

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

Necrocomicidad, la agresión al cuerpo como acto reidero en el Joker, Southpark, Jackass y otros productos audiovisuales cómicos

Ramiro Antonio Urbina Miranda

Tutor: Santiago Andrés Cevallos González

Quito, 2022

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Ramiro Antonio Urbina Miranda, autor de la tesis intitulada “*Necrocomicidad*, la agresión al cuerpo como acto reidero en el *Joker*, *Southpark*, *Jackass* y otros productos audiovisuales cómicos”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

6 de octubre de 2022

Firma: _____

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo visibilizar y conceptualizar una forma cómica a la que he denominado *Necrocómicidad*. Un tipo de comicidad que fundamenta sus actos en la agresión al cuerpo (propio o ajeno), generando -con ello- muerte o posibilidad de muerte a sus victimitas con el fin de incomodar a los espectadores y eventualmente generarles risas. Para esto se analizó el *Joker* de Todd Philips (2019), película de ficción que plantea los asesinatos de un payaso (con trastornos mentales y segregado de su comunidad), como una forma de hacer comedia; y a *Jackass* y *The Dudesons* dos programas de televisión considerados cómicos, que lindan entre la realidad y la ficción, y que utilizan los golpes, quemaduras, mordeduras de animales, electrocuciones, disparos, consumo de excreciones y toda una serie de agresiones contra el cuerpo como mecanismos de producción de risa. Es por ello que a lo largo de la tesis se disertó sobre la risa, los motivos que la provocan, como lo cómico no es universal, sino que pertenece a una estructura de sentidos que varía en el tiempo, en el espacio y en relación a las subjetividades grupales que la conforman. Además se habló sobre la comicidad en la modernidad líquida (Bauman 2010), en el capitalismo gore (Valencia 2010), sobre el significado de *poshumor* (Costa 2018), cuáles son los límites de la comicidad, y qué relación existe entre lo cómico, la violencia, las conductas indiscriminadas de riegos y la tentación de muerte (Imbert 2008), para finalmente observar como la risa no tiene límites y por ello, puede literalmente llegar a matar.

Palabras clave: capitalismo gore, poshumor, tentación de muerte, episteme de la violencia, miedo místico

A mi taita, a mi mama y a la comicidad...

Agradecimientos

Primeramente a ~~dios~~... xD (cacho, no creo).

Primeramente gracias a la comedia, a la comicidad, a la broma, al chiste, a la risa, parafraseando a Homero Simpson: la causa y la solución de todos mis males¹.

Segundamente, gracias a mis mecenas (a mi taita y a mi mama), que me dieron la posibilidad de vivir bien mientras yo procrastinaba este trabajo.

Terceramente, gracias a mi ñaña (a ella le pongo por compromiso, porque si no, se enoja, cacho), gracias por acolitarme escuchando las vicisitudes de mi vida.

Cuartamente al Santi Villacio (mi mentor), el que me ayudó a entrar con su carta de recomendación a los pasillos de la Andina

Quintamente, gracias al Santi tutor, el responsable de que esta tesis se perciba como un trabajo académico y no como una sucesión de chistes.

Sextamente, gracias a la Negra que sabe full, y me acolitó con la revisión del texto y las carcajadas pertinentes.

Séptimamente, gracias a mi alma mater, la UASB. por creer en mí, llevaré los postulados de la decolonialidad en alto.

Octavamente, gracias al amor de mi vida... ¡Ahhhh!! No se crean, puras decepciones mientras escribí la tesis...

Octavamente, gracias a lxs amigxs que me sostuvieron y escucharon, y me volvieron a escuchar, una y otra vez, y vuelta bola, los problemas que tuve para escribir este trabajo. Amiguites andines, amiguites linguistas, amiguites teatreres, amiguites fululus y amiguis manabas.

Y novenamente, a la comunidad facebookera a la que harté con tanto meme de tesis, tanto es así, que los memes dejaron de ser chistosos y pasaron a ser penosos, tristes, decepcionantes.

Aunque esté mi nombre en la portada, esta tesis es una construcción colectiva, ya que se sostuvo gracias al afecto que todxs ustedes depositaron en mí

Citando a Cerati (1997) ¡Gracias totales!

¹ Este parafraseo va sin cita, a propósito, porque estoy HARTO de citar.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: Teoría de la comicidad. Un repaso a través del Joker.....	33
1. Los monos asustados muestran sus encías y dientes: La risa en la evolución humana, un breve recorrido histórico.....	34
1.1 El Joker: una risa en transición.....	38
2. El sentido que fracasa para que el Joker pueda reír.....	39
2.1 Éxito/Fracaso: el contexto de la risa en el Joker.....	41
2.2 La risa de un fracasado.....	47
3. El prójimo, el sostén de la broma.....	49
4. Un primer apunte sobre la necrocomicidad. La estrecha relación entre la comicidad y la violencia.....	57
4.1 El Joker: Comicidad tendenciosa.....	64
Capítulo segundo: Poshumor y necrocomicidad.....	69
1. <i>Chistobot</i> I: de la comicidad clásica al poshumor.....	69
1.1 <i>Chistobot</i> II: Del poshumor a la necrocomicidad.....	79
2. El skate, la vanguardia artística norteamericana y los orígenes de <i>Jackass</i>	82
2.1 Vanguardias artísticas norteamericanas que influenciaron <i>Jackass</i>	87
2.2 Necrocomicidad pop para “rebeldes”.....	92
3. Episteme de violencia, tentación de muerte, miedo místico y necrocomicidad....	94
3.1 La Necrocomicidad como generadora de representaciones hegemónicas.....	99
3.1 Necrocomicidad: el triunfo del miedo sobre la risa.....	103
3.3 Necrocomicidad, el fin del mundo y de la tesis.....	108
Conclusiones.....	111
Lista de referencias.....	119
Anexos.....	123
Anexo 1: Imágenes.....	123

Introducción

Me he esforzado por utilizar mis fuentes de manera responsable y he pedido algún consejo, pero no dudo que hay interpretaciones erróneas y, cosa más importante, también omisiones en diversos puntos de mi argumentación. La conciencia de que es así me ha provocado periódicos ataques de angustia mientras trabajaba en el libro.
(Berger 1999, 10)

A pesar mío, esta tesis tiene un carácter serio. El lector no encontrará una sucesión de chistes, ni relatos hilarantes como hubiera deseaba que fuera mi escrito en primera instancia. Esto debido a que es un trabajo de titulación y como todo el mundo sabe, estos trabajos no se los puede tomar en broma. Una investigación dice la “verdad” y la “verdad” está en discrepancia con lo cómico. La academia, la razón y la modernidad no son espacios para andar contando chistes. Ya lo decía Bajtín (2003):

La actitud del siglo XVII en adelante con respecto a la risa puede definirse de la manera siguiente: la risa no puede expresar una concepción universal del mundo, sólo puede abarcar ciertos aspectos parciales y parcialmente típicos de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante no puede ser cómico; la historia y los hombres que representan lo esencial e importante (reyes, jefes militares y héroes) no pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos-y de la sociedad); no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupe [...] un rango inferior, como un género menor, que describe la vida de individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos. (65)

Por ello, este manuscrito, pese a que introduce a lo cómico en un espacio donde usualmente se le han cerrado las puertas, el mundo del intelecto y la razón, no lo hace en el lenguaje de la risa sino en el lenguaje de la academia. No siempre se puede ganar en la vida. Pese a ello, creo que el texto puede ofrecer al lector un panorama general sobre algunos aspectos de la comicidad y, además, puesto que el tema central de la tesis es la *necrocomicidad* (una forma cómica que literalmente puede llegar a matar), tiene el potencial de interpelarlo sobre los límites a los que puede llegar el humor.

Matar por diversión y que el acto reidero resulte chistoso para una audiencia, podría parecer una distopia propia de un mundo ficcional decadente y alejado de nuestra realidad. Sin embargo, quiero mostrar cómo en esta última etapa de la modernidad

estamos viviendo esta distopia. Como nos reímos de la muerte o posibilidad de muerte y cuál fue el proceso de transformación de la risa para llegar a ello.

Para esto creo oportuno hacer en la introducción un breve recorrido histórico sobre cómo se ha entendido el sentido hegemónico de la risa desde la edad media hasta nuestros días, antes de llegar al capitalismo gore (Valencia 2010) y *la necrocomicidad* (la protagonista de la tesis) con el objetivo de que el lector tenga un panorama general de como se ha modificado los sentidos de lo cómico en la historia y sea más fácil la comprensión de como hemos llegado a desarrollar una risa- espectáculo que puede llegar a matar.² Al final de este apartado, también explicaré el porqué de la selección de los temas y materiales de estudio abordados en esta investigación, y cuál es mi lugar de enunciación.

Para empezar a trazar el mapa que nos permitirá entender algunas cuestiones sobre la comicidad y la *necrocomicidad*, hay que decir que la risa es un fenómeno social y cultural, por lo tanto, la risa tiene historia (Le Goff 1999, 42). Una historia que es paralela a los procesos políticos, económicos, tecnológicos y filosóficos del mundo que trabajan de manera yuxtapuesta y dialéctica entre sí transformándose, transformando los sentidos culturales y, con ello, cambiando los sentidos de lo cómico. Por este motivo, “dependiendo de la sociedad y del periodo histórico, las actitudes hacia la risa, las formas en que se manifiesta y sus objetivos cambian” (42). En consecuencia, el surgimiento de la modernidad, tiempo histórico que para Dussel (2007) empieza desde la conquista del continente americano, hará que las formas y los sentidos violentos de la risa se hiperbolicen en comparación con los de la edad media, debido a que la relación del ser humano con el cosmos y con los otros seres humanos se modifica.

La razón cartesiana, el capitalismo, el desarrollo de la técnica, la globalización y la inmensa cantidad de muertes producidas en este tramo histórico que inicia con la llegada de Colon al caribe, volverá insostenible el mantenimiento del sentido de degradación- renovación de la vida que se le asignaba a la comicidad en el medioevo. Por lo que, lo cómico, pasará de pensarse como una herramienta de liberación, desfogue y sanación, y se empezará a concebir como un dispositivo de dominación sobre el Otro. En la era moderna, lo cómico se convertirá en un símbolo de poder sobre el prójimo.

² Aclaro que, por temas de espacio, esta introducción la hago con una estructura teleológica, enfocándome únicamente en los sentidos hegemónicos de la risa de cada época y sin nombrar todos los sentidos periféricos de la comicidad que circundan siempre al sentido que está en el centro.

Antes de la modernidad y del establecimiento de la razón cartesiana como eje epistemológico para la comprensión de la realidad. Al mundo se lo entendía desde “una esfera intelectual cuyo centro esta[ba] en todas partes y en ningún lugar tenía circunferencia” (Bajtín 2003, 333). Había una descentralización del universo, Dios estaba en todos lados. Su eje no era el cielo (la cabeza), sino que todos los lugares eran igual de importantes (333). Lo que permitía que la realidad no sea interpretada únicamente desde arriba, sino también desde “un punto situado bajo la tierra (pelvis, entrañas), es decir el lugar que, según las concepciones de la edad media, era diametralmente opuesto a Dios: en los infiernos” (333). El cielo y el infierno, si bien antagónicos, eran parte de un mismo discurso de comprensión de la realidad.

En este sentido, en la edad media, las categorías sobre lo alto y lo bajo estaban muy marcadas, definidas y separadas, pero eran todas parte de un mismo imaginario. Lo alto era el cielo y -por ende- dios, los ángeles, lo bueno. Lo bajo era la tierra, el diablo, los infiernos, el pecado, lo malo. Lo alto era el poder del rey, la liturgia cristiana, la aristocracia. Lo bajo era el bufón, el carnaval y el pueblo. “En su faz corporal que no esta[ba] nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo alto esta[ba] representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero” (Bajtín 2003, 25). Esos eran los conceptos hegemónicos de la época. Poseían un sentido completo y estaban rigurosamente envueltos sobre un esquema topográfico.

