

XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

La corporalidad en la actuación humorística.

Mercedes Moglia.

Cita:

Mercedes Moglia (2009). *La corporalidad en la actuación humorística. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-062/2132>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

La corporalidad en la actuación humorística

Lic. Mercedes Moglia

F. Soc. UBA – IIGG – CONICET

mercedesmoglia@yahoo.com.ar

Introducción

El presente trabajo reúne una serie de reflexiones exploratorias entorno a lo que consideramos una zona problemática, “la corporalidad humorística”, en el contexto de una investigación más amplia sobre los cambios que registra históricamente el humor televisivo argentino¹. Al título elegido podríamos agregarle un subtítulo, que en la etapa actual de investigación consideramos uno de los desplazamientos más importantes en el estilo contemporáneo del humor que va, “del payaso al bromista”. Este desplazamiento quiere sintetizar lo que históricamente puede registrarse como un progresivo alejamiento del *histrionismo físico* y la *gestualidad cómica* hacia la primacía de *lo verbal* en el humor de oferta masiva, lo que simultáneamente implica una disminución de la presencia de comediantes y un incremento de conductores estrellas más o menos bromistas.

¹ Esta investigación se inscribe en el marco de la beca de postgrado otorgada por CONICET.

Reflexionar sobre la corporalidad humorística es un intento por recuperar la importancia de lo corporal en la conformación de lo cómico o del humor. En este sentido retomamos lo que consideramos central en el abordaje del cuerpo desde las ciencias sociales. A saber, que toda problematización teórica sobre el cuerpo² está orientada a cuestionar su naturalidad y, en el mismo sentido, toda interrogación respecto del humor supone poner en duda que se trate de una predisposición natural del carácter de ciertos sujetos, sino que nos convoca pensar su funcionamiento al interior de la industria de entretenimiento masivo.

En este punto se hace necesario adelantar que si bien el cine y la televisión constituyen dos medios e industrias diferenciales, el presente trabajo recurre a ejemplos de ambas esferas con el objetivo de ilustrar una aproximación al cuerpo, específicamente al “cuerpo humorístico” que no está del todo contenida en tradiciones como la sociología o la antropología del cuerpo, ni en otros intereses disciplinarios como los estudios del cuerpo a la luz de la medicina, la historia, las perspectivas de género o cuestiones estéticas. Al corroborar que el cuerpo logra evadirse de la producción teórica, es decir, no puede ser teorizado nunca de manera absoluta, sino que funciona como referente externo, al mismo tiempo, que como obstáculo epistemológico³, pretendemos más bien servirnos de este cúmulo de formas de conocimiento sobre el cuerpo para problematizarlo en relación a nuestro área de interés, que es el humor en tanto género de entretenimiento televisivo donde actualmente la forma típica del sketch es reemplazado por el comentario chistoso de archivos televisivos. No estamos diciendo que no hay programas que no usen el sketch como formato cómico, ni tampoco estamos insinuando que no hay actores cómicos sino que la tendencia en la programación televisiva de los últimos años es que no hay programas enteramente organizados entorno a la figura de un comediante⁴. Es decir, de una *corporalidad humorística* que, tal como lo entendería una fenomenología del humor, funcione como catalizador de todas las coordenadas a partir de las cuales se interpreta la realidad siempre histórica, política y socialmente determinada.

Para delimitar, entonces, los componentes que nos posibilitan pensar la creciente ausencia en televisión de la corporalidad humorística como una zona problemática, el presente trabajo abordará primero algunos aspectos de la figura del comediante payasesco del cine *slapstick* y la conformación

² La concepción del cuerpo sobre la que aquí se trabaja es la de un complejo antropológico que comprende tanto los fenómenos biológicos (soma), emocionales (psique) y cognoscitivos (mente) de manera integrada e inseparable del entorno social.

³ Considerado de cómo obstáculo, sobre todo por la racionalidad escolástica (Cfr. BOURDIEU (1999): *Meditaciones Pascalianas*).

