a estas características, su apariencia, claramente infantil. Felipe un poco mayor que el resto del grupo, lo agobia el colegio, es una responsabilidad que le queda grande, él desea seguir jugando y la vida le es difícil, su sentimentalismo, la timidez no le permiten disfrutar completamente su gusto por el Llanero Solitario. Miguelito es simple, falto de preocupaciones, cree que las personas pueden darse cuenta de la bondad de los demás con solo mirarlos y los principios básicos de la vida sobrepasan su comprensión, él requiere de vida, de más vida para llegar a comprender las cosas.

Esta dupla no es propiamente cómica, no suele participar de la crítica ni de la ironía del resto del grupo y su falta de experiencia no alcanza para catalogarlos como cómicos bajo la idea que ellos no perciben, los otros sí, sus defectos, porque en rigor no son defectos, es simple actitud y vida de niños Felipe y Miguelito muchas veces ayudan a que los otros personajes produzcan las situaciones cómicas, son personajes con personalidad propia, bien individualizados pero, tienen un rol de colaboración dentro de lo que podríamos llamar estilo cómico en Mafalda.

Guille, al igual que Mafalda, es un personaje solitario. Guille es casi un bebé en apariencia física y en su hablar, es también el único personaje que posee una evolución que permite verlo crecer. Se lo presenta desde el embarazo de la madre, en la cuna, cuando aprende a caminar, se muestra su aprendizaje del lenguaje pero, no alcanza el desarrollo suficiente para ir al colegio como los demás niños del grupo. El, es una especie de ruptura generacional pues no concuerda con su hermana en el odio a la sopa pero, a su corta edad, no es capaz de visualizar la falta de solidaridad que pudiera significar una actitud como esa. Guille es divertido, regalón, querido por todos, a veces maldadoso, sabe que requiere protección para moverse en la vida y no duda en pedirla, su dependencia del mundo adulto no le causa problema alguno, él no posee defectos, él no representa ninguna crítica, él es un personaje infantil cómico desde la perspectiva más tradicional: su inocencia lo vuelve cómico a los ojos del mundo adulto

pero, desde su pequeñez, no es capaz de darse cuenta que es cómico, en rigor no lo es, él no busca el chiste, la situación cómica, simplemente se produce la situación por su falta de manejo en el mundo.

Los Padres de Mafalda y el papá de Manolito son los personajes adultos mejor perfilados en la historieta y podría decirse que responden a la comicidad desde la perspectiva infantil pues son personajes ingenuos, básicamente buenos, algo bruto el papá de Manolito, eso sí. No son adultos especiales, son personas sencillas, pertenecen a la masa, son personajes cercanos al lector común.

Los papás de Mafalda no tienen una edad claramente definida, se los puede ubicar un poco antes de los 40 años, de ella se sabe su nombre (Raquel), de él su trabajo (vendedor de seguros), pero no se ven los apellidos, no aparece familia cercana (abuelos, tíos, sobrinos, hermanos). Ellos son una pareja donde él es un hombre de sentimientos delicados pues le gustan las plantas a las que cuida con dedicación, se le ve hacer gestos de cariño hacia su esposa y se le nota quiere mucho a sus hijos. El trabaja con tesón día a día para mantener a su familia, tiene un jefe, no aparece como profesional y con esfuerzo se compró una citroneta a la que cuida cual mascota y en la que se siente dueño del mundo cuando se sube. Su esposa trabaja día a día en los cuidados del hogar y de los hijos, no cuenta con la ayuda de una empleada, se le nota una madre con paciencia, delgada, nada espectacular, muy parecida a Mafalda se la ve contenta con su vida, a pesar de todo. Ellos son una pareja tradicional ¿qué se les puede criticar? ¿la sencillez, su falta de carrera profesional, el responder tan claramente al modelo social? Extraña que una pareja como ellos, buena gente pero nada más, tengan una hija tan espectacularmente crítica y sabionda. Desde la perspectiva de la comicidad son personajes cuya ingenuidad los vuelve cómicos, pero los infantiliza también pues ellos no son capaces de ver los elementos que los otros ven ellos como risibles, en realidad desde este análisis es solo un elemento: son padres a los que las ocurrencias de sus hijos los superan, son padres que pierden el control no por rabieta sino porque no cuentan con las respuestas que se requieren para ser sagaz, demostrar inteligencia, en fin, la sencillez hace que sus hijos les ganen la partida muchas veces. Son personajes muchas veces más infantiles que los propios niños.

El papá de Manolito es un inmigrante de apariencia, de actitud bruta ante la vida, quiere a su hijo pero él no lo convence ni lo maneja con palabras, un golpe zanja las diferencias y deja en

claro quien manda, porque él manda en un país donde no manda, donde forma parte de los inmigrantes, de aquellos seres que tienen que agradecer el ser recibidos y se encuentran en un segundo escalafón. Claramente no tiene educación, es comerciante, trabaja de sol a sol porque tiene que forjarse una situación, la recreación no forma parte de su estilo y todo lo mide en dinero. Se sabe que tiene esposa, pero nunca aparece, casi tiene el papel de un viudo, es de ideas concretas, nada de ideas abstractas ni elucubraciones. El papá de Manolito es un adulto que Freud podría definir como poco cultivado, con lo cual queda inmediatamente en el cajón de los ingenuos y de los niños. A él, como personaje, se le puede criticar una lista larga de cosas, refleja vicios claros a los que acogerse: es autoritario, materialista, ignorante, poco agraciado.

Podría decirse, en resumen que los personajes en Mafalda se encaminan mediante una variedad de recursos hacia la comicidad, que muchos de los recursos de la comicidad se adaptan o no se utilizan básicamente por la presencia de personajes infantiles y la característica de la ingenuidad y la inocencia que recorre toda la obra. Son personajes que suavizan las características de los personajes de la comedia, ello en virtud de que no son absolutamente responsables de los problemas y vicios que reflejan, son personajes que poseen una gran justificación en la estructura social que se entiende los acompaña, un sistema que desde su lugar de gente sencilla no tienen las herramientas para modificar, su fuerza radica en hacer ver al lector la solidaridad humana que se requiere para generar los cambios que se critican a través de la obra.

### **3. Los temas**

En principio, Mafalda es una historieta que trata las aventuras de una niña pequeña con su grupo de amigos del barrio y, visto así, el tema sería, por ejemplo, la amistad, el referente grupal cuando se es pequeño, el aprendizaje de los niños a través del juego y la amistad, sin embargo, Mafalda en realidad se refiere y toca una infinidad de temas a lo largo de los 10 libros: amistad, envidia, la manera de vivir en familia, la forma en que está organizada la sociedad (a lo menos la sociedad argentina, que perfectamente puede ser en gran parte comparable a las demás sociedades latinoamericanas), el colegio, vacaciones, la pobreza, la injusticia social, las mañas infantiles, los problemas políticos, el materialismo, la sexualidad, etc. Básicamente son temas del mundo adulto desde una supuesta perspectiva infantil, sin embargo, la mayoría de los lectores podrá darse cuenta sin mucho esfuerzo que de habitual un

niño no tiene la agudeza para ocuparse de estos temas, no porque sea comparable a un adulto poco cultivado o en estado de ebriedad, sino porque son temas que requieren de un conocimiento que aún no llega a ellos y porque, además, los temas de la infancia son otros, no menores, simplemente diferentes.