En consecuencia y dado que la comicidad se produce por el fracaso de los sentidos establecidos. El espacio cómico de la edad media se caracterizaba:

principalmente por la lógica original de las cosas al revés y contradictorias, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo, del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se constru[ía] en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un mundo al revés. (Bajtín 2003, 16)

Todo el universo cómico de la edad media, estaba marcado por el principio de trastocar las jerarquías. “Abajo, al revés, el delante- detrás, tal es el movimiento que marca[ba] todas esas formas” (Bajtín 2003, 334). Por ello, llegadas las fiestas y los carnavales, el infierno se tomaba los espacios celestiales. Los diablos invadían las iglesias y los bufones eran reyes. Por otra parte, en su faz corporal (muy importante en el espacio cómico de la época), la risa se producía a través de imágenes (visuales, literarias) donde la cabeza se precipitaba abajo, al sexo o al trasero y viceversa. Poniendo, de esta forma,

“lo alto en el lugar que corresponde a lo bajo, el detrás en vez del delante, tanto en el espacio real como en el de la metáfora” (334).

Otra característica del espacio cómico popular (occidental)³ en la edad media, es que, debido al hecho de que transpola lo alto por lo bajo y viceversa, estructuró sus formas reideras a partir del grotesco. Una corriente estética ligada a la creación de imágenes de lo bajo material corporal. Es decir, “imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales (orines, vomito, excreciones) y la vida sexual” (Bajtín 2003, 23).

Antes del proceso moderno que coloca al ser humano (hombre, blanco, occidental) en el centro del universo, separado de la naturaleza. Y -con ello- a la razón occidental y al individuo (aislado) como el paradigma de lo humano. Lo cósmico, lo social y lo corporal se concebían como instancias ligadas indisolublemente entre ellas. Era un conjunto alegre y bienhechor - correspondiente al imaginario de la época- que entendía a la totalidad viviente como algo indivisible (Bajtín 2003, 23).

Las personas de la edad media concebían al mundo bajo “el principio material y corporal, percibido como universal y popular, y como tal, opuesto a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo” (Bajtín 2003, 24).

Lo corpóreo, que era el centro de la comicidad de la edad media, no era entendido solo en su dimensión individual fisiológica, sino en una dimensión más amplia, ligado a lo cósmico y a lo social. “El portador del principio material y corporal no es aquí ni el ser biológico aislado ni el egoísta individuo burgués, sino el pueblo, un pueblo que en su evolución crece y se renueva constantemente. Por eso el elemento corporal es tan magnífico, exagerado e infinito” (24). Siendo el gigante⁴ el personaje icónico de las festividades, ya que su corporalidad, sería la representación de la abundancia.

Además, el cuerpo no era solo, sino que todo el tiempo estaba en relación con los dioses, con el mundo animado (con ánima) y con la comunidad (entendida

³ No encontré estudios sobre la risa y el espacio cómico precolombino en América. Hay varios estudios sobre los carnavales, que -en esencia- guardan paralelismo con lo expuesto por Bajtín, pero ningún estudio que habló exclusivamente de la risa.

⁴ Por ejemplo, Gargantúa y Pantagruel, los personajes principales de las novelas de Rabelais son gigantes.

como un cuerpo en sí misma). Todo en ese mundo estaba integrado. Por ello, las formas serias se yuxtaponían de manera “natural” a las formas cómicas (las unas eran el complemento estético de las otras y viceversa), y la gente estaba de acuerdo de que así lo fuera (en los tiempos y espacios acordados).

Los sentidos de los que se hacía burla eran todos parte de un mismo cuerpo ideológico, aunque con diferentes status; y la risa, tenía un carácter popular, no individual, es decir que se generaba en la plaza pública o en espacios vivenciales comunitarios, donde los cuerpos estaban presentes.

Además, el discurso cómico tenía tiempos donde se erigía como el discurso hegemónico. Momentos del calendario -fiestas y carnavales- en los cuales se rememoraba los ciclos de la vida y se festeja “la sucesión de las estaciones, las fases lunares y solares, el tiempo de la siembra y la cosecha, etc.” (Bajtín 2003, 76). Espacios temporales de mucha espiritualidad y, por lo tanto, donde a la par, o inmediatamente antes o después de los días festivos, había rituales serios, oficiales, de agradecimiento. En esas fechas, se conmemoraba la muerte y renovación de la vida, del cosmos, de la comunidad y del ser humano en relación a ellas.

En este sentido, la estética grotesca –estética utilizada como eje en el espacio cómico de la edad media- servía, porque ignoraba la superficie del cuerpo como algo bello y acabado, y se ocupaba de las prominencias, excrecencias (caca, orina, vomito, semen, sudor), bultos y orificios, y de la “sangre, entrañas, corazón y otros órganos” (Bajtín 2003, 286). Es decir, lo que rebasaba la superficie del cuerpo; lo que estaba dentro del cuerpo, lo que salía del cuerpo, o lo que se introducía en el cuerpo. Porque esto contribuía al imaginario de la época, que vinculaba al ser humano de forma directa con la naturaleza y con el cosmos. Lo corpóreo no estaba cerrado, ni delimitado. El cuerpo no era un objeto aislado, acabado, individual, sin ninguna vinculación con la sociedad y el cosmos, sino que estaba unido a todo lo que lo rodeaba.

Los excrementos, por ejemplo, son “la alegre materia [...] asociados a la virilidad y a la fecundidad” (Bajtín 2003, 158), son lo intermedio entre la tierra y el cuerpo, “y entre el cuerpo vivo y el cadáver descompuesto que se transforma en tierra fértil, en abono; durante la vida, el cuerpo devuelve a la tierra los excrementos; y los excrementos fecundan la tierra, como los cadáveres” (158).

A este respecto, es importante enfatizar a la renovación del cosmos, como la clave para entender el espacio cómico del medioevo. “La resurrección y la renovación y su rol especial en la victoria contra el miedo aparece [...] muy claramente (Bajtín 2003, 158) en

ese espacio. Las personas en las fiestas y carnavales “se liberaban ante todo de las pesadas trabas de la piedad y la seriedad (de la fermentación incesante de la piedad y el temor de Dios), así como también del yugo de las lúgubres categorías de eterno, inmutable y absoluto” (80). Oponiendo “a esto el lado cómico, alegre y libre del mundo abierto y en evolución, dominado por la alegría de las sucesiones y renovaciones” (80). “El aspecto burlón y denigrante estaba profundamente asociado a la alegría de la renovación y el renacimiento material y corporal” (73).

Si bien las ideas, instituciones, objetos importantes, autoridades, etc. Eran degradados en el carnaval, esto se hacía con el objetivo de renovar sus sentidos. “La seriedad necesitaba una válvula de escape” (Bajtín 2003, 73) y esta era la misión de las fiestas y carnavales. Durante ese tiempo se podía imaginar otro mundo posible y se desfogaba -mediante la risa- los malestares que provocaba la realidad entonces existente. En las misas del burro o las coronaciones de los bufones, se degradaba las instituciones y a sus representantes, pero al mismo tiempo se renovaba su poder.⁵

Esta degradación- renovación en las formas cómicas, se relacionaba - además- con la forma de percibir el tiempo en la edad media. Hay que tener en cuenta que la concepción del tiempo -antes de la modernidad- no era lineal y progresiva, sino cíclica. Por ello las muertes y los nacimientos, no eran interpretadas de forma aislada, sino como parte de la lógica temporal de expiración y renovación. No era el individuo el que nace y muere, sino la humanidad (el reino, la iglesia) la que caminaba en espiral. “Una vez cumplida su obra, el alma individual envejece y muere al mismo tiempo que el cuerpo individual, pero el cuerpo del pueblo y de la humanidad, fecundado por los muertos, se renueva perpetuamente y avanza inflexiblemente sobre la vía del perfeccionamiento histórico” (Bajtín 2003, 364).

De allí que la degradación de lo alto “no ten[ía] exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: [era] *ambivalente*, a la vez negación y afirmación. No [era] sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente” (25, 26). El carnaval celebraba “el aniquilamiento del viejo mundo y el nacimiento de uno

⁵ Por lo que el carácter subversivo de la risa del que habla Bajtín (2003) en su libro, lo podría entre paréntesis.

nuevo, del año nuevo, de la nueva primavera, del nuevo reino. El viejo mundo aniquilado era dado junto con el nuevo, era representado con él, como la parte agonizante del mundo bicorporal único” (370, 371).

Por ello, la comicidad no estaba erigida como una forma de dominación y humillación al otro como empezará a ocurrir con el inicio de la modernidad. Sino que su función era -sobre todo- la de renovar los sentidos sociales. El rebajamiento, siempre tenía una contraparte para que lo humillado no quedara en el suelo. La risa no quería hacerse con el poder y dominar al otro. Aunque a veces el poder prohibiera la risa. En la edad media, por la cosmovisión existente, la risa después de la muerte, devolvía la vida.

La llegada de la modernidad transformará radicalmente esta risa y la alejará del principio material corporal, de la comunidad, del grotesco y de su sentido de renovación. Convirtiendo al sentido cómico en uno que prioriza lo racional, la degradación sin renovación y la individualidad del sujeto.

En 1637, con la publicación de *El discurso del método* de René Descartes, se inaugura “oficialmente” desde la filosofía, una nueva forma epistémica de interpretar al mundo, opacando el imaginario medieval que entendía la realidad de una manera descentrada (Bajtín 2003, 333) y ubicando a la razón occidental como eje y marco interpretativo de todo. Un siglo antes de este cambio paradigmático (que transforma - entre otras cosas- la manera de comprender y hacer comicidad), Colón había llegado a América. Por lo que, el antecedente inmediato del yo pienso teórico- ontológico cartesiano, será la empresa político- económica del yo conquisto al indio americano y sus tierras (Dussel 2007, 193). Algo fundamental. Porque solo tomando en cuenta este hecho histórico, se puede dilucidar las intenciones políticas y económicas detrás de la transformación del pensamiento y, por ende, de lo cómico.

No se puede pensar la razón cartesiana sin vincularla con un sentido de dominación sobre el Otro, ya que, “la historia empírica de la conquista del Caribe, el nacimiento del mestizo y la esclavitud del afro-americano es el origen mismo de la modernidad” (193). En la modernidad el éxito radica en la dominación de la naturaleza, la sociedad y otros seres humanos.

Por tanto, se podría afirmar que la principal finalidad para crear un nuevo marco interpretativo del mundo, fue establecer el imaginario del hombre occidental como alguien superior y en un estado de desarrollo histórico más avanzado, que el de los “salvajes” americanos. Para poder dominarlos legítimamente y, con ello, justificar las atrocidades que se estaban cometiendo en las empresas de conquista, “Europa debía darse

“razones” para poder ocupar externa y moralmente con buena conciencia espacios considerados vacíos fuera de su propio espacio histórico” (195).

Por consiguiente y en respuesta al tiempo histórico, la comicidad también empezará a pensarse como un medio de dominación sobre el Otro y ya no de renovación social. El humor, a partir de la modernidad, se concebirá como una herramienta para hacer de menos al objeto de burla en su condición de gente, mediante una apreciación “racional”⁶ y así afirmar los sentidos hegemónicos.

Por ello, no llama la atención que el primer filósofo de la época moderna en nombrar la risa sea Tomas Hobbes (2005) y lo haga aludiendo a la risa la característica de poder elevar al riente frente al sujeto de quien se burla. En su *Leviatán*, dice: “El entusiasmo repentino es la pasión que mueve a aquellos gestos que constituyen la RISA; es causada [...] por aprehensión de algo deforme en otras personas, en comparación con las cuales uno se ensalza a sí mismo.” (46).

Para Hobbes la risa se produce cuando el bromista percibe algo que está mal en otra persona, algo que en él -y en el resto- está bien y se los hace notar al grupo para que ríen. Evidenciando, de esa forma, el estar caído del prójimo frente al deber ser de la sociedad, convirtiéndose así, el acto cómico, en un acto de dominación simbólica frente a las diferencias. Ahora, esta forma de dominación simbólica será mal vista por el inglés y por las personas de su época, ya que, la risa en la modernidad empieza a ser considerada como un género menor disfrutada sólo por el vulgo. La modernidad al priorizar la razón sobre cualquier otra forma de entendimiento del mundo, desplaza la comedia de todos los ámbitos serios e importantes de lo humano (incluida la academia). Por lo que, si durante el medioevo la comicidad era parte importantísima de la vida popular, la llegada de la modernidad y su obsesión por la razón, hará que esta empiece a ser menospreciada.