⁴ Con la única excepción, hasta el año pasado, del programa *Los videos de Petter Capusotto* a cargo de la conducción de Diego Capusotto por canal 7. El nombre del programa articula los nombres del productor y el ejecutor: Peter Saborido y Diego Capusotto.

de ciertos rasgos del género humorístico, para cerrar, finalmente, con una breve reflexión sobre su funcionamiento televisivo del género que ha favorecido a la figura del bromista por sobre la figura del payaso.

I.

La referencia a ciertas características de la comedia física de los primeros filmes cómicos del cine mudo nos permitirá pensar la conformación de cierta narratividad humorística en el seno de la industria cultural. La narratividad humorística supone la puesta en movimiento de significaciones transgresoras o, al menos, sorprendidas para la doxa, no sólo mediante palabras, sino especialmente en la escenificación que se hace del cuerpo.

En tanto género privilegiado de la industria cinematográfica el humor *slapstick*⁵ propició el desarrollo de un humor que funcionó en la medida en que estaba anclado en situaciones propias de la urbe moderna. Este género tuvo por eje el comportamiento payasesco y el enredo por torpeza física. El cuerpo del humorista satirizaba con su comportamiento delirante los esquemas corporales que la ciudad moderna había delimitado para sus agentes. El payaso de este tipo de cine era cómico por el modo en que no se adaptaba a la funcionalidad de los objetos, al movimiento productivo mecánico y repetitivo de la fábrica y al tránsito vertiginoso de las metrópolis que empezaban a llenarse de autos y otros medios de transportes. Así, este humor convirtió la ausencia de la palabra en el principio estructural de su expresión estética.

El payaso de la comedia física era el sujeto de la acción cómica que construía, principalmente, desde su cuerpo las dificultades de la adaptación a la cultura metropolitana. La relación entre el cuerpo, el tejido social en tanto organizador de la experiencia corporal, y el mundo simbólico que opera sobre la valoración del cuerpo, es central en el tratamiento cómico del primer cine. En la medida en que la socialización, le instala al cuerpo los *principios de interpretación, percepción y acción* que sustentan el orden social, estos principios subyacen aún en el plano de la representación humorística. Es decir, en la medida que el comediante conoce los parámetros del comportamiento civilizado y moderno es que puede, en el plano de la representación, operar un corrimiento cómico con su accionar torpe y no convencional.

La cabriola cómica payasesca del cine mudo, si bien menos codificada que el lenguaje verbal con el que trabaja el chiste, puede ser interpretada como la manifestación satírica de distintos

⁵ El *slapstick*, es un mecanismo simple que consiste en dos tablilla unidas en unos de sus extremos que al golpearse amplifican el sonido de los bastonazos que se propinaban, originalmente, los actores de *Commedia dell'Arte* italiana, de los circos y demás espectáculos de variedades burlescas.

aspectos del imaginarios de la época. Esta *performance* cómica activaba una *tensión polémica* con ciertos universos referenciales identificables por el conjunto de la sociedad de la época. En este sentido es ilustrativo el paseo familiar que emprende Chaplin en *Un día de juerga* (*A pleasure day*) donde satiriza el típico paseo dominguero de las clases medias norteamericanas; lo mismo que el trabajo en las fábricas, en *Tiempos modernos*. Este filme hace evidente la oposición al conjunto normativo y disciplinario que delimita el comportamiento socialmente productivo. Chaplin no es sólo un vagabundo y por lo tanto marginal al sistema, sino que en su pantomima convierte a su propio cuerpo en un obstáculo para adaptarse al movimiento efectivo. En caso de lograr hacer bien algo en la línea de montaje en la que es empleado, lo que hace “ajustar tuercas” se convierte en un *tick* ingobernable y de esa manera ineficaz. Luego de ajustar tuercas todo el día, Chaplin sale de la fábrica repitiendo el mismo rítmico movimiento, lo que lo lleva a perseguir a una señora para ajustarle los botones del abrigo como si se trataran de tuercas. La imposibilidad de gobernar el cuerpo que los cómicos mudos actuaban, era lo que definía la marginalidad de sus personajes. Los personajes cómicos, de Chaplin a Tati (por ejemplo en *Mon Oncle*), encarnan la ineptitud para las tareas en las que se quieren reclutar.