Los temas en Mafalda son evidentemente una crítica, desde esa perspectiva se acercan a lo cómico, porque el tratamiento que se les da es reflejar las incongruencias de la estructura social, la diferencia que media entre lo que se dice y proclama y lo que se hace y realmente existe, sin embargo, la mediatización que se da en los temas a través de los niños los hace aparecer como más inofensivos, son una crítica que no daña sino que puede llamar a la reflexión, no necesariamente se llegará al cambio, pero quedará la inquietud, la duda en medio de la risa y el chiste.

De manera más solapada y casi invisible está el tema de la infancia, entre ellos la idea del maltrato y el trabajo infantil bosquejada en la realidad de Manolito, que de paso es el niño que más le cuesta el aprendizaje escolar. No es casual que un personaje como este reúna todas estas características, las que van absolutamente ligadas al autoritarismo del padre y la falta de presencia de la imagen materna.

Está también la presencia de Felipe, niño tímido e inseguro que no tiene razones aparentes para ser infeliz, sin embargo, es un niño que le cuesta la sonrisa, no le gusta el colegio, francamente lo angustia, en él más que en ningún personaje hay una fuerte crítica al sistema escolar, a la falta de incentivo, a la incapacidad del sistema recibir a los niños de manera más personalizada y no tan masiva, Felipe se siente un número en la vida y Mafalda, cuando hace ver la cantidad de estupideces que les enseñan en el colegio, lo apoya en su sentimiento de distancia con el sistema escolar, al igual que Miguelito que para hacer ver a Felipe las ventajas de regresar a clases y que se terminen las vacaciones, debe anotar en un papelito estas ventajas y requiere leerlas, no es capaz de que le broten con espontaneidad y sinceridad. Sin embargo, esta es una crítica adulta a la enseñanza porque ¿cuál es el problema de los niños con el colegio?

Los temas de los niños desde una verdadera postura infantil están invisibilizados, tales como la hora de acostarse, los miedos nocturnos y otros que no alcanzamos a imaginar desde la perspectiva adulta pero, ¿qué dirían los niños si se les preguntará cuáles son sus temas?

Si pensamos en Manolito, muchos temas aparecen contradictorios, él vende dulces en lugar de comérselos; Mafalda trata a su madre como su hija (¿será el rol de las niñas desde pequeñas, ejercitarse como madres?), aunque en una de las tantas tiras cómicas ella saque a “pasear el instinto” cuando sale con su muñeca en coche a la calle.

## IV CONCLUSIONES

En rigor el presente trabajo de tesis, no constituye un análisis acabado, más bien y como se dijera en la introducción es un trabajo indagatorio, preliminar, construido sobre un marco teórico que da cuenta de los elementos que se analizan y que permite, desde un comienzo, darse cuenta que lo cómico, la comedia, el chiste, el humor son conceptos que la teoría considera solo como materia de personas adultas, los niños y la infancia quedan fuera, no se ve ni se reconoce la posibilidad de que existan estos elementos en el espacio del mundo infantil, básicamente porque la ingenuidad y la falta de experiencia vital limita a la infancia a un rango de movimiento que no permite a los niños darse cuenta, tomar conciencia de la comicidad, los chistes, etc.

El mundo adulto, al parecer, aún no logra descubrir el concepto de comicidad, comedia, chiste y risa en la infancia, por de pronto, desde el material utilizado para esta tesis, eso es lo que parece, en virtud de que toda la teoría utilizada habla de la infancia como un estado de vida de categoría menor, no se les ve a los niños como seres humanos sino como en vías de lograr serlo, por tanto, incapaces de contar con elementos que se supone requieren mayor elaboración psíquica, mayor conocimiento, mayor desarrollo, no se habla de diferencia sino de incapacidad.

De la misma manera, la infancia es un excelente recurso para la comedia, permite tratar los vicios del ser humano sin causar daño y llevando a la risa, permite además utilizar un humor bastante más refinado en la medida que no le es necesaria la obscenidad, simplemente puede hacer alusión o tratar de manera directa los temas sexuales sin llegar a la grosería. A la vez, Mafalda presenta la ingenuidad como un elemento más de la comicidad, la perspectiva supuestamente infantil de los problemas presentados los hace ver menos peligrosos, no ofenden, no causan daño, no son una agresión directa.

Sin embargo, Mafalda tiene en la infancia y sus personajes de corta edad, una excusa, en ella no se trata el humor infantil, no se muestra la comicidad de los niños, no se ve el chiste de los niños. Mafalda, así como no es una comedia, tampoco trata la infancia y los niños, simplemente utiliza recursos que permiten reconocer características tradicionalmente vistas

como infantiles, pero que, evidentemente, también existen en los adultos porque la adultez también posee ingenuidad y dicha característica no es denigrante, no es exclusiva de la infancia, es exclusiva de la gente buena simplemente, para lo cual tampoco se requiere ser poco refinado o poco cultivado.

Quedan miles de preguntas, por ejemplo, si un niño se ríe de un adulto ¿no forma esta risa parte de la comicidad infantil?, si se ríe un de un niño igual que él o ella ¿qué hace? De la misma manera, cuando se encuentran entre sus pares y se cuenta historias o chistes, que a vistas de los adultos carecen de sentido y, muchas veces de comicidad pero, entre el grupo de niños consigue grandes risas ¿no es chiste, no es cómico? Si la risa es un elemento que diferencia a al ser humano de los animales ¿cuándo empieza a producirse esa diferencia?

Finalmente, huelga decirlo, Mafalda es excelente libro, mas un libro para adultos donde los niños forman en parte, un recurso simplemente.

## BIBLIOGRAFÍA

**Anónimo** (en castellano): **Tractatus Coislinianus**,

[www.ucm.es/info/per3/cic/Numero7/1Tractatus.pdf](http://www.ucm.es/info/per3/cic/Numero7/1Tractatus.pdf)

**Aprea, Gustavo, et al:** *El lugar del humor y lo cómico en los géneros de la narración seriada televisiva en la Argentina de hoy*

<http://www.eca.usp.br/alaic/chile2000/16%20GT%202000Telenovela/Aprea.doc>

**Bakhtin, Mijail: 1998, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento**, Alianza, Madrid, Introducción: *Planteamiento del problema*, pp.7-57, y cap. I: *Rabelais y la historia de la risa*, pp. 59-130

Ballart, Pere: 1994, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, QC, Barcelona, pp. 19-289.

**Baudelaire, Charles: 2001, De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas**, en Baudelaire: **Lo cómico y la caricatura**, Machado libros, Madrid, pp. 79-117.

Bentley, Eric: 1964, *Farsa*, en *La vida del drama*, Paidós, Buenos Aires.

Bergson, Henri: 1973, *La risa*, Espasa-Calpe, Madrid.

Bozal, Valeriano: *Cómico y grotesco*, en Baudelaire: *Lo cómico y la caricatura*, pp. 13-77

Encyclopaedia Britannica **2004**, Artículos *Humour, The logic of laughter, satire*.(inglés)

**Fernández T, Alfonso:** *De la risa*, <http://www.nodulo.org/ec/2002/n008p03.htm>

Freud, Sigmund: *El chiste y su relación con el inconsciente*

**Frye, Northrop: 1977, Anatomía de la crítica,** Monte Ávila, Caracas, Modos ficcionales y cómicos, pp. 66-77; El 'mythos' de la Primavera: la comedia; 216-244; El 'mythos del Invierno: la ironía y la sátira, 293-313.