Por ello, para Hobbes (2005), quienes hacen bromas “tienen conciencia de lo exiguo de su propia capacidad y para favorecerse observan las imperfecciones de los demás” (46). Los hombres grandes, por el contrario “propenden siempre a ayudar a los demás en sus cuitas, y se comparan sólo con los más capaces.” (46). En esa época de empresas de conquista, Hobbes degrada a los comediantes porque vencían a través de la risa, y una persona honorable no debía vencer a su

⁶Lo que el hombre, heterosexual, blanco, europeo, con dinero, consideraba racional.

contrincante escudado en una broma, sino de frente, en el campo de batalla, con su espada. “Por tanto, la frecuencia en el reír de los defectos ajenos es un signo de pusilanimidad” (46).

En adelante, esta epistemología de la comicidad que sitúa a la burla como una forma de dominio sobre el otro y que se inaugura filosóficamente con Hobbes, será la principal línea de pensamiento sobre el humor en la época moderna, por ello, para que entre dentro de los cánones de la razón, se le asignará una funcionalidad social.

Cuando en Francia del siglo XVII Moliere empieza a tener varios detractores por desarrollar su teatro cómico, sobre todo cuando estrena *Tartufo* en 1664, obra que será catalogada como “una obra moralmente peligrosa y lesiva para la religión” (Berger 1999, 56). Por ello “los círculos católicos impidieron que volviera a representarse durante cinco años” (56). Moliere se defenderá diciendo, en el prefacio de una reedición del *Tartufo* en 1669 que “la utilidad de la comedia reside en que corrige los vicios de los hombres” (56). Es así como “en contradicción directa con el extenso linaje de críticos paganos y cristianos de lo cómico, empezó a plantearse una apasionada defensa de la comedia como un empeño moral” (56).

Siguiendo esta línea, el filósofo Henri Bergson (1991), anotará que “la risa es ante todo una corrección, hecha para humillar” (146). Que “castiga ciertas faltas, casi del mismo modo que la enfermedad castiga ciertos excesos, hiriendo a inocentes y respetando a culpables, mirando siempre a un resultado general, en la imposibilidad de hacer a cada caso el honor de examinarle separadamente (146). Por lo que la risa no es justa, ni buena (147), es moral y, en consecuencia, no está en función de la verdad, sino en función del bien general, de las risas y del poder.

En este sentido para Bergson (1991) en sociedad “es indispensable que cada uno de los miembros atienda a cuanto le rodea y procure amoldarse al medio ambiente, no reclusándose en su propio carácter como en una torre de marfil” (105). De lo contrario, las personas que están cerca buscarán formas para transformar los hábitos de ese prójimo, que no van en concordancia con los valores culturales del lugar donde habita. Siendo la humillación mediante la burla uno de ellos. Por lo tanto, la misión de la risa consiste para el francés en cernir “sobre cada uno, si no la amenaza de una corrección material, la perspectiva al menos de una humillación que no por ser levísima deja de ser temida” (105). En consecuencia, se podría entender que la risa en la modernidad se la percibe como un dispositivo de control de los cuerpos y las personas, que regula las formas de comportamiento por el miedo que genera ser objeto de burla.

Para Hobbes, Moliere y Bergson, es impensable que alguien quiera recibir en su ser la risa de otro, porque tal acción es un acto de deshonra. Implica estar caído frente a los ojos del prójimo y, por tanto, humillarse.

En esta misma línea, Freud (1991) hará un extenso análisis sobre el chiste tendencioso. Una forma cómica que tiene como característica ultrajar y lastimar (86) simbólicamente a las personas que son objeto de la burla. Ubicando al chiste, incluso, como sustituto del golpe. El padre del psicoanálisis dirá que, en ocasiones, es hasta más humillante una broma que la pérdida de una pelea, porque la risa resta títulos de dignidad y autoridad, volviendo despreciables a las personas (180).

Según Critchel (2010), “para Freud, el corazón de la teoría hobbsiana de la risa, reside en que, al reírnos de la desgracia de otro, lo tratamos como a un niño y nos consideramos a nosotros mismos adultos” (126). Ya que, en palabras del mismo Freud (1991), “nuestra risa expresa una superioridad, sentida como placentera, que nos adjudicamos con relación al otro” (186).

En este sentido, Hobbes, Moliere, Freud y Bergson, coinciden en que las personas que hacen bromas, ejercen y evidencian su poder frente al otro con sus risas. Porque -como dirá el francés, el “que ríe, reentra en sí mismo y afirma más o menos orgullosamente su yo, considerando al prójimo como un fantoche, cuyos hilos tiene en su mano” (Bergson 1991, 147).

Esto se debe a que la razón cartesiana al separar lo animado de lo inanimado, el sujeto del objeto, lo indomable de lo dominado (Horkheimer y Adorno 1998, 70), termina con el imaginario del principio material corporal (es decir, la idea de que el ser humano tiene una relación simbiótica entre su cuerpo, los elementos que le rodean, los espíritus, la sociedad y su razón). Si en la edad media, al tiempo se lo concebía como una espiral, haciendo que la comicidad sea entendida dentro de un proceso de degradación y renovación constante, vinculada al tiempo de lo sagrado (por ello, las festividades y carnavales, se realizaban en tiempos de siembra y cosecha, ciclos lunares, etc.). Con la llegada de la era moderna, se instaurará en el imaginario de las personas, la idea de linealidad temporal (pasado, presente, futuro) siempre con miras al progreso. Cancelando con ello la lógica cíclica de renovación, degradación, renovación y, por lo tanto, transformando radicalmente el sentido de lo cómico, porque dejará de estar, por primera vez en la historia, vinculado al espacio- tiempo de lo sagrado divino, para estar dentro del espacio de la racionalidad no-racionalidad. Transformando con

ello la lógica de renovación, degradación, renovación que tenía la comicidad en el Medio Evo, para pasar la comicidad en la modernidad a solo degradar a lo no-racional.

En consecuencia, la comedia empezará a representarse indistintamente a lo largo del año y, por ello, sin ninguna relación con el tiempo cósmico, ni con el cuerpo social y luego sin relación con el propio cuerpo. El cuerpo será presentado como un ente individual, aislado del cuerpo popular que lo ha producido (Bajtín 2003, 30). Asumiendo un carácter secular.

Siguiendo con ello, Walter Benjamín (Benjamin 2003), en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, apunta que, en la antigüedad, las obras de arte estaban “al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso” (49). Por lo que, lo importante de esas imágenes estaba en el hecho de que existan y cumplan su función mágica y no (necesariamente) en que sean vistas (53). Pero, con la llegada de la modernidad, la función mágica de los productos artísticos terminará y empezarán a ser importantes en cuanto a su dimensión estética. En consecuencia, abra un desplazamiento de su valor ritual, a su valor de exhibición (52).

En este sentido, el carnaval -que no era una forma artística de espectáculo teatral- sino más bien una forma concreta de la vida misma (Bajtín 2003, 13) que tenía como función mágica el renovar los sentidos sociales, será remplazado por formas cómicas que centren su finalidad en el hacer reír. Es decir, en formas de lo cómico estéticamente bien logradas (considerando que la esteticidad de una broma se encuentra en su potencialidad para causar gracia).

En la modernidad, la risa tomará “la forma de humor, de ironía y sarcasmo” (Bajtín 2003, 40), tres modos reideros racionales, alejadas del cuerpo y centradas en la palabra, que se presentan de forma abstracta y son producto del quiebre del sentido lógico del discurso. “La cosmovisión carnavalesca es traspuesta en cierto modo al lenguaje del pensamiento filosófico idealista y subjetivo, y deja de ser la visión vivida (podríamos incluso decir *corporalmente* vivida) de la unidad” (40). La comicidad tiene un proceso de refinamiento de sus formas, conforme a los preceptos de la razón ilustrada, alejando lo risible del cuerpo y ubicándolo en el discurso,

A este respecto, me parece importante situar al chiste como la forma cómica moderna por excelencia (por sobre el slapstick, la comedia de situación, la mímica, etc.). ya que centra su estética reidera en la palabra, exenta del cuerpo. Para Wittgenstein la significación depende del uso que demos a las palabras y el chiste es la utilización que no esperamos de una construcción normal (Perceval 2015, 204). En este sentido, el chiste

alude a las formas racionales de construcción del discurso que fracasan. Formas que solo aluden al pensamiento y por lo tanto formas que hacen reír de manera racional, abstracta, siendo para mí el stand- up comedy el género de comedia culmen de la modernidad sólida. El que más explota la comicidad mediante el discurso. En este género cómico, el cuerpo sobra, tal es así que incluso existen grabaciones de audio con espectáculos de stand- up comedy donde los chistes funcionan igual de bien que el espectáculo en vivo.

Por otro lado, hay que considerar, que, con el advenimiento del cine en 1985, “la risa y el erotismo, el humor y el amor, serán los grandes motores [...] de la industria de comunicación de masas” (Perceval 2015, 179). Lo cómico gana en importancia, porque en un inicio, el cine no fue recibido con agrado por las elites burguesas ni los intelectuales (182), por lo que las productoras centrarán sus films en contenidos que gusten a las grandes masas urbanas proletarias. Es por ello que, “el cine cómico en su comienzo se presenta como una sucesión de incongruencias, caídas y accidentes, una mezcla de batalla de tartas y bofetadas, payasadas zafias y bromas de fiesta infantil, que recoge la tradición rabelesiana” (183), la tradición cómico popular de la risa.

Con ello, el cuerpo volverá a ser visualmente relevante, además, por una cuestión técnica. Recordemos que el cine nace sin sonido y -por lo tanto- imposibilitado de hacer chistes. Por lo que, con referencia a lo cómico, no se tendrá otra opción que hacer gags visuales, que necesariamente involucren los cuerpos. Sin embargo, paradójicamente, eso marcará el inicio de un nuevo desplazamiento corporal en el ámbito de la comicidad. Ya que, los cuerpos presentados en las pantallas, son cuerpos ausentes. Son reminiscencias de cuerpos y no cuerpos propiamente dichos, ya que están desencarnados, son sólo un reflejo de luz en la pantalla grande.

Entonces tenemos que en la modernidad existe un doble desplazamiento corpóreo del espacio cómico. Primero porque se van a trasladar las formas cómicas del cuerpo, al habla, y luego por la intromisión de la técnica imposibilitará la presencia del cuerpo real. De esta manera, la comicidad, ya sin cuerpo que sirva como eslabón entre lo cósmico y lo social, elimina el aspecto regenerador y positivo de la risa (Bajtín 2003, 40). La comicidad moderna también degrada, pero con un carácter exclusivamente negativo, carente de ambivalencia regeneradora” (26).

Pero la evolución de lo cómico no se queda ahí. Por ello, el presente trabajo tiene como objetivo visibilizar una forma cómica, que empieza a desarrollarse dentro del contexto de la modernidad líquida (Bauman 2010) y el capitalismo gore (Valencia 2010), la *necrocomicidad*. Una comicidad que posee una exacerbada violencia intrínseca, ya que fundamenta sus actos reideros en la agresión al cuerpo (propio o ajeno) con el fin de incomodar al espectador y eventualmente generar risas, y cuyo disfrute cómico radicaría -para las personas que la ven- en percibir la muerte o la posibilidad de muerte de los cuerpos violentados. Es decir, una comicidad que ya no solo degrada a los cuerpos, sino que los aniquila o tiene la intención de hacerlo y que se presenta en un contexto donde la vida humana ha perdido valor en relación con el capital.