Si la modernidad significó el camino hacia “un modelo de posesión del cuerpo”⁶ y la tendencia de la revolución industrial y su consecuente expansión tecnológica potenció la reglamentación, la utilización, la explotación del cuerpo y su acomodación a la máquina⁷. El humor cinematográfico satirizó esa adaptación del cuerpo a los regímenes disciplinarios modernos, fábrica y ejército. Para esta segunda institución, el ejército, podemos referir una escena cinematográfica, más contemporánea; la del fusil mal armado por el personaje de Woody Allen en *Bananas*. En oposición a lo que FOUCAULT ([1975] 2002) llama *cifrado instrumental del cuerpo* que consiste en “una descomposición del gesto global [armar un fusil] en dos series paralelas: la de los elementos del cuerpo que hay que poner en juego [...], y la de los elementos del objeto que se manipula [poniendo] en correlación a los unos con los otros según cierto número de gestos simples [fijando así] una serie canónica en la que cada una de estas correlaciones ocupa un lugar determinado” (157) y debe ser ejecutada en un tiempo mínimo estrictamente cronometrado, de tres pasos. Tarea imposible para el guerrillero improvisado que interpreta Woody Allen. En este último ejemplo, se

⁶ Tal como lo sintetiza LE BRETON (1990:23) en la reconstrucción que hace de la evolución del cuerpo moderno a la luz de diversas teorías. Cabe señalar que desde los comienzos de las teorías sociales las preguntas sobre el cuerpo fueron una constante preocupación.

⁷ Dice MARCUSE: “para que las posibilidades técnicas no se conviertan en posibilidades de la represión, para que puedan realizar su función liberadora y pacificadora, han de ser conquistadas y sostenidas por necesidades liberadora y pacificadoras” (1969: 8) la automatización pretende la eliminación del trabajo enajenado, pero la evolución de la historia tomó el carril contrario.

evidencia cómo el cuerpo humorístico no se adapta a la funcionalidad de los objetos, sino que subvierte su uso habitual e incumple de esta manera la norma.

Estos ejemplos cinematográficos, sirven para dar cuenta cómo en el plano de la representación el humor ponía en escena un cuerpo que a través de sus gestos y de sus mímicas simbolizaba un comportamiento subversivo en las relaciones con el mundo y sus reglas. Lo que nos interesa señalar es la importancia del cuerpo del humorista en la elaboración de los *gags* esencialmente visuales de este tipo de cine. Es a través de la *performance* payasesca y acrobática que el humor manifiesta una *estructura de subversión* que es precisamente el común denominador de cualquier *gag*. ¿Qué estamos queriendo decir? Que es fundamentalmente a través de los movimientos del cuerpo que el actor cómico de la comedia *slapstick* subvierte usos y funciones de los objetos y de las situaciones que la ciudad moderna propone (Cfr. COSTA, 2005: 80).

De acuerdo a estas características parece atinada la propuesta de ECO (1998) cuando sostiene que ante el desafío que presenta la comprensión de lo cómico, “más que una teoría general, se puede proponer una fenomenología” (50) de los diversos mecanismos que activa la actuación cómica. De hecho, una perspectiva fenomenológica que entienda al sujeto como ser-en-el-mundo, es decir, un sujeto enlazado con lo real en un sentido radical, podría contribuir a entender en qué medida lo cómico consiste en una interpretación desajustada de las reglas de la civilización. Este desajuste se logra, precisamente, invirtiendo las normas y los ritmos a los que estamos acostumbrados. Desde esta perspectiva, BERGSON señala que “si todos los hombres estuviésemos *siempre atentos* al curso de la vida, en continuo contacto con los demás y con nosotros mismos” (70) no podríamos experimentar lo cómico. Es decir, que sólo cuando nuestra *intuición se libera* oportunamente de la norma que regula nuestro comportamiento, que se ha hecho hábito en nuestra conducta, es posible percibir lo cómico de la vida⁸.