**Janko, Richard 1987a, Una reconstrucción hipotética de la Poética II,** en **Aristotle's Poetics,** Hackett, Indianapolis, pp. 47-55. (Trad. de L. Vaisman).

Kayser, Wolfgang: 1964, Lo grotesco: su configuración en pintura y en literatura, Ed. Nora, Buenos Aires.

**López, Jesús: Teorías de la risa,**

<http://www.fortunecity.es/salsa/samba/499/Articulos/Articulo21.htm>

**Meredith, George: On the idea of comedy.**

<http://www.bookrags.com/books/esycm/PART1.htm>

**Olson, Elder: 1978, Teoría de la comedia,** Ariel, Barcelona, pp. 13-168

**Pirandello, Luigi. Esencia, caracteres y materia del humorismo,**

<http://www.ucm.es/info/per3/cic/Numero7/6Pirandello.pdf>

**Pollock, Jonathan: 2003, ¿Qué es el humor?,** Paidós, Buenos Aires, (1ª ed. francesa 2001)

Quino: 1987b, 10 años con Mafalda, Lumen, Barcelona.

-----: 1966-1979, Mafalda 1 a la 10, La Flor, Buenos Aires

**Sypher, Wylie: 1991, Los significados de la comedia,** en **Comedy,** John Hopkins U. Press, Baltimore, Traducción, notas adicionales e ilustraciones de Luis Vaisman, para uso interno.

## APENDICE 1

Figura 1. IMAGEN 1



Figura 2. IMAGEN 2



Figura 3. IMAGEN 3



Figura 4. IMAGEN 4



Figura 5. IMAGEN 5



Figura 6. IMAGEN 6



Figura 7. IMAGEN 7



Figura 8. IMAGEN 8

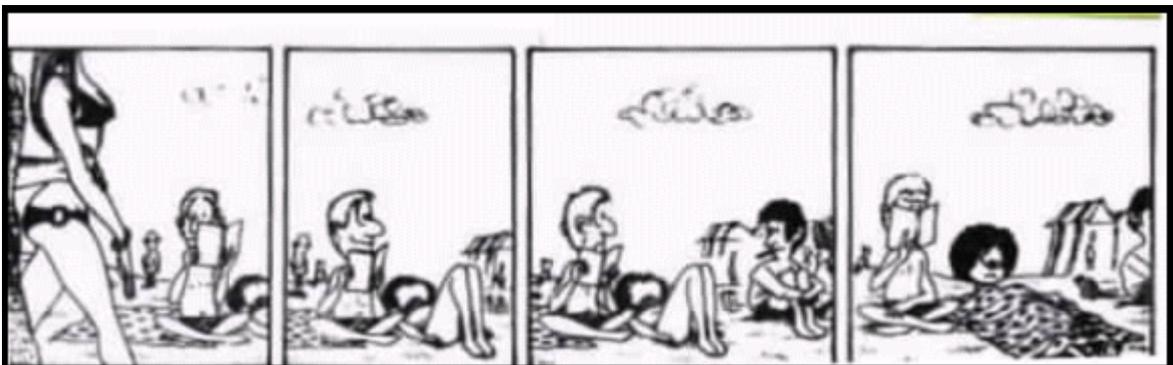


Figura 9. IMAGEN 9



Figura 10. IMAGEN 10



Figura 11. IMAGEN 11



Figura 12. IMAGEN 12



## APENDICE 2

Esencia, caracteres y materia del humorismo<sup>13</sup>, Luigi Pirandello (traducción de José Miguel Velloso)

<sup>13</sup> Esta versión del trabajo incorpora como notas a pie de página, la relación existente entre el ensayo de Pirandello y el texto de Richard Janko "Una reconstrucción hipotética de Poética II (basada en el Tractatus Coislinianus y en fragmentos de Poética II).

## **Introducción**

El documento de Pirandello es amplísimo, un ensayo donde se vierten una serie de opiniones y conceptos que buscan construir una definición de lo que podría considerarse humor dentro de la literatura. No establece categorías, estilos, sino grandes conceptos que entrelaza con algunas ideas “filosóficas” sobre el mismo tema.

Para trabajar este documento, que se inicia con un pequeño barniz de definiciones de otros autores, me ha parecido interesante conservar la variedad de definiciones que Pirandello entrega, pues orientan sobre los múltiples puntos de vista existentes respecto del tema de lo cómico. En la estructura de mi trabajo, este es el primer punto.

De los aspectos que Pirandello desarrolla en su documento, el sentimiento de lo contrario es el concepto medular respecto del humor, por tanto, constituye el segundo punto a tratar.

El carácter de la reflexión humorística, es un aspecto complementario en relación al sentimiento de lo contrario, en consecuencia, imprescindible de tratar en el tercer punto.

El cuarto punto es quizás una miscelánea, pero Pirandello vierte a lo largo de su documento una serie de opiniones y/o definiciones que no quisiera dejar fuera y mi intención es “ordenarlas”.

He modificado algunos títulos del texto original como también he agregado otros, a la vez, dado que se trata de un resumen, he dejado fuera la polémica interna de Pirandello con Benedetto Croce y he reducido al máximo el análisis que se realiza de la obra Los Novios de Alessandro Manzoni.

De esta manera, el presente trabajo es un sencillo resumen, con algunas pretensiones de sistematización de ciertos conceptos del ensayo de Pirandello, que trata sobre los procesos psicológicos que intervienen en la creación literaria cuando esta se refiere al humor, “donde el humor es el resultado de la contraposición de dos sentimientos que suscita la reflexión activa durante la lectura de una obra o situación”.

## Resumen de Esencia, caracteres y materia del humorismo<sup>14</sup>

### *1. ¿Cómo podemos llegar a comprender qué es el humorismo? Algunas Definiciones*

Todos los que...han hablado de él, están solamente de acuerdo en una cosa, en declarar que es difícilísimo decir lo que es verdaderamente, porque el humorismo tiene infinitas variedades y tantas características que, al querer describirlo en general, se corre siempre el riesgo de olvidarse de alguna.

*Pero, el enumerar...estas características no es el mejor camino para llegar a entender la verdadera esencia del humorismo, porque siempre ocurre que se toma como fundamental una de ellas, aquella que resulta ser común a varias obras o a varios escritores estudiados con predilección; de manera que se llegan a tener tantas definiciones del humorismo como características encontradas, definiciones que tienen todas parte de verdad, aunque ninguna es la verdadera.*

No hay duda de que sumando todas estas características y las consiguientes definiciones, se puede llegar a comprender, de manera general, lo que es el humorismo; pero se tendrá siempre de él un conocimiento sumario y exterior precisamente porque este estará basado en determinaciones sumarias y exteriores.

*Pero lo importante es que algunos de esos rasgos,... es posible que se encuentren en algunos, autores, y en otros no. Es más, en determinados humoristas se encuentran los rasgos contrarios...*

*Veamos pues algunas definiciones en general, como por ejemplo:*

**Richter**, el cual llama incluso al humorismo «lo sublime al revés». La mejor descripción, según su modo de entenderlo, es aquella a la que hemos aludido al hablar de la diferencia entre risa antigua y risa moderna: «El humor romántico es la actitud grave del que compara el pequeño mundo finito con la idea infinita, lo cual da como resultado una risa mezcla de dolor y de grandeza. Es un cómico universal, lleno de tolerancia y de simpatía hacia todos aquellos que, participando de nuestra naturaleza, etc.»...