Destacan en la tesis -sobre todo- dos materiales de estudio, la película del *Joker* de Todd Philips (2019) en la cual un payaso fracasado, excluido de la sociedad y con problemas mentales, asesina a tres personas en el vagón de un metro, consiguiendo con ello -por primera vez- validación de sus pares, lo que lo lleva a interpretar sus asesinatos como acciones cómicas. Y la serie y películas norteamericanas de *Jackass*, unos productos audiovisuales catalogados como comedia, donde se puede observar a un grupo de jóvenes agredir sus cuerpos de forma salvaje y reír de ello.⁷ Además, aparecen a lo largo de este trabajo de titulación otros productos audiovisuales mainstreams de comedia, que tienen la función de reforzar ciertas ideas (más abajo los específico).

Si bien considero que la *necrocomicidad* atraviesa en mayor o menor medida nuestra cotidianidad sobre todo en espacios conformados por hombres y en especial en esferas sociales donde la violencia es el eje transversal de la vida, como la milicia o los carteles de droga (lugares donde se la podría rastrear), decidí tratar este tema a través de unos materiales audiovisuales al alcance de todos, pero que presentan a este tipo de comicidad de manera diluida.⁸ Esto por varias razones:

Primero porque el presente trabajo de tesis lo realizo en el contexto de una maestría en Estudios de la Cultura, con mención en Artes y Estudios Visuales, por lo que metodológicamente el análisis de materiales visuales o audiovisuales siempre estuvo en el horizonte cuando pensé mi plan de tesis. Segundo, porque cuando planeaba mi tesis

⁷ La primera emisión del programa *Jackass* se realiza en el año 2000 y su última película fue estrenada en febrero del 2022.

⁸ Es decir, materiales donde la necrocomicidad todavía no alcanzaría su punto máximo de violencia que sería el matar -literalmente- a las personas con la intención de conseguir risas. Sino donde se presenta a la necrocomicidad de manera aminorada, porque si bien en esos productos audiovisuales se mata con la intención de generar risas, se lo hace a personajes ficticios de un mundo de ficción, o se violenta a personas reales tentando a la muerte con la intención de hacer reír, pero no mueren.

quería que los materiales de estudio utilizados sean cercanos a una gran audiencia o sean de fácil acceso para la mayoría de las personas, para que así, lo escrito por mí pueda ser corroborado, contrastado, cuestionado por cualquier futuro lector. Tercero, porque topar el tema de la muerte como un posible acto reidero me resultaba (y todavía lo hace) dificultoso en términos metodológicos, conceptuales y éticos; pero a pesar de esto, estaba convencido (y ahora, después de la tesis, aún más) de que actualmente se genera muerte o posibilidad de muerte como acto reidero, por lo que decidí continuar con el tema y adentrarme en él desde un lugar que me resultaba más seguro, un lugar donde los cuerpos reales sin vida todavía no aparecen pero se hace alusión a ellos y por ese motivo, un lugar que me facilitó la escritura. Cuarto porque considero que los materiales elegidos por mí, muestran de manera clara a lo que me refiero cuando hablo de *necrocomicidad*, por lo que me ayudaron mucho en la comprensión y explicación del concepto que intento plasmar (y que todavía está en desarrollo). Quinto por qué como dice Ángel Quintana (2022, 32) “Si consideramos el cine como un discurso de ficción que posee una importancia fundamental como testimonio de una época, podemos empezar a plantearnos una serie de cuestiones fundamentales sobre el modo en que las diferentes crisis del pensamiento han determinado los discursos de ficción de un periodo concreto”. Y finalmente porque estos productos audiovisuales llegaron a mi vida en momentos en extremo sensibles para mí y para el país, dos momentos en los que las decisiones necrocapitalistas efectuadas por los gobiernos de turno, tuvieron un impacto muy profundo en mi percepción y entendimiento de la realidad y, por ende, de la comedia.

El *Joker* llegó a mi vida mientras se realizaban las protestas de octubre del 2019, en las cuales varias personas perdieron la vida y otras fueron mutiladas por la policía ecuatoriana por reclamar al Estado (en legítimo ejercicio de sus derechos) para que no se eliminen los subsidios a los combustibles. En ese momento todavía no tenía aprobado el plan de tesis, pero estaba desarrollando un tema alrededor de la violencia, lo cómico y los límites de la comicidad. Y ya que la película del *Joker* retrataba un levantamiento popular en contra de la desigualdad económica de Ciudad Gótica (algo similar a lo que estábamos viviendo en ese momento en el país) y, además, vinculaba la risa con la muerte, decidí utilizar la película en mi tesis.

Me acuerdo que al salir del cine, la primera vez que vi el *Joker*, comenté el clímax de la película con la persona que me acompañaba. En dicha escena, un desconcertado Murray Franklin (personaje que representa a un famoso entrevistador del prime time televisivo de Ciudad Gótica), después de enterarse -en su programa en vivo- que su entrevistado, el Joker, es la persona que asesinó a los tres jóvenes trabajadores de Wall Street, pregunta: “¿Usted piensa que matar a esos sujetos fue gracioso?” (Phillips 2019). A lo que el Joker responde “Si, lo creo” (Phillips 2019); dejando claro que matar personas para él es divertido y que su sentido humorístico difiere por mucho con el del entrevistador.

Esa noche después del cine, subiendo para mi casa, dije a mi acompañante: yo le entiendo a Arthur; yo sé por qué pensó él que matar a esos tres tipos fue gracioso. Y también comprendo por qué luego mejoró su “acto” y mató al entrevistador en el clímax de la película. Estás loco, Ramiro, me das miedo, ¿cómo se te ocurre que matar a alguien puede dar risa? Me respondió. Luego la miré y a riesgo de sonar psicópata continúe con mi disertación. ¿Por qué no? Dar muerte a alguien también puede causar gracia, si una persona está inmersa en un sistema de representaciones que signifiquen a la muerte como algo risible. Por ejemplo, un soldado cuya formación está enfocada en destruir la calidad de humano del enemigo (Fromm 2017, 130) para poder matar sin remordimiento, puede llegar a disfrutar de asesinar a otro e incluso reír por ello.⁹¹⁰ Dar muerte para él tiene un significado diferente en relación con el común de las personas. Asesinar a un enemigo, para un soldado, está envuelto en un halo de gloria y le significará múltiples beneficios de variada índole. Ese sujeto, mientras más personas mate, elimine, porque en la milicia se ha vetado la palabra *matar* (por sus connotaciones) y se dice *eliminar* o *desechar* (130), mejor posición tendrá dentro de su círculo social; será recompensado económicamente, ganará ascensos, medallas, lo catalogarán como héroe y además se sentirá a salvo porque habrá una persona menos que intente matarlo. En consecuencia, tendrá buenas razones para disfrutar de dar muerte y posiblemente de reír por ello ¿No crees? (No me dijo nada).

Y lo mismo ocurre con Arthur. Dentro de su mundo ficticio tiene buenas razones para que provocar muerte le genere un disfrute cómico. Su crianza dificulta sus habilidades sociales, no empatiza con los otros de la misma manera que la gente común

⁹ Ese día no cité a Fromm, pero hablé de la milicia.

¹⁰ “Parece una regla que cuando uno desea hacer más fácil para su bando la eliminación de seres humanos del otro inculque en sus propios soldados la idea de que los que se trata de suprimir no son personas humanas” (Fromm 2017, 130).

y es un fracasado dentro de su mundo, por lo que no tiene nada que perder. Además, en las escenas de los asesinatos él responde a agresiones injustificadas; humillación y violencia física de los tres jóvenes y luego humillación mediática por parte del periodista. Por lo que al matarlos desfoga una pulsión y elimina una carga psíquica que lo estaba molestando. Algo similar a lo que según Freud (1991) hace el chiste, cuando dice que este “posibilita la satisfacción de una pulsión (concupiscente u hostil) contra un obstáculo que se interpone en el camino” (95). En este sentido, me parece entendible que el Joker sienta placer y hasta le cause gracia, terminar con la vida de unos jóvenes que le generaban incomodidad y por ende le representaban un obstáculo psíquico.

Esta tesis surge a raíz de esa primera conversación. De ese primer encuentro con la película, donde por fin vi plasmado en un objeto de estudio, un tema que me apasiona mucho y que lo venía trabajando con anterioridad, “la violencia y su relación con la comicidad”. En el primer capítulo desarrollaré sobre todo las ideas que surgieron aquella noche, pero, además, varios pensamientos a los que les he dado la vuelta más o menos desde que tengo 10 años, momento en el cual me reconocí (porque así me identificaba la gente) como un sujeto gracioso.

En el primer capítulo titulado, “Teoría de la comicidad. Un repaso a través del Joker: un breve recorrido histórico” desarrollé varios conceptos importantes para entender lo cómico, con la ayuda -sobre todo- de tres pensadores que con su trabajo aportaron mucho a la teoría de la comicidad, Freud, Bajtín y Bergson. En el primer acápite que lleva por nombre “Los monos asustados muestran sus encías y dientes: La risa en la evolución humana, un breve recorrido histórico”, definiré qué es la risa, qué acontecimientos la generan y la clasificaré en dos: La risa que se produce como efecto orgánico del placer cómico y la risa que es producto de la incomodidad o tensión emocional. En el segundo acápite, “El sentido que fracasa para que el Joker pueda reír”, explicaré -junto con Stuart Hall y los otros autores mencionados- porqué lo cómico es una construcción social, porqué necesita de estructuras de sentido comunes para realizarse y porqué el fracaso es inherente a su ejecución. En el tercer acápite, “El prójimo, el sostén de la broma”, mostraré -con la ayuda de Sartre- la importancia que tiene el espectador (el otro), para el ejercicio y sostenimiento de los sentidos cómicos dentro de la cultura. Y finalmente en el cuarto acápite “Un primer apunte sobre la necrocomicidad. La

estrecha relación entre la comicidad y la violencia”, señalaré cómo se vincula la violencia con lo cómico.

Esta base teórica desarrollada, me servirá en el segundo capítulo para mostrar cómo el fenómeno de lo cómico puede producir una forma de comicidad que tiene como premisa la agresión al cuerpo propio o ajeno, la espectacularización de la violencia y la producción de muerte o tentación de muerte como actos reideros. Para ello utilizaré a *Jackass* como principal objeto de estudio, programa que, como dije, también llegó a mi vida en un tiempo histórico de mucho conflicto.

Transcurría el año 2000, un año que arrastraba los efectos de una de las peores crisis sociales y económicas de la historia ecuatoriana. Hola, soy Jamil Mahuad y esto es *Jackass*. En 1999 se anunciaba que con la llegada del nuevo milenio se acabaría el mundo y eso parecía real en este país, cuando el entonces presidente Jamil Mahuad decretó un feriado bancario que llevó a miles de familias a la banca rota. Millones de personas empezaron a migrar, la crisis desatada por el feriado bancario provocó el mayor éxodo de ecuatorianos de toda la historia.

Yo tenía 11 años en el 2000, estaba en un punto liminar entre la niñez y la adolescencia, por lo que muchas cosas empezaban a perder o adquirir sentido en mí vida. Recuerdo que ese año, un primo que posteriormente emigraría por la crisis económica, me enfrentó -a escondidas de sus padres- a *Jackass*, un nuevo programa de MTV que para él resultaba desternillante de la risa, pero que a mí me resultó chocante. Las primeras imágenes me impactaron, recuerdo que en el show alguien por tratar de hacer una broma casi se fractura un brazo y luego otra persona se metía en un estanque lleno de excrementos. Simplemente no entendía la gracia de un espectáculo repleto de golpes, disparos, electrocuciones, laceraciones, quemaduras, vómitos, eses, eyecciones, mordeduras de animales, etc. Un programa que se suponía era chistoso, pero siempre que lo miraba -tratando de reír- me dejaba estupefacto. En ese sentido, la comicidad allí expuesta estaba fuera de mi marco de significación.

A partir de ahí *Jackass* me intrigó, siempre me proyecté como el comediante de la familia, el payaso entre mis amistades, y el no encontrarle sentido cómico a ese programa me resultaba frustrante. De cierta forma sentía que fallaba en lo único que se suponía sabía hacer, que era encontrarle chiste a todo. En ese momento surgió en mí la necesidad de aprender a reírme de *Jackass*.