De esta manera se comprende cómo, al menos en el plano de la representación, la corporalidad humorística despliega un comportamiento que funciona como ruptura en la marcada tendencia disciplinaria que caracterizó a la modernidad occidental. Y cómo en los comienzos de la industria cultural cinematográfica es el género cómico el que se instala como favorito autoadjudicándose las audacias y enredos impensados en las urbes que ensalsan la técnica, el comportamiento mecánico o civilizadamente contenido⁹. Si la incorporación de la disciplina implica el aprendizaje de movimientos ajustados a un ritmo que garantiza la eficacia de la ejecución, el comportamiento que

⁸ Cfr. Con la línea que desarrolla Giddens cuando sostiene la importancia de la rutina cotidiana –en la infancia temprana – tanto para la elaboración de lo que llama *seguridad ontológica*, como para el desarrollo de la creatividad, en tanto capacidad humana por medio del cual elaborar las angustias existenciales.

⁹ Lo que siguiendo a Goffman, Guiddens llama *indiferencia civil*, contrato implícito que organiza la interacción en situaciones públicas (Cfr. Guiddens, 1991:65).

se propone en la comedia *slapstick* lo invalida de manera que lo cómico en la representación de la vida opera como la *suspensión de la lógica restrictiva*, o sea, aquella por medio de la cual el gesto y la acción se ajustan a la norma.

Es así como nos interesa destacar que no es la torta en la cara el recurso más destacable de la comedia *slapstick*, sino la incertidumbre y la inestabilidad de las relaciones entre el cuerpo y el espacio, entre el cuerpo y la actividad que debe desarrollar. El eje del humor de la comedia *slapstick* está en inventar todo tipo de dificultades en la coordinación motriz y en que el cuerpo pase por todos los obstáculos posibles antes de concretar acciones que en lo cotidiano nos resultan tan automáticas¹⁰. Precisamente, lo que nos deleita en este humor físico es el desfase entre el movimiento necesario —o la manipulación adecuada y efectiva— y la respuesta desviada de la ejecución práctica que realiza el cuerpo del humorista. Por esto, la acción cómica en la representación es más una cuestión de ritmo desfasado que retarda el desarrollo de la acción previsible, que de tartas estampadas en los rostros.

II.

Aquí se hace imprescindible rearticular la acción que despliega el comediante del *slapstick*, con el género que enmarcó su interpretación. La industria cultural incorporó al humor y lo cómico como género, anulando las distinciones que otras teorías habían elaborado entre ambos términos. Le impuso reglas de composición, tipos de personajes y temas a la manera de esquemas prefijados, cuya función era, básicamente, industrializar la producción y orientar la elección del espectador. La clasificación de los productos en géneros es uno de los aspectos fundamentales de la industria cultural, por varios motivos. Desde el punto de vista económico de la producción, porque organiza la inversión y distribución en un mercado que tiende a la fragmentación de audiencias; desde el punto de vista figurativo y narrativo porque promueve la formación de gustos sobre la base de una previsibilidad de la acción y los giros narrativos, además de la identificación de la audiencia con ese segmento de la producción y, finalmente, desde el punto de vista político e ideológico porque promueve la forma en que determinados temas pueden ser abordados, imponiéndoles jerarquías y formas de tratamiento (Cfr. Costa, 2005).

Una vez que la acción creativa y disparatada del actor cómico se amoldó al género, el *gag* que irrumpía sorpresivamente se volvió “esperable” para una audiencia ya entrenada en ese contrato de

¹⁰ La complicación de una tarea sencilla es la base de lo que se denomina *show-burn*, es decir el lento e irremediable deterioro de una situación que originalmente hubiese sido simple de resolver.

lectura¹¹. La industria cinematográfica se organizó, principalmente en Hollywood¹², entorno a lo que se llama efecto-género.