---

<sup>14</sup> Todos los textos en cursiva no son del original, sino intervenciones para entregarle una apropiada redacción al resumen.

**Bonghi** habla de... esa « agria disposición para descubrir y expresar lo ridículo de lo serio y lo serio de lo ridículo humano»...

**Lipps** ... considera el humorismo solo como una disposición de ánimo...

**Hegel** señala que... es una «actitud especial del intelecto y del espíritu por la que el artista se pone en el lugar de las cosas», definición que, si no nos situamos para contemplar el humorismo en el mismo punto de vista desde el que Hegel lo contemplaba, tiene todo el aspecto de un acertijo.

*Pero la definición de **Pirandello** se encamina hacia que existen características más comunes como la contradicción que consiste en ... el desacuerdo que el sentimiento y la meditación descubren o bien entre la vida real y el ideal humano o bien entre nuestras aspiraciones y nuestras debilidades y miserias, y cuyo principal efecto es una especie de perplejidad entre el llanto y la risa; luego, el escepticismo, que colorea toda observación, toda pintura humorística, y, finalmente, el modo de proceder del humorismo minuciosa y maliciosamente analítico.*

Eludiré la disputa Pirandello-Croce, cuya base es la definición del humorismo, la importancia de dicha definición y lo imposible de evitar tamaña labor, esto porque Pirandello a lo largo de su trabajo establece definiciones, las que sí me parecen relevantes, más allá de la opinión de Croce de si las definiciones de Pirandello lo son o no, si son apropiadas, etc

## **2. El sentimiento de lo contrario**

Veamos, pues, sin más, cuál es el proceso que tiene como resultado esa particular representación que se suele denominar humorística... *cabe destacar que para Pirandello ...* la obra de arte está creada por el libre movimiento de la vida interior, que organiza las ideas y las imágenes en una forma armoniosa, cuyos elementos se corresponden entre sí y con la idea madre que los coordina. La reflexión, tanto durante la concepción como durante la ejecución de la obra de arte, no permanece inactiva... reúne los diversos elementos, los coordina, los compara... para el artista, sobre todo, la conciencia no es una luz distinta del pensamiento, que permite a la voluntad extraer de ella... imágenes e ideas. La conciencia, en suma, no es una potencia creadora, sino el espejo interior en que se mira el pensamiento. Es más, se puede decir que la conciencia es el pensamiento que se ve a sí mismo asistiendo a aquello que hace

espontáneamente... *Así es, entonces, según Pirandello, como el artista maneja la obra, con un nivel de conciencia que equivale al pensamiento.*

*Veamos en...* aquellos escritores que se llaman humoristas... si la reflexión representa el papel que acabamos de describir, o si, por el contrario, asume una actividad especial.

... veremos que en la concepción de toda obra humorística, la reflexión no se esconde, no permanece invisible; es decir, no permanece casi como una forma del sentimiento, casi como un espejo en que el sentimiento se mira, sino que se pone ante él como un juez, lo analiza, desapasionadamente, y descompone su imagen. Sin embargo, de este análisis...emana otro sentimiento ...**el sentimiento de lo contrario.**<sup>15</sup>

### **3. Un ejemplo de lo contrario y la diferencia entre lo cómico y lo humorístico.**

Veo a una anciana señora, con los cabellos teñidos, untados de no se sabe bien qué horrible grasa, y luego burdamente pintada y vestida con ropas juveniles. Me echo a reír. **Advierto** que esa anciana señora es lo **contrario** de lo que una anciana y respetable señora tendría que ser. Así puedo, de buenas a primeras y superficialmente, detenerme en esta impresión cómica. Lo cómico es precisamente un **advertir lo contrario**. Pero si ahora en mí interviene la reflexión y me sugiere que... lo hace sólo porque se engaña piadosamente y piensa que, vestida así, escondiendo sus arrugas y sus canas, conseguirá retener el amor de su marido, mucho más joven que ella, entonces yo ya no puedo reírme como antes, porque precisamente la reflexión, trabajando dentro de mí, me ha hecho superar mi primera observación, o más bien, me ha hecho penetrar en ella: de aquella primera **observación de lo contrario** me ha

---

<sup>15</sup> La nota está extractada del punto 4.1.3 El razonamiento en la comedia: “Hay dos partes del razonamiento, (como hemos dicho, a saber) el juicio general y el razonamiento probatorio. [Ambas se explican en la Retórica. En particular el poeta cómico debería usar pruebas que no dependen del arte:] hay cinco [de ellas] –juramentos, acuerdos, testimonios, prueba de suplicio y leyes”.

*Creo pertinente señalar que no estoy asimilando el concepto “sentimiento de lo contrario” de Pirandello al tipo de “pruebas” de las que habla Aristóteles, sino más bien señalando que ambos autores establecen conceptos que superan la obra en sí, pero que la constituyen.*

hecho pasar a este **sentimiento de lo contrario**. Esta es toda la diferencia que hay entre lo cómico y lo humorístico.

*Según Pirandello la belleza de una obra de arte se entiende mejor y casi únicamente si entiendo el proceso psicológico en el que fue creada, que por lo demás es el estado de ánimo que el artista quería provocar en el lector observador.*

#### **4. La dificultad de descubrir la reflexión y su conexión con el sentimiento de lo contrario**

...un ejemplo ... en el que la especial actividad de la reflexión no se descubre así a primera vista es... el *Quijote* ... Después de la primera lectura y de la impresión que nos haya causado, tendremos en cuenta, además, el estado de ánimo que el autor ha querido provocar... Nosotros quisiéramos reírnos de todo lo que hay de cómico en la representación de ese pobre loco ... pero la risa no acude a nuestros labios pura y fácil...algo nos la turba y obstaculiza; es una sensación de pena, de conmiseración e incluso de admiración... ese pobre ... en su ridiculidad, es verdaderamente heroico. Tenemos una representación cómica, pero de ella emana un sentimiento que nos impide reír o nos turba la risa de la comicidad representada; nos la amarga. A través de lo cómico, tenemos, en este caso también, el sentimiento de lo contrario. El autor lo ha despertado en nosotros porque se ha despertado en él... Pues bien, ¿por qué aquí no se descubre la especial actividad de la reflexión? Pues porque ésta -fruto de la tristísima experiencia de la vida, experiencia que ha determinado la disposición humorística del poeta- se había ejercido ya sobre el sentimiento del autor... Desembarazándose de este sentimiento y poniéndose en contra de él... la reflexión había ya despertado en el poeta el sentimiento de lo contrario, fruto del cual es precisamente el *Quijote*, el cual es este sentimiento de lo contrario objetivado. El poeta no ha representado la causa del proceso ... sólo ha representado el efecto, pero el sentimiento de lo contrario emana a través de la comicidad de la representación. Esta comicidad es fruto del sentimiento de lo contrario engendrado en el poeta por la especial actividad de la reflexión sobre el primer sentimiento, mantenido oculto.