Probablemente el tiempo histórico que atravesábamos por el feriado bancario, lleno de ausencias, despedidas, precarización laboral, entre otras cosas, facilitó que

Jackass se vuelva tan popular entre mis compatriotas contemporáneos. En ese momento y parafraseando a Valencia (2010), ya que en teoría el estado ecuatoriano “entendido como totalitario, racional pero también como benefactor” (29), a cambio de nuestra sujeción a sus leyes, debía hacerse “cargo de los problemas de la población: salud, natalidad, higiene” (28), alimentación, educación, empleo digno, etc., y no lo hizo, y en su lugar realizó una decisión política necrocapitalista, al preferir el salvataje bancario, sobre la vida de las personas, plantó los cimientos, a mi modo de ver, dentro de mi generación, de una forma de pensar donde salvaguardar lo económico resulta más importante que proteger la vida. Una visión del mundo, de la existencia y de la política que para mí es el motor de *Jackass* y de la *necrocomicidad*.

Por ello, quizás, mientras duró el programa entre el 2000 y 2003, pero también posteriormente con sus películas, fue uno de los principales temas de conversación entre los amigos del colegio, con quienes incluso -eventualmente- nos empezamos a juntar para ver episodios de *Jackass*. Yo porque quería comprender lo risible del show y saber cuándo me tengo que reír y porqué, y ellos porque querían imitar de manera muy precaria lo que ocurría en el programa. El show fue icónico para el grupo de amigos con los que socialicé mi primera adolescencia. Queríamos ser rebeldes, patinar y hacer las cosas que ocurrían en *Jackass*. Bueno, en realidad yo no quería hacerlas, pero sí quería pertenecer al grupo de hombres para el que saltar de una altura de 3 metros, fingiendo ser Steve-O, era importante para demostrar la hombría. En este sentido, había un mandato masculino implícito por disfrutar de esa forma cómica que no entendía, una exigencia grupal tácita por generar gusto por *Jackass*. Un espectáculo producido por hombres jóvenes, que se dirigía a hombres adolescentes y jóvenes, y que, por ello, yo como un hombre que estaba construyendo mi masculinidad debía saber apreciar. Finalmente, no lo logré, y me cambié de colegio cuando empezaron a imitar sketches de *Jackass*, y es que una cosa era intentar comprender la risa del programa como espectador y otra poner el cuerpo -de la forma que lo hacen los personajes de *Jackass*- para hacer reír. Aun así, nunca deje de ver -por completo- el programa, y siempre me causó curiosidad.

Más adelante estudié actuación y estuve vinculado al mundo de la comedia, del clown, de la payasería, hice obras de teatro cómicas y un espectáculo de stand-up comedy. También estudié cine, porque quería hacer una película que haga reír en un país que solo produce dramas. En este sentido, mi vida antes de entrar a la maestría en Estudios de la Cultura, siempre estuvo vinculado a lo cómico. Hice comedia de la academia, antes

de hacer academia de la comedia. Y *Jackass* siempre fue un asunto pendiente para mí... hasta ahora.

La tesis empezó con la pregunta sobre los límites de la comicidad, sobre la relación entre la violencia y lo cómico ¿Hasta dónde puede ir un comediante en su afán por conseguir risas? Y me di cuenta de que la risa es universal, literalmente todo puede ser risible, todo, incluso los actos más aberrantes pueden ser graciosos para algunas personas. Fue entonces que comprendí que la muerte o la posibilidad de generar muerte también pueden ser considerados actos risibles y que además existen espectáculos cómicos que tientan a la muerte, siendo *Jackass* un ejemplo de esto. Es así como volví a pensar en ese grupo de jóvenes norteamericanos y en el porqué de su risa, pero ahora en un contexto académico que me brindó herramientas para comprender qué hace risible su comicidad.

En el segundo capítulo titulado “Jackass, poshumor y necrocomicidad”, explicaré, con la ayuda de pensadores como Imbert, Valencia, Echeverría, Fromm y Costa (además de los otros teóricos ya nombrados) qué es *Jackass*, cómo el programa se vincula con el capitalismo gore (Valencia 2010), con conductas extremas de riesgo y tentación de muerte (Imbert 2008), y por qué su forma cómica puede ser considerada como parte de la comicidad poshumorística (Costa 2018). En el primer acápite “Chistobot I: de la comicidad clásica al poshumor”, definiré lo que es el poshumor, una forma cómica nacida en la modernidad líquida (Bauman 2010), que rompe con una tradición humorística de siglos y Chistobot II: Del poshumor a la necrocomicidad”, mostraré cómo se relacionan el poshumor (Costa 2018) con la *necrocomicidad*. En el segundo acápite “El skate, la vanguardia artística norteamericana y los orígenes de Jackass”, mostraré cuáles fueron algunos cimientos estéticos y contraculturales de *Jackass* y por qué considero que es un programa “pop para rebeldes”. Para finalmente en el tercer acápite que lleva por nombre: “Episteme de violencia, tentación de muerte, miedo místico y necrocomicidad”, explicar cómo la comicidad que plantea *Jackass* (una comicidad que se desarrolla de manera simultánea en diferentes partes del mundo, con programas similares al norteamericano) se relaciona con el capitalismo gore (Valencia 2010), la necropolítica (Mbembe 2011), la tentación de muerte (Imbert 2008), la episteme de la violencia (Valencia 2010), el miedo místico (Bajtín 2003) y cómo todos ellos son elementos que forman parte de la *necrocomicidad*.

Como vemos, la tesis gira principalmente alrededor de dos objetos de investigación, el *Joker* y *Jackass*, pero tiene varios materiales de estudio periféricos que me ayudaron a profundizar las ideas. Entre los materiales de investigación periféricos que

utilicé se encuentran *The Dudesons* (la versión finlandesa de *Jackass*), programa con el cual refuerzo ciertos postulados de la necrocomicidad. Un capítulo de la serie *The office* y el principio de la película *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*, dos productos audiovisuales que me permitieron explicar lo que es el poshumor; y un capítulo de *Southpark* titulado *Chistobot*, que me sirvió para ahondar en el análisis del poshumor y exponer el vínculo que existe entre el poshumor y la *necrocomicidad*.

Bienvenidos y veamos, pues, qué es la necrocomicidad.

Capítulo primero

Teoría de la comicidad. Un repaso a través del Joker

El presente capítulo gira entorno a la película del *Joker*, estrenada el 4 de octubre del 2019 a nivel mundial. Este film basado en los comics de DC e inspirado en el contexto histórico de los Estados Unidos de la década 1970, “nos traslada a una ciudad virtual, Gotham City, para llevar a cabo una disección cruel del sueño americano” (Quintana 2022, 31) narrando la historia de Arthur Fleck, un sujeto empobrecido de clase obrera, marginado, con problemas mentales, que trabaja como payaso y las motivaciones que tiene él para transformarse en el Joker, el archienemigo de Batman.

Al inicio de la película se nos presenta a Arthur como un sujeto que ha perdido todo vínculo social dentro de una ciudad “que apesta, [debido a] la existencia de una huelga permanente de basura, [y en la cual] se han cerrado numerosos establecimientos y empresas” (Quintana 2022, 32). Un lugar degradado “asediad[o] por una plaga de ratas gigantes” (32) que tiene un alto nivel de marginación social y, por ende, una fuerte contradicción de clases; en Ciudad Gótica los ricos son absurdamente ricos y los pobres habitan la miseria.

En ese contexto Arthur “que cuida a una madre, que no es tal; que espera a un padre, que no llega; que trata de vivir de la forma más honesta en el oscuro inframundo de Ciudad Gótica, es burlado, golpeado, vejado, terminado en el piso como resto de la violencia urbana” (Gavlovski 2020, 74). El protagonista no es del interés de nadie; ni de su grupo cercano de colegas payasos, ni de su jefe, ni de las personas de su ciudad, ni del estado, y por ello, para sentirse aceptado, intenta ser gracioso y convertirse en el mejor comediante de su ciudad, pero fracasa.

Un día, Arthur, después de salir de su trabajo, retorna a casa pintado la cara de payaso. En el trayecto el protagonista es acosado, humillado y golpeado por tres hombres con mucho dinero de Wall Street. Arthur cansado de todas las vejaciones recibidas y a modo de defensa, saca su revolver y disfruta de asesinar a sus acosadores. Dicho acto, que es condenado por los grandes grupos de poder de la ciudad de ficción, al mismo tiempo es aclamado por las personas menos favorecidas de esa sociedad, al punto que varias de ellas empiezan a protestar dentro de Ciudad Gótica por condiciones dignas de vida y en contra del absurdo enriquecimiento de unos pocos empresarios que tienen

trabajando a los ciudadanos en muy malas condiciones, tomando el rostro maquillado de payaso de Arthur como símbolo de la lucha popular. Este acontecimiento marca profundamente a Arthur quien por primera vez se siente aceptado por sus pares y hace que el protagonista signifique sus asesinatos como graciosos. Es por ello, que, en el clímax de la película ejecuta un acto necrocómico, es decir que asesina intencionalmente a una persona para agradar a otros y hacerlos reír.

A lo largo del presente capítulo iremos desentrañando los motivos que impulsaron al Joker a reírse de la muerte y a efectuar actos humorísticos cuyo clímax consiste en asesinar. Sin más y a modo de presentación de espectáculo circense, les doy la bienvenida a la risa macabra, pintada de sangre, del *Joker*.¹¹

1. Los monos asustados muestran sus encías y dientes: La risa en la evolución humana, un breve recorrido histórico

Para el historiador Juan María Perceval (2015, 37), la risa es una antigua reliquia vocal que se encuentra emparentada con el antiguo gesto de agresividad -que el ser humano ha aprendido a reprimir- de mostrar los dientes y las encías ante una posible amenaza o para atemorizar una presa. La risa, que es -ante todo- un acto corporal, “que consiste en una contracción espasmódica y una relajación de los músculos faciales, con los correspondientes movimientos del diafragma” (Critchley 2010, 23), es la transformación de ese gesto primario de agresividad.

Por otra parte, Mijael Bajtin (2003, 41), anota en su libro *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de Francois Rebelais*, un mito sobre el surgimiento de la risa, que relata cómo esta ha “sido enviada a la tierra por el diablo y se aparece a los hombres con la máscara de la alegría, y éstos la reciben con agrado. Pero, más tarde, la risa se quita la alegre máscara y comienza a reflexionar sobre el mundo y los hombres con la crueldad de la sátira”.

En *El chistoso*, un cuento de Isaac¹² Asimov (2002, 168), el escritor ruso nos relata como un gran maestro (personaje que representa una élite intelectual en un mundo futurista), se pregunta de dónde vienen los chistes. Él concluye, después de un largo proceso de análisis y ayudándose por una super computadora, que “los chistes que reímos

¹¹ Anexos 1: Captura de pantalla 1 y 2.

¹² Como dato curioso: Isaac en hebreo significa *el que hará reír, el que ríe o aquel con que dios reirá*.

no fueron compuestos por ningún hombre”, sino que, “alguna inteligencia extraterrestre ha compuesto los chistes..., todos ellos..., y los ha infundido en mentes humanas seleccionadas, en épocas y lugares escogidos” (168), con el propósito de analizar al ser humano de la misma manera que nosotros analizamos a las ratas (169). De esta manera, “esas inteligencias exteriores estudian la psicología del hombre, anotando las reacciones individuales con respecto a anécdotas cuidadosamente seleccionadas” (169).

Es decir, que en el mundo ficticio de Asimov los extraterrestres utilizan la comicidad para evaluar nuestra psiquis y nuestra cultura. Y en el mito que refiere Bajtín, el diablo utiliza el humor y la sátira para que nosotros, los seres humanos, nos cuestionemos sobre las cosas que hacemos en el mundo. En ambos casos la comicidad evidenciaría la “verdad” de lo que somos, a seres que están por fuera del hecho cómico, los unos por ser extraterrestres y los otros porque pudieron ver a la risa sin la máscara, es decir, fuera del acto de representación.