En el caso del cine cómico que se viene describiendo, este efecto-género incide en la reafirmación de, al menos, tres elementos centrales. El primer lugar, un tipo de personaje –a veces una pareja o un trío de personajes–, con características estéticas que, de acuerdo a un aparato de sanciones estéticas hegemónicas más o menos estables, se han vuelto *estigma* del cuerpo humorístico: el gordo, el flaco, el petiso, el alto, el feo, el narigón, el pelado. En segundo lugar, el referente diegético urbano porque, incluso cuando la acción se traslada a la playa, al campo o a las montañas, estos paisajes se definen, generalmente, en oposición a lo urbano pero siempre en relación a él. Y, finalmente, la recurrencia de escenas típicas como son los enredos protocolares, sociales o con máquinas, en lugares públicos de esparcimiento como restaurantes, hoteles, cines, circos, ferias, hipódromos; todo lo cual consolidó un determinado verosímil desde donde el público organizó su expectativa y se dispuso al disfrute risueño.

El efecto-género no es otra cosa que la *codificación estereotipada* de la creatividad humorística, por eso el debilitamiento del género hoy nos lleva a preguntarnos sobre la posibilidad de reinención de la acción cómica por fuera de lo codificado y principalmente del estereotipo fácil. Al respecto, Barthes (2005) señala algo esencial: “el estereotipo, en el fondo es un oportunismo: se conforma según el lenguaje imperante, o más bien, según aquello que en el lenguaje parece imperar [...]; hablar a base de estereotipos es alinearse del lado de la fuerza del lenguaje; este oportunismo debe ser (hoy en día) rechazado” (321-322).

La cotidianidad televisiva, distinta al espectáculo cinematográfico, demandará del género cómico una adaptación contante al régimen de realidad. El humor en la televisión debió tempranamente ajustar su rol a la otra función social del medio que es “la información”. Y para eso, la palabra y el comentario verbal resultaron más aptos que la pantomima cómica. Al principio, los programas de humor transponían a la pantalla chica la tribuna crítica de la caricatura política o social, perceptible en un estilo caricaturesco grotesco y un discurso con cierto grado de denuncia. Esta tendencia se consolida en la década de los 80 con el regreso de la democracia y el ingreso del *underground* a la televisión pero, rápidamente, declina hacia mediados de la misma década. Es entonces cuando comienza a evidenciarse un mayor despliegue lúdico y un creciente *oportunismo humorístico* sobre motivos de la cultura mediatizada. Es decir, el humor comienza a ironizar sobre elementos de la

¹¹ *Los tres chiflados*, confirman la consolidación del género y la tipificación de los *gags* humorísticos.

¹² Vale aclarar que la referencia al cine hollywoodense corresponde tanto al alcance internacional de sus productos como a la ausencia a nivel nacional de un cine de género. Las películas cómicas argentinas siempre dieron lugar a comediantes ya consagrados en otros medios masivos, la radio por ejemplo en el caso de Nini Marshall, Luis Sandrini y otros. Dándose luego la tendencia de trasladar comediantes televisivos, Porcel, Olmedo, Calabró, actualmente Guillermo Francella, Dady Brieva, a un cine cómico que no innova en nada la dinámica del ya conocido y chabacano humor televisivo.

memoria mediática, y uno de los recursos fundamentales será el uso de archivos, humorística e irónicamente comentados por algún conductor y/o conductora.