*Hablando de Lipps, Pirandello señala que este autor ... saca constantemente a colación el valor ético de la personalidad humana, y habla de positivo humano y de negación de éste. Dice:*

« Por el mismo hecho de negarlo, lo que de positivo hay en el hombre parece aproximársenos, cobrando un valor que nos resulta más evidente y fácil de captar. En ello consiste...la esencia

de lo trágico, en su sentido más general. Exactamente en lo mismo consiste también la esencia del humor, en su sentido más general. Lo que sucede es que el tipo de la negación es distinto en los dos casos; en el humor, la negación es cómica. Ya indicamos que la comicidad ingenua constituye un paso de lo cómico hacia el humor; pero esto no quiere decir que llegue hasta él. Lo cómico, en cuanto tal, viene a ser más bien lo contrario del humor. La comicidad ingenua surge cuando, por enfocarlo desde el punto de vista de la ingenuidad personal, se nos presenta como justo, bueno o sensato lo que, desde el nuestro, tiene características diametralmente opuestas. El humor, por el contrario, viene de la restauración de esa justicia, bondad o cordura relativas que el proceso cómico ha aniquilado por completo, y que sólo ahora se aprecian y disfrutan en su verdadero valor.»

¿Pero qué necesidad tengo yo, repito, de dar un valor ético cualquiera a lo que llamo el sentimiento de lo contrario... Este sentimiento de lo contrario se determinará por sí mismo, de acuerdo con la personalidad del poeta o el objeto de la representación.

¿Qué me importa a mí, crítico estético, saber en quién o dónde está la razón relativa y lo justo y el bien? ... Yo me pongo ante cualquier representación artística, y me propongo solamente juzgar su valor estético... Este estado de ánimo, siempre que me encuentro ante una representación verdaderamente humorística, es de perplejidad: me siento como entre dos cosas. Quisiera reírme, me río; pero la risa está turbada y obstaculizada por algo, que emana de la representación...

*Entonces* este sentimiento de lo contrario ... que emana de muchas maneras de la propia representación,... ¿Por qué limitar éticamente su causa, o bien abstractamente, atribuyéndola, por ejemplo, al desacuerdo que el sentimiento y la meditación descubren entre la vida real y el ideal humano o, entre nuestras aspiraciones y nuestras debilidades y, miserias? ... A nosotros nos importa solamente dar fe de que este sentimiento de lo contrario nace, y que nace de una especial actividad que la reflexión asume en la concepción de tales obras artísticas.

## **5. El carácter de la reflexión humorística.**

*Podríamos decir entonces que...* en la concepción humorística, la reflexión es, en efecto, como un espejo, pero de agua helada, en el que la llama del sentimiento no sólo se mira, sino se arroja y apaga. El chirrido del agua es la risa que provoca el humorista; el vapor que exhala es la fantasía, muchas veces algo humeante, de la obra humorística.

La reflexión, al asumir aquella especial actividad, turba, interrumpe el movimiento espontáneo que organiza las ideas y las imágenes en una forma armoniosa. Muchas veces se ha observado que las obras humorísticas están mal compuestas, tienen interrupciones, están entreveradas de continuas digresiones.... una excesiva minuciosidad... la frecuente interrupción de la representación ... bien por la aguda intrusión del propio autor. Esto, que a nuestros críticos les ha parecido un exceso, por un lado, y un defecto, por otro, es la característica más evidente de todos los libros humorísticos...

Pero si bien se ha observado esta característica, sus razones no han sido vistas claramente. Esa falta de compostura, esas digresiones, esas variaciones, no provienen del extravagante arbitrio o del capricho de los escritores, sino que son precisamente la necesaria e inevitable consecuencia de la turbación y de las interrupciones del movimiento organizador de las imágenes por obra de la reflexión activa, la cual provoca una asociación entre contrarios, es decir, las imágenes, en lugar de asociarse por similitud o contigüidad, se presentan en contraposición; cada imagen, cada grupo de imágenes, despierta y llama a las contrarias, lo cual divide, naturalmente, el espíritu, que, inquieto, se empeña en encontrar o en establecer entre ellas las relaciones más impensadas.

*Entonces Pirandello entiende por reflexión:*

... no es una oposición del consciente ante lo espontáneo, sino que es una especie de proyección de la propia actividad fantástica... tiene todos los caracteres de la «ingenuidad» o natividad espontánea; está en el propio germen de la creación, y de hecho emana de ésta lo que yo he llamado el sentido, de lo contrario.

Yo hablo de una *actividad* intrínseca de la reflexión y no de la reflexión como *materia* componente de la obra de arte.

*Y en cuanto a una definición de humor, señala que:*

... el humorismo es un fenómeno de desdoblamiento, en el acto de la concepción. En el fondo, la concepción de la obra de arte no es otra cosa que una forma de organización de las imágenes... Cuando un sentimiento sacude violentamente el espíritu, suelen despertarse todas las ideas, todas las imágenes que están de acuerdo con él; aquí, en cambio, gracias a la

reflexión injertada en la semilla del sentimiento, como si fuera un muérdago maligno, se despiertan las imágenes que están en contraposición.

## **6. Contraste en la disposición de ánimo y contraste en las cosas**

Para explicarnos la razón del contraste entre la reflexión y el sentimiento tenemos que penetrar... en el espíritu del escritor humorista.

Para nosotros, tanto lo cómico como su contrario están en la disposición de ánimo e insertos en el proceso que resulta de la misma. En su anormalidad, sólo puede ser amargamente cómica la condición del hombre que siempre está fuera de tono, que es a un mismo tiempo violín y contrabajo; del hombre en el que no puede nacer un pensamiento sin que nazca inmediatamente en él otro opuesto, contrario; a quien por cada razón que le obliga a decir **sí**, se le presentan, en seguida, una, dos o tres que le obligan a decir **no**; y le tienen entre el sí y el no en suspenso, perplejo por toda la vida; del hombre que no puede entregarse a un sentimiento sin sentir, en seguida, algo dentro de él que le hace una mueca y le turba, le desconcierta y le indigna.

Este mismo contraste, que está en la disposición del ánimo, se observa en las cosas y pasa a la representación.

*¿Cómo llegamos al humorismo?*

Veremos que todas las ficciones del alma, todas las creaciones del sentimiento, son materia del humorismo; es decir, veremos cómo la reflexión se convierte en un rasgo que desmonta el mecanismo de toda imagen, de todo fantasma elaborado por el sentimiento; lo desmonta para ver cómo está hecho .... Puede ocurrir que a veces esto lo haga con aquella **simpática indulgencia** de que hablan los que consideran solamente un humorismo bonachón. Pero no hay que fiarse, porque si bien la disposición humorística tiene a veces esta particularidad ... debemos pensar que son fruto de la reflexión que se ha ejercido sobre el sentimiento opuesto; son un sentimiento de lo contrario, nacido de la reflexión sobre aquellos sucesos, aquellos sentimientos, aquellos hombres, que provocan al mismo tiempo el desdén, la indignación y la burla del humorismo, el cual es tan sincero en este desdén ... como en aquella indulgencia... Si no fuera así, se produciría no ya el humorismo verdadero y propio, sino la ironía, que

proviene, como hemos visto- de una contradicción solamente verbal, de una ficción retórica, totalmente contraria al puro humorismo.

¿Dónde está el sentimiento del poeta? ¿En el desprecio o en la compasión?

Así sucede que todos deberíamos sentir desprecio e indignación ... y considerar que don Quijote es muy ridículo y está casi siempre loco de atar; y, sin embargo, nos sentimos inclinados a sentir compasión y hasta casi simpatía por aquél, y a admirar con infinita ternura las ridiculeces de éste, ennoblecidas por un ideal alto y puro.