Por lo que las bromas tendrían un trasfondo más profundo del que usualmente se les asigna en la sociedad, pero -este hecho- solo es visible si logramos analizarlo de manera alejada del instante de goce. De la misma manera que, solo podemos reír si estamos alejados de nuestra atención consciente y crítica (Freud 1991, 146). La risa solo se genera cuando no estamos pensando en lo que la produjo. Cuando nos reímos gracias a un chiste, no sabemos de qué nos reímos (Vegh 2001, 65), simplemente lo hacemos como un acto reflejo.

Con esto, podríamos definir a la comicidad -en primera instancia- como un acontecimiento que mientras genera placer no podemos pensar de forma crítica en ella y mientras pensamos en ella no nos genera placer. Pero además como un reflejo de la cultura, que tiene como fin último y como meta inequívoca -precisamente- generar placer (Freud 1991, 90). Siendo la risa el indicio de ese placer cómico recibido. Todos “los cómicos sabe(mos) que un chiste que no hace reír no es un chiste” (Critchley 2010, 106) y que todo acto de representación de comicidad tiene como finalidad este gesto.

Henri Bergson (1991, 11) -a propósito de esto- se preguntará sobre qué es lo que produce risa, qué hay en el fondo de lo risible, qué puede haber de común entre la mueca de un payaso, el retruécano de un vodevil y la primorosa escena de una comedia, concluyendo que es la comicidad y solo ella, la que produce este gesto. Inquiriendo según Lacan en un error, y justamente por eso el psicoanalista francés tomará “esta referencia para criticarla, y no sin fundamento. En efecto, a quién no le ha pasado, en alguna ocasión, reír en medio de una crisis de angustia, en un momento de desesperación, o [...] en

situaciones que nos dejan sin palabras” (Vegh 2001, 58). La risa no solo es producto de la comicidad sino también del nerviosismo, del miedo y de la incertidumbre. “La risa puede ser la última respuesta ante la ausencia de cualquier respuesta” (58). Entonces, si bien toda comicidad necesita de la risa para ser tal. Como dice Freud, no toda risa es indicio de placer (Freud 1991, 141) y -por tanto- de comicidad.

Por ejemplo, al principio de la película del *Joker* (Philips 2019, min 03:42), encontramos una escena donde el protagonista de la película, Arthur, se encuentra en el consultorio de su psiquiatra, riendo incontrolablemente y de forma continua. Arthur tiene un trastorno de risa. Es decir, una alteración del normal funcionamiento del gesto cómico en la sociedad. La risa de Arthur se activa en momentos que según la usanza de su cultura no son los correctos. Arthur ríe por miedo, por lo incomprensible que le resulta su entorno y porque se siente amenazado por la violencia recibida. “Aquí la dimensión de la risa es la de la evidencia de que algo no funciona, algo no va en su cuerpo, algo que se entrelaza con aquello incapaz de ser verbalizado: la angustia” (Gavlovski 2020, 77). Por ello para Arthur la risa no genera placer, sino sufrimiento; es indicio de temor y no de alegría.

La película del *Joker* nos recuerda este pasado animal y agresivo del acto de reír, cuando nos enseña como el protagonista, Arthur, constantemente tiene ataques de risa que se activan -como acto reflejo- en momentos incómodos; de la misma manera que un gato muestra sus dientes cuando se siente amenazado. Por lo que podemos decir, que si bien la risa “definitivamente es un acto social, psicológico y biológico” (Perceval 2015, 37), no necesariamente tiene que ver con lo cómico. No todas las risas son indicios de felicidad. El dolor en la cara del protagonista del *Joker* por su incapacidad para controlar sus ataques de risa, así nos lo indica.

Según Perceval, el relato de ciencia ficción de Asimov, *El chistoso*, habla sobre cómo se dio el paso de la risa agresiva a la risa por comicidad. “La reunión de extraterrestres, historiadores del lenguaje, que contó a los monos el primer chiste, haciendo surgir una comunicación con elementos simbólicos”, es una metáfora para explicar ese momento perdido de la historia donde pasaríamos de monos a humanos debido a la risa (40). Para el historiador español, el chiste sería el punto de quiebre con nuestros primos primates (40), ya que, según él, un mono que ríe porque puede darse cuenta -a través de una construcción de representación por medio del lenguaje- de una falla de la realidad, se convierte automáticamente en humano.

Continuando, para Bergson (1991, 12), “fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico”. E incluso hace eco -en su ensayo sobre *La Risa*- de que al ser

humano se lo puede definir (en oposición a las otras especies) como un animal que ríe (12), porque es el único que puede interpretar una representación de comicidad. “Los animales no se ríen de un chiste. Los humanos nos reímos de algo que no ha sucedido o del absurdo de algo que ha sucedido” (Perceval 2015, 40). Por ello la risa por comicidad para estos dos autores sería esencialmente humana y únicamente se la podría percibir en el marco de una cultura. Aclaro que esta mirada sobre la risa, que está en la mayoría de los autores que cito en este trabajo, reproduce una visión antropocéntrica sobre la diferencia entre lo humano y lo animal. Por lo que habría que cuestionar e investigar dentro de la teoría de lo cómico si realmente los animales no ríen y si lo hacen, de qué ríen.

Siguiendo con la comicidad, la risa se produce cuando vemos e interpretamos que un perro actúa como humano, o cuando vemos a alguien fracasar en una actividad que conocemos previamente, o cuando una persona actúa como un objeto, o cuando un objeto parece un ser humano, o cuando imitamos a alguien, etc. “La persona convertida en cosa y la cosa convertida en persona son divertidas” (Critchley 2010, 81), pero también hay algo “esencialmente ridículo en un ser humano que se comporta como un ser humano” (81).

Por otro lado, para Bajtín (2003, 302), la risa se desarrollará como parte intrínseca de la comicidad a modo de mecanismo de defensa contra el miedo cósmico, cuando nos asimilamos -también en la proto historia humana- como parte de un cosmos incomprensible que nos genera temor porque depara la muerte. Es decir, cuando adquirimos conciencia de nuestro sí mismo como algo finito. “Este temor [cósmico], que no es de ningún modo místico en el sentido propio del término, sino el miedo inspirado por las cosas materiales de gran tamaño y por la fuerza material invencible” (302), es el miedo utilizado “por todos los sistemas religiosos [ideológicos] con el fin de oprimir al hombre [y] de abrumar su conciencia” (302).

La comicidad también utilizaría este miedo, pero en contraposición a las formas religiosas e ideológicas, esta tratará de solucionar el temor cósmico de una manera más relajada, menos brumosa, sin tomar tan “en serio” nuestra finitud. Dado que no hay muchas cosas que podamos hacer frente al absurdo de la existencia, la risa nos liberaría de lo abrumador que puede resultar el sentimiento de temor cósmico, mostrándole los dientes al miedo de una manera jovial, menos agresiva y -por ende- restándole importancia.

Para Bajtín (2003), el temor cósmico [como todo temor] es vencido por la risa (303), esta suprime el temor cósmico porque lo acepta, lo banaliza y en consecuencia deja de ser tan grave. Por ende, la risa, pasaría de ser un gesto utilizado para defenderse con miedo y agresividad de cualquier tipo de amenaza, para convertirse en el gesto que se burla del miedo.

1.1 El Joker: una risa en transición

Arthur es la metáfora inacabada de la transición entre estas dos risas: la del miedo y la del goce. Es un sujeto que quiere dar el paso de la risa temerosa imbuida de miedo cósmico a la risa jovial, para que el mundo le resulte menos abrumador. Podría decirse que él piensa como Bajtín (2003, 40), que: “No hay en el mundo un medio más poderoso que la risa para oponerse a las adversidades de la vida y la suerte”, porque el enemigo más poderoso queda horrorizado ante la máscara satírica y hasta la desgracia retrocede si se la ridiculiza (40). Él pensaría como Rabelais, que “la risa es la liberación de las enfermedades” (128). El personaje intuye que siendo humorista y haciendo chistes de sus problemas, estos pueden ser más llevaderos.

Por ello, Arthur, a lo largo de la película, varias veces menciona el hecho de que quiere ser comediante, que su misión en la vida es hacer feliz a la gente y generar risas. Arthur quiere burlarse del miedo y -por esto- intenta aprender el oficio de comediante, va a clubs de stand- up comedy, escribe chistes, interpreta una rutina cómica. Lamentablemente siempre fracasa en sus intentos de comicidad y en la comprensión de las bromas de otras personas, provocando que su miedo se intensifique. En el caso de Arthur, el miedo cósmico vence a la comedia. Más aún, cuando nos enteramos que él interpreta los asesinatos que realiza como hechos graciosos.

La risa en el Joker se encuentra contrapuesta a lo que Bajtín llama *el principio de lo bajo corporal material*. El principio “que se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo” (24). La esencia de la risa en la Edad media, cumplía la función social de renovar con alegría todos los ciclos sociales, de renacimiento material y corporal (73) y -por esta razón-, su espacio de expresión por excelencia eran los carnavales, momentos del calendario donde se rememoraban los ciclos de la vida y se festejaban “la sucesión de las estaciones, las fases lunares y solares” (76), el tiempo de la siembra y cosecha, etc.

Por su parte, la risa del Joker, es una risa que niega la vida, que la aniquila, que no celebra nada, sino que se desquita de los horrores, cometiendo más horrores. No permite el renacimiento, ni el surgimiento de un mundo paralelo con prácticas sociales menos violentas, sino funda un universo, incluso más violento que el de la realidad real. Si la risa en el Medioevo miraba alegremente hacia el provenir (78) y estaba buscando la renovación de las instancias sociales, la risa en el Joker está en función del aniquilamiento del otro, alejada de la vida. Pone los ojos y las carcajadas en el sufrimiento de su prójimo. Por eso fracasa en su intento de vencer el miedo cósmico y -al contrario- lo intensifica.

Con esto se puede decir -por el momento- que existen dos tipos de risa. Una risa que no tiene relación alguna con el placer, sino con la agresividad y que se activa como un mecanismo de defensa para alejar la causa de nuestro malestar cuando nos sentimos amenazados. Y una risa, que se produce por una descarga de placer psíquico, después de percibir una ruptura de la realidad como la concebimos. El primer gesto podría volverse causa de sufrimiento como en el caso de Arthur y el segundo gesto nos ayudaría a vencer el miedo cósmico que en ocasiones nos embarga.

2. El sentido que fracasa para que el Joker pueda reír

Para la RAE (2020) el fracaso es un malogro, el resultado adverso de una empresa o negocio, un suceso lastimoso, inopinado y funesto, que, para el comediante y teórico del humor Jordi Costa (2018, 14) “se identifica como la auténtica fuerza motriz de la comedia”. Siguiendo esta línea de pensamiento para el teórico literario Jesús G. Maestro (2016), la comicidad “es la dialéctica entre el ser y la imposibilidad del deber ser” (min 26:10). De tal modo que nosotros reímos cada vez que interpretamos una falla en el comportamiento de una persona, animal o cosa, según los parámetros que nosotros consideramos como normales.

La risa, que es el efecto orgánico del placer cómico, se produce cuando un sujeto percibe la disonancia entre un acontecimiento que ha fracasado y lo que tendría que haber sucedido; o, en otras palabras, cuando percibimos un resquebrajamiento del marco de sentidos que tenemos asumidos. Por ello el Joker -un marginado- ríe cuando mata a personas importantes para su sociedad, una en la cual él mismo o personas de su misma clase social no importan.

Amparado en esta idea del fracaso, Jordi Costa (2018) (ayudado por el caricaturista Darío Adanti), clasificará las diferentes formas de comedia. Mostrando como a determinado estilo cómico pertenece una forma particular de fracaso.