Las fracturas culturales que suelen señalarse en la década del '90 comprenden en realidad períodos más amplios. En todo caso podría señalarse la década de los '90 como el momento en que dichas fracturas alcanzan un mayor grado de visibilidad. De aquí que Steimberg (2001) considere que el cambio retórico en los programas humorísticos de la televisión argentina ya comienza a producirse en la década de los '80. Lo que caracterizó este cambio fue el progresivo deslizamiento de la sátira polémica hacia “el juego no satírico, no argumentativo en términos de caricatura política o social” (Steimberg, ídem). El humor de Antonio Gasalla –representante paradigmático del *underground* porteño en los '60–, vigente por más de diez años en distintos canales de la televisión abierta de la ciudad de Buenos Aires, es representativo de este desplazamiento. En la revisión histórica de su estilo¹³ se percibe un debilitamiento de la sátira grotesca en favor de una tendencia que, si bien conservó el tinte grotesco, se inclinó más bien hacia la parodia dándose, en consecuencia, una sustitución de personajes de corte costumbrista (como habían sido Flora, la empleada pública, la Abuela, Francisca la enfermera, Noelia la maestra, Mecha la aristócrata), por personajes de origen farandulesco (como Bárbara Don't Worry, La gorda del rincón de los ídolos, y el más notable fue el desplazamiento de Flora para cumplir el rol de entrevistadora a famosos). Esto debe pensarse necesariamente como un fenómeno relacionado con una contemporaneidad en la que la relación entre el espacio de lo público y los sujetos se abre para dejar ingresar a la televisión como ámbito de proximidad y horizontalidad “fundado en el comercio y consumo de esquemas cómicos” (Eco, 1987:375) que desinhiben en la burla el rasgo más cordial y superficial del humor.

Cuando los fantoches de Gasalla comienzan a suavizar sus rasgos más transgresores, a estetizar lo que podía considerarse guarango y a homogeneizar el nivel de problematicidad a partir de la cual se construían las situaciones humorísticas, el humor televisivo comienza a limitarse, cada vez más, a una *función estereotipada*: válvula regeneradora de conformismo y desahogo acrítico de la televisión sobre sí misma. Los *bloopers* entronizados en la televisión argentina por Marcelo Tinelli en *VideoMatch*, instalaron un humor que no trascendía el *comentario burlón oportunista* sobre un tape que mostraba una escena cómica “casualmente” registrada¹⁴. El *oportunismo* se convirtió en paradigma del humor televisivo: el registro del *blooper* dependía de tener “oportunamente” la cámara encendida en el momento justo de la acción. La búsqueda de esos “momentos oportunos” donde la cámara

¹³ El concepto de estilo debe ser entendido en “modo amplio como una *manera*, tanto en el plano temático como en el plano formal” (Cfr. Genette, 1989:100).

¹⁴ Ver: Mangone, Carlos (1992): “Tinelli”, La marca, Bs.As.

había registrado descuidos, olvidos, fursios, saltos de continuidad, entre otros posibles errores de las grabaciones y emisiones televisivas, se convirtió en el sentido de lectura de viejos tapes de archivo para los nuevos programas de humor¹⁵.

Steimberg señala, siguiendo a Gerard Genette (1989), que el crecimiento del pastiche ante la sátira, es simultáneo a un cambio en la condición de la parodia. Esto indica, por un lado, que las operaciones de transformación paródica televisivas se volvieron autoirónicas a fuerza del comentario de un conductor y ya no de la actuación de un comediante. Por otro lado, apareció en televisión el humor del *Parakultural*¹⁶, con actores como Alfredo Casero, Fabio Alberti y Diego Capusoto. Este humor se nutrió de diversos *motivos de la cultura mediática*: referencias rockeras, futbolísticas y televisivas reconocibles, pero su transgresión estuvo principalmente en el carácter absurdo, irreverente. Fue la última apuesta a la producción artística de significaciones cómicas que superaban la imitación y la parodia directa a través de recursos creativos más cercanos a lo lúdico o a una imaginación desinhibida de las reglas televisivas, de sus ritmos y de su estética. Pero disuelta esta propuesta transgresora, sólo presente en el programa de Diego Capusoto en canal 7, en el que con la excusa de un programa musical ofrece una mirada retrospectiva paródica sobre el rock nacional (por ejemplo, *Pomelo* y *Bombita Rodríguez*) y se enuncia en igual tono sobre nuevos emergentes de la cultura urbana (por ejemplo, la vida de *Emo*). Pero por fuera de esta propuesta el humor televisivo no cuenta con un espacio delimitado sino que se encuentra disperso en toda la programación, a lo sumo como “sección” o “micro” de un programa o, por la presencia secundaria de un humorista (por ejemplo, Gasalla en *Susana Giménez* y Tortonese en *RSM* conducido por Mariana Fabiani). En conjunto estas cuestiones favorecieron en la televisión actual la consolidación de la figura del conductor bromista.