*En Los Novios de Alessandro Manzoni...* Don Abbondio es un miedoso. Y De Sanctis ha escrito algunas páginas maravillosas examinando el sentimiento de miedo en el pobre sacerdote; pero, caramba, no ha tenido en cuenta que el miedoso es ridículo, cómico, cuando se crea riesgos y peligros imaginarios; pero cuando un miedoso tiene verdaderamente **razón de tener miedo**, cuando vemos que uno que por naturaleza quiere evitar todas las discusiones, incluso las más triviales, se encuentra preso en una porfía terrible, y que a causa de su deber sacrosanto tendría que hacer frente a esa porfía, ese miedoso no es ya solamente cómico... Don Abbondio no tiene el valor del propio deber; pero este deber es muy difícil de cumplir a causa de la perversidad ajena y aquel valor no tiene nada de fácil; para llevarlo a cabo haría falta un héroe. En lugar de un héroe encontramos a don Abbondio. Sólo abstractamente podemos indignarnos con él; es decir, si consideramos abstractamente el ministerio sacerdotal. Sin duda, habríamos admirado a un sacerdote héroe que, en el lugar de don Abondio, hubiera hecho caso omiso de la amenaza y del peligro y hubiese cumplido el deber de su ministerio. Pero no podemos dejar de compadecer a don Abbondio, que no es el héroe que hubiera tenido que estar en su lugar, que no solamente no tiene el grandísimo valor que se requeriría, sino que no tiene ni poco ni mucho: **¡y el valor uno no puede dárselo!**

Don Abbondio es aquel que se encuentra en el lugar de aquello que hubiera sido preciso. Pero el poeta no se indigna con esta realidad que encuentra, porque, aun teniendo, como hemos dicho, un ideal altísimo de la misión del sacerdote en la tierra, tiene también dentro de sí la reflexión que le sugiere que este ideal sólo se encarna en rarísimas excepciones, y por ello le obliga a limitar este ideal, como observa De Sanctis. Pero ¿qué es esta limitación del ideal? Es precisamente el fruto de la reflexión que, al ejercerse sobre este ideal, sugiere al poeta el sentimiento de lo contrario. Y don Abbondio es precisamente este sentimiento de lo contrario objetivado y vivo; y por ello no sólo es cómico, sino pura y profundamente humorístico.

*¿Bonachoneria? ¿Simpática indulgencia?* Vayamos despacio: dejemos correr estas consideraciones que, en el fondo, son extrañas y superficiales... aquí nos harían descubrir lo contrario. ¿Lo vemos? Sí, Manzoni siente compasión de este pobre de don Abbondio; pero... al mismo tiempo lo destroza, necesariamente. En efecto, sólo con la condición de reírse de él y de hacer que la gente se ría de él, puede compadecerle y hacer que le compadezcan, conmiserarle y hacer que le conmiseren. Pero, riéndose de él y compadeciéndole al mismo tiempo, el poeta se ríe también, amargamente, de la pobre naturaleza humana aquejada de tantas debilidades; y cuanto más las consideraciones piadosas se apretujan para proteger al pobre cura, más se extiende alrededor de éste el descrédito del valor humano...Se deduce que si, por su misma virtud, este caso particular se convierte en general, si este sentimiento entreverado de risa y llanto, cuanto más se estrecha y determina en don Abbondio tanto más se ensancha y casi se evapora en una infinita tristeza; se deduce, decíamos, que si consideramos desde este punto de vista la representación del cura manzoniano, somos ya incapaces de reírnos de él. Esa piedad, en el fondo, es despiadada: la simpática indulgencia no es tan bonachona como parece a primera vista.

¡Gran cosa es, como se ve, tener un ideal -religioso en Manzoni, caballeresco en Cervantes- para ver luego cómo nos lo derriba la reflexión en don Abbondio y don Quijote! Manzoni se consuela de ello creando al lado del cura de pueblo a Fra Cristóforo y al Cardenal Borromeo; pero es cierto que, por el hecho de ser sobre todo un humorista, su criatura más viva es la otra; es decir, aquella en la que se ha encarnado el sentimiento del contrario. Cervantes no se puede consolar de ninguna manera, porque, en la cárcel de la Mancha -como él mismo dice-, con don Quijote engendra a **alguien que se te parece**.

## **7. Diferencias entre el humorista, el cómico y el satírico**

Ver en el humorismo una especial contraposición entre el ideal y la realidad es... considerar aquél superficialmente y desde un solo punto de vista. En el humorismo puede haber un ideal,...esto depende de la personalidad del poeta; pero si este ideal ... penetra y se hace sentir en la obra humorística a la que da un carácter especial... no es condición indispensable, ya que por la especial actividad que en él asume la reflexión -al engendrar el sentimiento de lo contrario-, es característico del humorista no saber ya de qué parte colocarse, la perplejidad, el estado irresoluto de la conciencia.

Y precisamente esto distingue claramente al humorista del cómico, del irónico, del satírico<sup>16</sup>. En éstos no se produce el sentimiento de lo contrario... la contradicción, que en el segundo es solamente verbal entre lo que se dice y lo que se pretende que sea entendido, se volvería efectiva, sustancial y, por tanto, ya no sería irónica; y cesaría el desdén o la aversión por la realidad, razón de toda sátira.

¡Sin embargo, no es que al humorista le guste la realidad! Bastaría que le gustara un poco para que la reflexión, al ejercerse sobre este placer, se lo estropeará.

Esta reflexión se insinúa, aguda y sutil, por todas partes y todo lo descompone... Todos los fenómenos o son ilusorios o su razón se nos escapa...

¿Asistimos a la lucha entre la ilusión, que se insinúa también en todas partes y construye a su manera, y la reflexión humorística, que descompone una a una estas construcciones?

Empecemos... por la construcción que cada uno, gracias a la ilusión, se hace de sí mismo. ¿Nos vemos en nuestra verdadera y pura realidad, tal como somos, o más bien tal como quisiéramos ser? Por un espontáneo artificio interior... ¿no nos creemos, de buena fe,

---

<sup>16</sup> La nota está extractada del punto 3.3 La función del insulto personal en la comedia y la invectiva: “[También difieren la comedia y el insulto personal en verso, esto es, la invectiva, en la representación de la gente. Como dijimos en la **Retórica**, los elementos de lo risible son las personas, las palabras y los hechos.] La comedia es superior a la invectiva, puesto que la invectiva no oculta los detalles de las malas [cualidades y acciones] que se adjudican a las personas, en tanto que la comedia usa insinuaciones. [Mientras que la invectiva representa acciones de personas reales como Alcibíades, la comedia según la naturaleza esencial que ha alcanzado, apunta a representar conductas que la gente puede tener en general; es por eso que, como hemos dicho, los poetas cómicos actualmente usan nombres inventados para sus personajes, y no insultan a personas de la vida real, como hacen los autores de invectivas.]”

[Aún así, hay lugar para los chistes en la comedia, ya que se debe reprobar el vicio, y el chiste es el disimulado reproche de un error. Tanto en la comedia como en la invectiva,] el chistoso desea dejar al descubierto errores del alma y del cuerpo [de sus víctimas, y esto causa risa, siempre y cuando esto no sea doloroso ni destructivo para la víctima u otros.]”

diferentes de aquel que sustancialmente somos? Y pensamos, actuamos, vivimos de acuerdo con esta interpretación ficticia, y sin embargo sincera, de nosotros mismos.