El slapstick [es] el fracaso del hombre ante los elementos (que, en un sentido amplio, sería el fracaso del individuo ante el Caos rector del Universo), el absurdo [es] el fracaso de la razón (es decir, la asunción de los límites de una Comprensión del mundo), la comedia costumbrista [es el] fracaso de las contenciones sociales y el poshumor [...] el fracaso de los propios mecanismos de la comedia. Es decir, la comedia no siempre es una comicidad que triunfa [...] sino, también, una comicidad que fracasa. (14)

Y si pensamos en un chiste (cualquiera), lo que fracasa es el sentido lógico de las palabras, del relato o de la relación social. Ya que, en los chistes, las palabras adquieren dos o más significados o cambian su significado. Por otro lado, si lo cómico del chiste está en el relato, este finalizará de una manera sorprendente e ilógica. Y en los chistes que dejan en evidencian un comportamiento, una emoción, un deseo, etcétera, el fracaso se produce porque dijimos algo, que, según las normas sociales, supuestamente debíamos callar.

En palabras del filósofo Simon Critchley (2010, 18) “el humor se produce por la experimentación de una incongruencia entre lo que sabemos y esperamos que sea y lo que verdaderamente ocurre en el chiste, la payasada, la chanza o la broma”. Es decir, cuando algo o alguien fracasa, o cuando el sentido pierde su lógica. Por ello, la comicidad se define como el producto de la ruptura de la realidad como debe ser, o como una fuga del sentido que produce risa.

La primera vez que miré el clímax de la película del *Joker* y escuché que para el protagonista resultó gracioso matar a los tres jóvenes trabajadores de Wall Street, automáticamente pensé que es entendible. El Joker al matar a los tres sujetos, lo que hace es modificar el marco de referencia de la realidad en la que habita. Una realidad en la que Arthur es un nadie y donde los tres sujetos que mató representan el deber ser de su sociedad. La lógica en esa forma social dice que esos sujetos tenían más privilegios y derecho a la vida que Arthur, sin embargo, fueron asesinados por el payaso pobre con una enfermedad mental y es ese absurdo lo que le produce gracia al Joker.¹³

¹³ Anexo 1: Capturas de pantalla 3 y 4.

2.1 Éxito/Fracaso: el contexto de la risa en el Joker

Para que exista el fracaso, debe haber primero una idea preconcebida de éxito. Un imaginario asumido de cómo deben ser las cosas. Bergson (1991) dirá que “la risa responde a ciertas exigencias de la vida en común” (15), que no se cumplen como deberían. Y por ello, “para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural que es la sociedad” (15) y la cultura. Porque “para que la incongruencia del chiste sea vista como tal, ha de haber una congruencia entre la estructura del chiste y la estructura social” (Critchley 2010, 19). Es decir, que para que el Joker responda afirmativamente cuando Murray Franklin le pregunta “¿Usted piensa que matar a esos sujetos fue gracioso?” (Philips 2019, min 102:15), tiene que haber una estructura social de sentido que fundamente lo risible de sus asesinatos. Un sentido -aprendido con anterioridad- sobre el valor de la vida que fuga.

Al nacer, nos vemos arrojados en un mundo que posee una variedad de estructuras, mapas de conceptos y signos, que vamos a tener que aprender para lograr sobrevivir con la especie y en la comunidad que nos tocó en suerte. Sin ellos, para el pensador y psicoanalista Erick Fromm (2017, 232), el ser humano se confundiría, porque le sería imposible organizar todas las impresiones que le llegan y dotarlas de sentido. En consecuencia, actuaríamos permanentemente de forma errática, impulsiva y antojadiza, ya que, sumergidos en un mundo que no entendemos, sería imposible obrar consecuentemente.

Para otorgarle sentido a nuestra vida, desde nuestros primeros meses de nacidos, empezamos a organizar en grupos las percepciones, los signos, los conceptos y las ideas que tenemos. Clasificamos y arreglamos todo estableciendo relaciones complejas de sentido (Hall 2010, 448). A este proceso Stuart Hall (2010) lo denominará sistema de representación. “Por ejemplo, usamos los principios de semejanza y diferencia para establecer relaciones entre conceptos o para distinguirlos unos de otros” (44). De tal modo que podemos asociar las semejanzas entre una naranja y una pelota de beisbol por la dimensión y la forma que tienen estas, pero también podemos diferenciarlas por el color, la textura y su aroma. Así mismo “sabemos lo que significa negro no porque haya alguna esencia de “negritud” sino porque podemos contrastarlo con su opuesto blanco” (419). Y entre *P.E.L.O.* y *P.E.L.A.*, sabemos que *pelo*, se refiere al “filamento cilíndrico, delgado, de naturaleza córnea, que nace y crece en la piel de algunos animales, especialmente los mamíferos” (ASALE y RAE 2020d) y que *pela*, es la acción de “quitar a algo la piel, la

cáscara o la corteza” (ASALE y RAE 2020c), debido a que podemos reconocer la diferencia entre la *A* y la *O*, el único signo que cambia entre esas dos palabras. En este sentido, “la diferencia [...] es esencial para el significado; sin ella, el significado no podría existir” (Hall 2010, 419).

Ahora, para establecer sentidos, no basta con diferenciar entre un signo y otro, sino que hay que relacionarlos. A este respecto, lo primero que hará Saussure será insistir en la naturaleza arbitraria del lenguaje, arguyendo que “los signos no poseen un sentido fijo o esencial” (458), por lo que “no hay un vínculo natural o inevitable entre el significante y el significado.” (Hall 2010, 458). Por lo tanto, lo que tiene sentido no son las cosas, ni los conceptos, ni los signos en sí, sino las relaciones que existen entre ellos. Y para establecer relaciones utilizamos el *sistema de representación*, que se construye, además de por la diferenciación de signos, por fijar “a través de *códigos* “una correlación entre nuestro sistema conceptual y nuestro sistema de lenguaje” (451), que se lee en función del contexto en el que son producidos.

De tal manera que a la percepción de un determinado código (los códigos pueden ser percibidos por cualquiera de los 5 sentidos) y en fusión del contexto, nos viene a la cabeza un determinado concepto, y para emitir un determinado concepto, dependiendo del contexto en el que estemos, nos viene a la cabeza un determinado código para ser utilizado. Por ejemplo, si miramos un semáforo en verde sabremos que debemos avanzar. Ahora que, si quisiéramos decirle a alguien que avance, dependiendo del contexto, usaríamos la bocina, moveríamos nuestra mano, o dijéramos la palabra *avance*, todos códigos comunes y establecidos para el concepto *avanzar* dentro de nuestra cultura.

Si bien los códigos van cambiando de sistema de representación en sistema de representación (tal es así que, por ejemplo, en inglés, el código para nombrar *pelo* es *hair* y en chino es 頭髮 (tóufà), ellos son los responsables de fijar las relaciones entre conceptos y signos, y estabilizar los sentidos dentro de las diferentes lenguas y culturas para que nos podamos entender (Hall 2010, 452).

De hecho, el pertenecer a una cultura implica ser parte del consenso de sentidos establecidos a través de infinidad de códigos. “Una manera de pensar sobre la “cultura” es, por tanto, en términos de estos compartidos mapas conceptuales, sistemas de lenguaje y de *códigos que gobiernan la relación de traducción entre ellos*” (452). O como Bolívar Echeverría (2010) la definirá, “el conjunto de formas adquiridas de comportamiento, formas que ponen de manifiesto juicios de valor sobre las condiciones de la vida, que un

grupo humano de tradición común transmite mediante procedimientos simbólicos (lenguaje, mito, saber) de generación en generación” (32- 3).

Esto es importante para la comicidad, porque si lo cómico se produce por el fracaso del sentido, como vimos arriba, un comediante debe entender a profundidad los sentidos sociales que le rodean y las personas que ríen deben poder entender los sentidos sociales que el comediante hace fracasar para reír. Ahora, y siguiendo con el problema de los significados, uno de los primeros sentidos que adquirimos, construimos y reconstruimos desde que somos pequeños y a lo largo de nuestras vidas, es quienes somos nosotros con referencia al resto y el lugar ocupamos dentro de la sociedad.

Gabriel Giorgi (2014) en su libro *Formas comunes* dirá que la biopolítica en la modernidad producirá una serie de formas dicotómicas, bueno/malo, blanco/negro, civilización/barbarie, racional/irracional, cultura/naturaleza, mecánico/orgánico, normal/anormal, rico/pobre, etc. Que producirán unas éticas y políticas hegemónicas, con las cuales el poder organizará y clasificará los cuerpos y las formas de vida (13).

La cultura capitalista moderna exige un comportamiento centrado “en torno a la organización capitalista de la producción de la riqueza social” (Echeverría 2010, 57). El capitalismo, define qué vida vale más y qué vida vale menos, en función a un *ethos* que demanda entrega al trabajo, ascesis en el mundo, conducta moderada y virtuosa, racionalidad productiva y búsqueda de un beneficio estable y continuo (57). Todas estas, formas de concebir el mundo, producir y repartir la riqueza, propias del protestantismo cristiano, blanco, europeo, noroccidental (60). En este sentido, y por obvias razones, quienes mejor asimilan este modo de producción de la riqueza y se instituyen como el modelo a seguir para todas las demás personas del mundo y por ende “valen más” son los blancos- europeos noroccidentales:

Es gracias a este *quid pro quo* que el ser auténticamente moderno llegó a incluir entre sus determinaciones esenciales el pertenecer de alguna manera o en cierta medida a la raza blanca y consecuentemente a relegar en principio al ámbito impreciso de lo pre, lo anti o lo no moderno (no humano) a todos los individuos, singulares o colectivos, que fueran “de color” o simplemente ajenos, “no occidentales”. (61)

Sin embargo y conforme pasó el tiempo, esta “blancura” que exigía el capitalismo para ser una persona “que vale” (que tiene valor), transmutó según Bolívar Echeverría (2010, 63) en blanquitud, es decir, un racismo tolerante, dispuesto a aceptar (condicionalmente) un buen número de rasgos raciales y “culturales” *alien*, “ajenos” o “extranjeros”, siempre y cuando esos Otros no traicionen el corazón del *ethos* capitalista,

que consiste en unas formas de vida y comportamientos orientados hacia la acumulación del capital (63).

En este sentido, en el capitalismo las personas son más o menos importantes conforme mejor satisfagan las necesidades del capital a través de la acumulación, y la población es dividida entre, los “winners” (triunfadores) los que acumulan capital y los “losers” (perdedores) los que no tienen capital ni intentan tenerlo, los que pese a trabajar tratando de acumular capital no consiguen hacerlo, o los que teniendo capital no quieren seguir acumulándolo. Ubicando, por su puesto, a los “winners” por encima de la línea imaginaria que separa tajantemente a estas dos clases (59). Es decir, que se construye un deber ser de las personas entre la ambivalencia rico/pobre, acumulador/no acumulador, empresario/dependiente, etc., “como vía para pensar los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre vidas a proteger y vidas a abandonar” (Giorgi 2014, 13).

En la actualidad, la mayoría de las personas aceptamos como verdadera esa lógica capitalista de organizar la cultura. Sin preguntarnos realmente si las asociaciones que hacemos entre las personas, su capacidad de consumo y su valor como sujetos, son reales o no. Dotándonos -de este modo- de un discurso que nos da un sentido de realidad frente al Otro, que no necesariamente es “verdadero”, pero que asumimos como si lo fuera. Porque lo importante para nosotros (en una primera instancia) es pertenecer a una cultura, dotarle de sentido a nuestra realidad y sentirnos seguros con el entorno que nos rodea mediante el consenso -con las personas que son cercanas- de los significados que poseemos (Fromm 2017, 232), y no -necesariamente- porque esas ideas sean “reales”.

En consecuencia, en la lógica social capitalista, los sitios a habitar en las ciudades usualmente se dividen en dos (con sus matices), para mantener separados a los losers de los winners y -de esta forma- administrar eficientemente los privilegios. Por un lado, los espacios donde viven las personas con dinero, comúnmente estarán atiborrados de recursos, con luz, alcantarillado, escuelas, hospitales, lugares de entretenimiento de primer orden, seguridad estatal y privada, buenas carreteras etc. Unos espacios donde se garantiza la vida y el desarrollo cognitivo, emocional, etc.; de las personas que se benefician de esta forma cultural. Y por otro lado, está la ciudad del marginado, un espacio donde “se nace en cualquier parte, de cualquier manera, se muere en cualquier parte, de cualquier cosa [...], un mundo sin intervalos, (donde) los hombres están unos sobre otros, las casuchas unas sobre otras, [...] una ciudad hambrienta, hambrienta de pan,

de carne, de zapatos, de carbón, de luz” (Mbembe 2011, 45). La ciudad de los losers, las víctimas de la cultura capitalista.