“El del bromista y el del payaso son polos de una oposición que permitiría la definición de opciones no sólo estilísticas sino, incluso, éticas” (Steimberg, 2001). Es en este sentido que se hace necesario organizar las diferencias:

¹⁵ El arco de este tipo de programas se puede trazar desde *Perdona nuestros Pecados* (PNP) de Raúl Portal, pasando por Televisión Registrada (TVR), el *Ojo Cítrico*, hasta el actual *Zapping*.

¹⁶ El *Parakultural* fue un centro de expresión artística inaugurado por Omar Viola y Horacio Gabin que congregó manifestaciones artísticas escénicas, plásticas y musicales entre finales de la última dictadura y la transición democrática de los '80.

Intención estética diferenciada	
Payaso	Bromista
Humor como arte (cualidad de expresión no limitada a un género)	Humor como entretenimiento (acotado y convertido en género masivo)
Cuidado compositivo (rítmico, corporal y escenográfico)	Combinación compositiva de fragmentos (con fragmentos de la propia trama televisiva)
corporal, situacional y contextual	verbal, intratelevisivo, fragmentario
Marca de Autor	Marca de la edición en la selección y combinación de fragmentos (Equivalente a un <i>dispositivo colectivo de producción</i>)
Comediante amateur (espontaneidad y creación de rutinas) Sin una funcionalidad corporativa empresarial, sino con a obligación de ir construyendo una "disposición atencional" en el público, no ingenua sino con tradición popular.	Conductor estrella (ejecutor de fórmulas y clichés) Funcional a la lógica empresarial.

El humor como arte es aquel que constituye una "cualidad de expresión" (Pirandello, [1908]1994) no limitada a un género, sino que es precisamente la capacidad creativa desprendida de las reglas y las formas, que apuesta a la sorpresa. El humor como entretenimiento, por el contrario, es el concebido por la industria acotado y convertido en fórmulas que buscan coronarse con la risa del espectador. Mientras en el humor como arte la intención estética estaba a cargo del actor que ejecutaba las cabriolas cómicas, en el humor como entretenimiento la intención estética está encorsetada en el estilo del productor del espectáculo o del canal televisivo.

El cuidado compositivo del humor del payaso cinematográfico contemplaba elementos rítmicos, corporales y escenográficos, porque en la articulación de esos elementos se sustentaba la destreza cómica. La comicidad estaba repartida equilibradamente en lo corporal del comediante, en lo situacional y contextual de la acción con una fuerte marca de autor, por eso esos comediantes lograron la generación de estilos tan personales.

Por el contrario, el entretenimiento humorístico de la televisión actual surge fundamentalmente de la combinación compositiva de fragmentos de la propia trama televisiva – fragmentos de los archivos televisivos en manos de productoras privadas, la de Portal, por ejemplo –. En la medida en que el rasgo humorístico es construido por el comentario del conductor, lo verbal, lo intratelevisivo y lo fragmental, es la manera en que la televisión familiariza y acerca a la cotidianidad del público su propia intimidad. La marca de la edición en la selección y combinación de fragmentos de archivo pone en evidencia un dispositivo colectivo de producción, que apuesta al reconocimiento de cada

fragmento por parte del público. Según Fabri (2000), “el fragmento es ante todo añoranza de una totalidad perdida” (19), cada fragmento es la representación nostálgica de una totalidad que es imposible reponer, pero que se supone vigente en la memoria de la audiencia. Es así que el estilo de época radica en la manera en que la memoria televisiva acorta distancias y de ese modo busca interpelar la memoria individual.