Ahora bien, la reflexión es, en efecto, capaz de descubrir esta construcción ilusoria tanto al cómico y al satírico como al humorista. Pero el cómico se reirá solamente de ella y se contentará con deshinchar esta metáfora de nosotros mismos, creada por la ilusión espontánea; el satírico se irritará; el humorista, no: a través de lo ridículo de este descubrimiento, verá el lado serio y doloroso; desmontará esta construcción, pero no para reírse de ella solamente, y, en lugar de irritarse, tal vez riéndose, la compadecerá.<sup>17</sup>

El cómico y el satírico saben, por la reflexión, cuánta baba extrae de la vida social la araña de la experiencia para formar la telaraña de la mentalidad en cualquier individuo, y cómo en esta telaraña suele quedar envuelto lo que se llama el sentido moral... El humorismo profundiza más, y ríe sin irritarse al descubrir cómo, ingenuamente, con la máxima buena fe... nos vemos inducidos a interpretar como verdadero respeto, como verdadero sentimiento moral, en sí, aquello que, en realidad, no es otra cosa que respeto o sentimiento de la conveniencia; es decir, cálculo.

## **8. La mentira como parte de lo humorístico**

La conciliación... de las opiniones contrarias, parece más realizable sobre la base de una mentira común que sobre la explícita y declarada tolerancia de la disensión y el contraste; parece, en resumen, que debe considerarse más ventajosa la mentira que la veracidad, por cuanto aquélla es capaz de unir allí donde ésta divide, lo cual no impide que, mientras la

---

<sup>17</sup> La nota está extractada del punto 3.2.2 La risa de la comedia surge de (b) los incidentes: “[Otras clases de lo risible son los errores en la poesía sería, que pueden usarse de manera inapropiada a propósito para provocar risa, como dijimos. La risa surge] (iii) de lo imposible, [o] (iv) de lo posible pero carente de consecuencia, [por ejemplo lo improbable; estas cosas son efectivas si cumplen la función de representación: producir risa; de otro modo son errores incluso en la comedia. También surge] (v) de cosas contrarias a lo esperado. [De esto quedará claro que la representación de la acción o estructura de los incidentes también es útil para producir la risa, y de ello se sigue necesariamente que esto es un elemento de la representación cómica.]”

mentira es tácitamente descubierta y reconocida, se tome como garantía de su eficacia asociadora la veracidad misma, haciendo aparecer como sinceridad la hipocresía.

Observaba Rousseau en el *Émile*: «Se puede hacer lo que se ha hecho y no se debía hacer. Ya que un interés mayor puede hacer que se viole una promesa que se había hecho por un interés menor, lo que importa es que la violación se produzca impunemente. El medio para este fin es la mentira, que puede ser de dos clases: corresponder al pasado, por la cual nos declararnos autores de lo que no hemos hecho, o bien, siendo autores de ello, declarar que no lo somos; y corresponder al futuro, como sucede cuando hacemos promesas que en nuestro ánimo está no mantener. Es evidente que, en ambos casos, la mentira surge de las relaciones de la conveniencia, como medio para conservar la benevolencia ajena y merecer la ayuda de los demás.»

Cuanto más difícil es la lucha por la vida, y más se percibe en esta lucha la debilidad propia, mayor se hace la necesidad del engaño recíproco. La simulación de la fuerza, de la honestidad, de la simpatía, de la prudencia, en resumen, de cualquier máxima virtud de la veracidad, es una forma de adaptación, un hábil instrumento de lucha. El humorista percibe en seguida estas diversas simulaciones para la lucha por la vida; se divierte en desenmascararlas; no se indigna: ¡es así!<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> La nota está extractada del punto 3.2.2 La risa de la comedia surge de (b) los incidentes: “La risa [también surge] de los incidentes [en el escenario,] de dos maneras. [Como ya dije en la **Retórica**, una causa importante de diversión proviene de hacer que algo parezca otra cosa, con el consiguiente incumplimiento de las expectativas. Obviamente esto puede suceder en los incidentes.]

(i) [La risa surge] del engaño, por ejemplo que Estrepsíades crea que la historia de la pulga es verídica [en **Las Nubes** de Aristófanes,] y (ii) en segundo lugar hacer [que algo] parezca [ser otra cosa]. Hacer que algo parezca otra cosa se divide en dos, según su uso: (a) hacer que algo parezca algo mejor [de lo que es], por ejemplo [el esclavo] Jantias [disfrazado como el héroe] Hércules [en **Las Ranas** de Aristófanes] o (b) hacer que parezca algo peor [de lo que es], por ejemplo [el dios] Dionisio [disfrazado como el esclavo] Jantias [en la misma obra].”

...el humorista, armado de su aguda intuición, demuestra, revela hasta qué punto las apariencias son profundamente diversas del ser íntimo de la conciencia de los asociados. Y, sin embargo, se miente psicológicamente, igual que se miente socialmente.

Sentimos en nosotros mismos esa vanidad de parecer distintos de lo que somos, que es consustancial con la vida social; y rehuimos ese análisis que, al desvelar la vanidad, excitaría el remordimiento de la conciencia y nos humillaría ante nosotros mismos. Pero este análisis lo realiza por nosotros el humorista, que puede también asumir el oficio de desenmascarar todas las vanidades y de representar la sociedad...

Y el humorista sabe perfectamente que incluso la pretensión de lógica supera con mucho, en nosotros, la coherencia lógica real, y que si nos fingimos lógicos teóricamente, la lógica de la acción puede desmentir la del pensamiento, demostrando que es una ficción creer en su sinceridad absoluta... Y cuando a la razón rigurosamente lógica se adhiere, pongamos, el respeto y el amor hacia determinados ideales, ¿es siempre sincera la referencia que de ellos hacemos a la razón? ¿Está siempre en la razón pura, desinteresada, el origen verdadero y único de la elección de los ideales y de la perseverancia en cultivarlos? ¿O no será más conforme a la realidad sospechar que éstos son juzgados, no con un criterio objetivo y racional, sino más bien de acuerdo con especiales impulsos afectivos y oscuras tendencias?

...las diversas tendencias que contraseñan la personalidad hacen pensar en serio que el alma individual no es **una**. ¿Cómo afirmar que es **una**, en efecto, si pasión y razón, instinto y voluntad, tendencias e ideales, constituyen, en cierto modo, otros tantos sistemas distintos y móviles que hacen que el individuo, viviendo ora uno ora otro de éstos, ora algún compromiso entre dos o más orientaciones psíquicas, aparezca como si en él realmente hubiera varias almas diversas e incluso opuestas, varias y opuestas personalidades?

## **9. El poeta compone un carácter; el humorista lo descompone en sus elementos<sup>19</sup>**

---

<sup>19</sup> La nota está extractada del punto 4.1.2 El carácter en la comedia: “[La comedia representa caracteres que nos son inferiores, es decir, peores que nosotros: por lo tanto los personajes cómicos –debido a este carácter<sup>19</sup>– son aquellos que han caído en error de alma o cuerpo. Caracteres [típicos] de la comedia son el bufonesco, el irónico y los jactanciosos. [Cada uno de estos se aparta del justo medio, por lo que no merece alabanza sino reproche. Como

El arte también, como todas las construcciones ideales ilusorias, tiende a fijar la vida. La fija en un momento o en varios momentos determinados... Pero ¿y la perpetua movilidad de los aspectos sucesivos? ¿Y la constante fusión en que se encuentran las almas?

El arte, en general, abstrae y concentra, es decir, toma y representa, tanto de los individuos como de las cosas, la idealidad esencial y característica. Ahora bien: al humorista le parece que todo eso simplifica demasiado la naturaleza y tiende a hacer demasiado razonable, o por lo menos demasiado coherente, la vida. Y le parece que el arte no tiene en cuenta como debiera aquellas causas, aquellas causas **verdaderas** que suelen llevar la pobre alma humana a realizar los actos más inconsuetos, absolutamente imprevisibles. Para el humorista las causas en la vida nunca son tan lógicas, tan ordenadas, como en nuestras obras artísticas corrientes, en las que, en el fondo, todo está combinado, engranado, ordenado para los fines que el escritor se ha propuesto.

Sí, un poeta épico o dramático puede representar a un héroe suyo en el que se ven en lucha elementos opuestos y repugnantes; pero con estos elementos **compondrá** un carácter y querrá que sea coherente en todos sus actos. Pues bien, el humorista hace todo lo contrario: **descompone** el carácter en sus elementos, y así como aquél procura mostrarlo coherente en todos los actos, éste se divierte representándolo en sus incongruencias<sup>20</sup>.

---

dijimos en la **Ética**, el bufón yerra en el humor, ya que dirá cualquier chiste, aún en contra de sí mismo, para agradar a otro, en tanto que una persona irónica bromea para darse gusto ella. Esta es la razón por la cual decimos que la bufonería es más adecuada a un esclavo que a un hombre libre, a quien le va mejor la ironía. Pero también el irónico yerra, igual que el jactancioso, pero en sentido contrario; el primero suaviza la verdad, el segundo la exagera. Ambos, pues, son mentirosos, pero el jactancioso parece más merecedor de culpa. Pero, como hemos dicho, no resulta apropiado cualquier clase de carácter defectuoso, sino sólo aquél que no resulta doloroso ni destructivo.]”

<sup>20</sup> La nota está extractada del punto 3.2.2 La risa de la comedia surge de (b) los incidentes: “[La risa surge también] (vi) de hacer a los personajes más bien pícaros [sin que esto sea probable o necesario; esto, por supuesto, sería un error en la tragedia. La comedia representa personas inferiores a nosotros, como ya hemos dicho, pero no en toda clase de vicios. Se revelará qué clase de personas son] (vii) por la vulgaridad de sus danzas [como el córdax, o]

El humorista no reconoce héroes, o mejor dicho, deja que los demás los representen. El sabe qué es la leyenda y cómo se forma, qué es la historia y cómo se forma. Todo composiciones más o menos ideales, y acaso tanto más ideales cuanto más pretensiones tienen de realidad. Composiciones que se divierte en descomponer, aunque no se pueda decir que sea una diversión agradable.<sup>21</sup>

El humorista ve el mundo, aunque no propiamente desnudo, por lo menos en camisa: en camisa el rey, que tan buena impresión causa cuando se le ve compuesto en la majestad de su trono con el cetro, la corona, el manto de púrpura y el armiño; y no compongáis con demasiada pompa los muertos en las cámaras ardientes sobre sus catafalcos, porque el humorista es capaz de no respetar ni esta composición, ni este aparato; es capaz de sorprender, por ejemplo, en medio de la compunción de los asistentes, en aquel muerto, frío y duro, pero

---

(viii) [por malas decisiones, por ejemplo] cuando alguien que tiene el poder [de decidir] deja de lado las cosas más importantes y toma en cuenta las que no lo son. [De aquí que el carácter también sea una parte de la representación cómica; pero también lo es el razonamiento, pues las acciones son causadas por el razonamiento tanto como por el carácter moral de la gente que actúa. Por tanto la risa puede surgir también] (ix) [de los razonamientos,] cuando las razones que se dan [para una acción] se desarticulan y su resultado carece de consecuencia racional. [Estas, pues, son las clases de lo risible que surgen de los incidentes.]”.

<sup>21</sup> La nota está extractada del punto 3.3 Comparación de la función de la tragedia y la comedia: “... respecto de la función de la comedia, a saber, la catarsis del placer y risa... causados por la representación de acciones risibles que ocurren por un error, aunque de uno que no sea doloroso ni destructivo. Cada especie de la poesía tiene por finalidad purificar aquella parte del alma que tiene que ver con estas emociones. Al ver una representación de cosas terribles que les suceden a otros, uno aprenderá a experimentar terror de la manera adecuada, por las razones correctas, en la dimensión justa, etcétera; esto será llevado a cabo por la catarsis de la emoción de terror.]

[Esto se aplica no solo a las emociones dolorosas, sino también a las placenteras. Igual como] en las tragedias [el poeta] se propone producir la proporción debida de terror [en el alma de los espectadores, así también] debe haber en las comedias la debida proporción de lo risible. [Y con esto basta acerca de la función de la tragedia y la comedia.]”

condecorado y vestido de levita, una especie de borboteo lúgubre en el vientre, y de exclamar (porque ciertas cosas se dicen mejor en latín):

### **-Digestio post mortem.**

«El hombre es un animal vestido -dice Carlyle... compone y *esconde*: dos cosas que el humorismo no puede sufrir.

La vida desnuda, la naturaleza sin ningún orden por lo menos aparente, llena de contradicciones, le parece al humorista muy lejana de la trabazón ideal de las concepciones artísticas comunes, en el que todos los elementos, de modo visible, se mantienen mutuamente y mutuamente cooperan.

En la realidad verdadera, las acciones que ponen de relieve un carácter se recortan sobre un fondo de vicisitudes ordinarias, de detalles comunes. Pues bien, los escritores, en general, no se valen de ellos, o poco les importan, como si estas vicisitudes, estos detalles no tuvieran ningún valor y fueran inútiles y perfectamente omitibles. El humorista, en cambio, los atesora. ¿No se encuentra, acaso, en la naturaleza, el oro mezclado con la tierra? Pues bien, los escritores ordinariamente desprecian la tierra y presentan el oro en monedas nuevas, bien colado, bien fundido, bien pesado y con su marca y su escudo bien impresos. Pero el humorista sabe que las vicisitudes ordinarias, los detalles comunes, la materialidad de la vida, en suma, tan varia y compleja, contradicen ásperamente esas simplificaciones ideales, obligan a acciones, inspiran pensamientos y sentimientos contrarios a toda esa lógica armoniosa ... De ahí que en el humorismo se encuentre toda esa búsqueda de los detalles más íntimos y pequeños, que pueden incluso parecer vulgares y triviales si se comparan con las síntesis idealizadoras del arte en general, y aquella búsqueda de los contrastes y de las contradicciones, sobre la que se basa su obra, en oposición a la coherencia buscada por los demás; de ahí aquello que tiene de descompuesto, de desligado, de caprichoso, todas aquellas digresiones que se notan en la obra humorística, en oposición al mecanismo ordenado, a la **composición** de la obra de arte en general.

Resumiendo, el humorismo consiste en el sentimiento de lo contrario, producido por la especial actividad de la reflexión, que no se oculta, que no se convierte, como suele suceder ordinariamente en el arte, en una forma del sentimiento, sino en su contrario, aunque siguiendo paso a paso el sentimiento como la sombra al cuerpo. El artista ordinario se

preocupa del cuerpo solamente; el humorista tiene en cuenta el cuerpo y la sombra, y tal vez más la sombra que el cuerpo; se da cuenta de todas las bromas de esta sombra, de cómo a veces se estira y otras se encoge, como si remedara al cuerpo, que mientras tanto no la calcula ni se preocupa de ella.