Podría decirse que la evolución del humor en la industria cultura comenzó con el *comediante amateur* que dio cuerpo a lo cómico, primero, en los espectáculos de feria y luego en la radio, el cine y la televisión, donde ajustando su arte a condiciones industriales de producción, consolidó las reglas del género y sus actuales derivaciones. Como consecuencia de la profesionalización creciente en el campo de la actuación fue, posteriormente, reemplazado por el *comediante formado* en artes dramáticas, y termina hoy, en la actual televisión, en manos del *conductor estrella*. De esta manera se confirma, que “el eje que opone el bromista al payaso es la opción del cómico, o del conductor de programas humorísticos” (Steimberg, 2001) y esto, en términos económicos para la televisión es, pagar por el trabajo creativo al actor cómico o, favorecer el contacto con el público (léase rating) sentando a un conductor detrás de un mostrador.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1986): "Escritores, intelectuales, profesores" en *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona.
- Bergson, Henri ([1988] 2002): *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Losada, Buenos Aires.
- Bourdieu, P. (1999): "Meditaciones pascalinas", Ed. Anagrama, Barcelona, Capítulo 4: El conocimiento por cuerpos, p.p. 170-214.
- Chion, Michel (1993): "La audiovisión" (Cap. 7, 8 y 9), en *Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, ed.cast. Paidós, Barcelona.
- Costa, Antonio (2005): "La ascensión de Hollywood", en *Saber ver el cine*, Paidós, Barcelona.
- Costa, Antonio (2005): "La ascensión de Hollywood", en *Saber ver el cine*, Paidós, Barcelona.
- Eco, Umberto (1998): *Entre mentira e ironía*, Lumen, Barcelona.
- Eco, Umberto, (1987): *La estrategia de la Ilusión*, Ediciones de la Flor, Bs.As.
- Escarpit, Robert (1962): *El Humor*, EUDEBA, Bs.As.
- Fabbri, Paolo (2000): "Niveles semióticos y eslabones que faltan", en *El giro semiótico* Gedisa, Barcelona.
- Freud, Sigmund ([1928] (1979-1988): El humor, en *Obras Completas*, v.21, Amorrortu, Buenos Aires.
- Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos*, Ed. cast. Taurus, Madrid, 1989, Cap. XVII.
- Giddens, A. (1995): "Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea", Ed. Península, Barcelona, p.p. 51-92.
- Goffman, E. (1970): "Ritual de interacción", Ed. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, p.p. 13-47.
- Landi, Oscar (1992): *Devórame otra vez*, Planeta, Buenos Aires.
- Le Breton, David (1995): *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Mangone, Carlos (1992): "Tinelli", La marca, Buenos Aires.
- Marcuse, H. (1969): "El fin de la utopía" Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, p.p. 1-11.
- Marcuse, H. (1984): "Eros y civilización" Ed. Ariel, Barcelona, Prólogo: p.p. 9-13; Introducción: p.p. 17-21; Capítulos I y II: p.p. 25-47.
- Pirandello, Luigi ([1908] 1994): *El humorismo*, Editorial Leviatán, Buenos Aires.
- Pirandello, Luigi ([1908] 1994): *El humorismo*, Editorial Leviatán, Buenos Aires.
- Steimberg, Oscar (2001): "Sobre algunas exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros", Coloquio Internacional "Identidad y Alteridad en el contexto de los géneros y medios de Comunicación", Universidad de Friburgo, Alemania, noviembre de 2001.
- Steimberg, Oscar (2003): "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros", en *Figuraciones*, Nº 1-2, IUNA y Asunto Impreso Ed., Buenos Aires.
- Verón, Eliseo (2001): "Commonplaces", en *Espacios mentales*, Gedisa, Barcelona.