El sentido y el discurso sirven para dar un orden a nuestra vida, pero como consecuencia también “implican constricciones, regulaciones y prácticas disciplinarias” (Hall 2010, 473). Por esto se puede afirmar que no hay relación de poder sin la correlativa constitución de un campo de conocimiento o discurso que justifique el poder, y no hay conocimiento, que no presuponga y constituya al mismo tiempo relaciones de poder” (473). En el caso descrito, esta forma capitalista de entender la existencia, la cultura y las relaciones sociales determinan la soberanía de la vida, “la capacidad para definir quien tiene importancia y quien no la tiene, quien esta desprovisto de valor y puede ser fácilmente sustituible y quien no” (Giorgi 2014, 45).

El sentido se construye -a través- de la pugna de un sin número de grupos sociales que luchan de modos diferentes, para ganar el consentimiento de otros grupos y de este modo implantar sus ideas como verdaderas (Hall 2010, 473). Con ello se busca ser los dueños del privilegio, los sujetos a cuidar. La hegemonía cultural -concepto planteado por Gramsci-, ocurre “cuando una clase dominante (o más bien una alianza de fracciones dominantes de clase, “un bloque histórico”) [...] es capaz de obligar (convencer) a una clase subordinada” (237) a adoptar sus intereses, ideas y formas de comportamiento, como propias, para poder gobernar a través de ellas.

En ese contexto, es importante entender, que el sentido siempre se produce en medio de una disputa permanente del poder de la cual formamos parte como individuos, de manera consciente o inconsciente. Y que “todo conocimiento [o sentido de las cosas], una vez aplicado en el mundo real, tiene efectos reales, y en ese aspecto al menos, “se vuelve verdadero” (Hall 2010, 474).

Las diferencias entre clases sociales, razas, culturas, nacionalidades, ideologías, enfermedades, etc., marcan diferencias notables de nuestras percepciones del sentido, pero además nuestras experiencias en el mundo y los años que vivimos en él también lo hacen, es por ello que no pensamos igual ni percibimos el mundo de la misma manera cuando somos niños, o adolescentes, o adultos. Y, en consecuencia, se puede afirmar que, si bien construimos cargas de sentidos comunes para poder comunicarnos y pertenecer a la cultura, también hay una importante carga subjetiva en nuestra incesante construcción de significado.

Además, cabe anotar que ya que “el sentido no es resultado de algo fijo allá afuera, en la naturaleza, sino de nuestras convenciones sociales, culturales, lingüísticas” (Hall

2010, 453) y nuestras percepciones subjetivas, “entonces el sentido nunca puede fijarse de manera definitiva” (453). El sentido es construido y producido todos los días. Es el resultado cotidiano de una “práctica significativa: una práctica que produce sentido, que hace que las cosas signifiquen (453).

El hecho de que el sentido no sea algo definitivo y que permanentemente se esté construyendo el significado, es esencial para lo cómico, quien precisamente se vale de las fugas del sentido y de lo sinsentido, para causar risas. En palabras de Freud (1991, 55) “podemos colegir que en ese sinsentido (disparate) chistoso se esconde un sentido, y que este sentido dentro de lo sin sentido convierte al sinsentido en chiste”. En otras palabras, nos reímos del sentido que encontramos a algo que aparentemente no tenía sentido, o como vimos en la primera parte de este acápite, nos reímos del fracaso de los sentidos, del fracaso del mundo como creemos que debería ser.

Con todo lo dicho es momento de volver al Joker y dirimir (en primera instancia¹⁴), por qué para él fue gracioso matar a 3 sujetos en un vagón del metro de Ciudad Gótica. Observemos lo que responde el protagonista cuando Murray Franklin, el periodista más importante en ese mundo de ficción, le pregunta si le resultó gracioso matar. Murray: “¿Crees que matar esa gente fue gracioso?” (Philips 2019, min 102:22) Joker: “Sí, claro. Y estoy harto de fingir que no lo es. La comedia es subjetiva Murray” (min 102:25).

Al Joker matar a esos sujetos le causó gracia, algo que le encuentro sentido y voy a intentar explicar el por qué. En la película se retrata como en Ciudad Gótica (la metáfora de una gran ciudad de EE. UU. y en consecuencia de la cultura capitalista) la vida de las personas sin dinero importa poco y puede ser desechable, y como toda la sociedad está en función de cuidar los cuerpos y las vidas de los ganadores, de las personas que tienen dinero. En este sentido, lo cómico para el Joker se sustenta en el hecho de que un cuerpo que estaba destinado a morir desde su nacimiento, provoca la muerte a cuerpos que merecen la vida según los sentidos estructurados por el capitalismo moderno, que estructura el discurso de la película.

¹⁴ En próximos acápites se retomará esta discusión.

2.2. La risa de un fracasado

Arthur, el “looser”, cree que los asesinatos que comete son graciosos, porque el deber ser de su realidad mandaba que él muera y los otros tres sujetos vivan. En consecuencia, él percibe el sentido en fuga, el quiebre de la estructura social en la que habita cuando asesina a los tres “winners” en un vagón del metro y el hecho de que la vida arrancada por un perdedor a un cuerpo destinado a vivir produce una disonancia entre lo que debía pasar y lo que realmente pasó y por eso el Joker ríe.

Por otro lado, y como el Joker lo dice, la comedia es subjetiva, no todas las cosas van a causar gracia a todo el mundo, cuestión que se abordará más adelante en este trabajo, porque el “sentido” del humor varía de persona a persona dependiendo de nuestras vivencias personales. Por ello, un hecho que puede ser una agresión brutal para unos, puede ser cómico para otros. Como ocurre en el Joker, donde su pretendida broma -el asesinar gente millonaria- es aborrecida por una parte de la sociedad, es asumida como un acto revolucionario por otro sector de la población y para el protagonista es chistoso.

Que la comicidad tenga una carga subjetiva (aunque también se la construye de manera colectiva), es decir, que el sentido que le damos a lo cómico dependa de nuestro lugar de enunciación, es esencial para comprender -más adelante- la necrocomicidad (una forma cómica que centra el acto reidero en generar muerte o posibilidad muerte al otro), porque nos permite en primera instancia y antes de emitir juicios de valor, comprender que hay actos aberrantes que pueden causar gracia a las personas. El Joker ríe la muerte de esas personas y más allá de si eso es correcto o no, esa risa nos abre la posibilidad de pensarnos en qué circunstancias la muerte de alguien puede provocar risa. Pero, además, facilita el pensar la muerte o la posibilidad de muerte, como un hecho cómico.

En varias escenas, el reflejo del espectáculo fallido y la sensación de vergüenza llegan al protagonista de la película de forma acrecentada, por ejemplo, en la escena en la que Arthur mira televisión en la habitación de un hospital: La policía realiza un interrogatorio a la madre de Arthur, en el que se le pregunta cuestiones relacionadas al asesinato de los 3 jóvenes de Wall Street en el metro de Ciudad Gótica. Hecho que “probablemente” involucra a su hijo. Esta noticia produce en ella un infarto que la manda al hospital (Philips 2019, min 57:00). En la escena donde Arthur se percibe como un ser caído para la mirada del otro, este se encuentra en la habitación donde yace su progenitora. Acompaña su recuperación mientras mira en un televisor el espectáculo de Murray Franklin: “Finalmente, en un mundo donde todos creen que pueden hacer mi trabajo,

recibimos esta cinta del club de comedia *Pogo*, aquí en Gótica. Este hombre cree que si no para de reír de alguna forma será gracioso. Miren a este Joker” (min 59:38). A continuación, se observa en el televisor el espectáculo de comedia de Arthur, la risa incontenible de este y sus intentos por hacer reír. Arthur sentado dentro de la habitación del hospital: “No puede ser ¡soy yo!” (min 60:00). El protagonista se levanta de su asiento y empieza a mirar de pie su presentación en el club de comedia. Está feliz por salir en el programa de su ídolo. Arthur en televisión: “Cuando era niño odiaba la escuela. Mi madre decía: Tienes que disfrutarlo, algún día tendrás que trabajar para vivir. No, claro que no ma, yo voy a ser comediante” (min 60:12). Arthur observa con atención su rutina en el televisor y -apenas escucha su broma- ríe como si de un buen chiste se tratara (min 60:13). Por otro lado, en el programa, Murray Franklin después de escuchar el pretendido chiste del protagonista, con semblante serio y en tono sarcástico dice: “Debiste escuchar a tu madre” (min 60:18). Como diciendo, tenías que estudiar y luego trabajar en cualquier otra cosa, pero no en la comedia, no sirves para esto. Arthur entiende que el presentador se está burlando de él y por eso su talante cambia de alegre a serio.

MURRAY FRANKLIN (TV) Uno más, uno más Bobby, vamos a ver uno más. Amo a este sujeto.

ARTHUR (TV): Es curioso, cuando era pequeño y les decía a las personas que iba a ser un comediante, todo el mundo se reía de mí. Pues, nadie se ríe ahora.

MURRAY FRANKLIN (TV): Sí, eso es un hecho amigo (?). (min 60:45)

El público del programa se desternilla de la risa con el sarcasmo del presentador. Arthur queda en evidencia, la gente goza de su fracaso. El protagonista -en esta escena- pasa de la alegría -por verse en el programa que tanto admira- a la humillación. La televisión -Murray Franklin- le devuelve a Arthur el reflejo de su espectáculo fallido y este lo capta. Es un momento de develación para el futuro Joker. Finalmente, puede verse desde fuera, separado de la emoción que lo embargaba cuando estaba presentándose. Y es ese alejamiento, el que le permite a Arthur ver a su prójimo, la reacción que su trabajo provoca en él y -en consecuencia- sentir vergüenza.

Nuestra caída (y la de Arthur) está en la existencia del otro (Sartre 2011, 367). El prójimo es el que da muerte a la infinidad de posibilidades de nuestro ser, muerte sutil, claro, porque, por ejemplo, las posibilidades de ser comediante para Arthur siempre van a estar ahí (369). Siempre se puede intentar que el otro me resignifique, aunque eso implique ponerse otra vez al filo de la vergüenza.

3. El prójimo, el sostén de la broma

Para el público, la invocación del comediante al escenario es la invocación a Baco, al goce, al fracaso, al ridículo, a la risa. Es el llamado a un momento de felicidad. Es la esperanza de que el humorista les saque -al menos por un momento- de lo aburrido de la cotidianidad, de lo predecible de la vida.

PRESENTADOR: Este siguiente cómico se describe como un residente de Gótica de toda la vida. A quien desde pequeño se le dijo que su propósito en la vida era causar dicha y alegría en este mundo frío y oscuro... Mmm ¿Ok? (?) Denle la bienvenida a Arthur Fleck, señores... Arthur Fleck. (Philips 2019, min 42:56)

Por su parte, la invitación al escenario -*Arthur Fleck, señores*- para el comediante, es una demanda. Es el requerimiento por parte del público de que el humorista demuestre lo que dijo ser. Es la puesta en juego del imaginario de subjetividad que tiene el comediante de sí mismo. Soy gracioso, me creo gracioso, por eso subo al escenario. El comediante toma el micrófono para demostrar y demostrarse que es un ser-para-la-comicidad. Siendo las risas -o su ausencia-, las únicas que pueden corroborar la idea que tiene de sí mismo el standapero o payaso.

Para el psicoanalista Isidoro Vegh (2001), “el prójimo adviene cuando invoco al otro” (55). Es decir, que “es en la medida en que hay invocación que el otro adviene a la dimensión de prójimo” (55). En este sentido, Arthur, al ser invocado al escenario para mostrar su espectáculo de comedia, se convierte en un ser-para-otro como igual, es decir que alcanza el status de prójimo, dejando de lado -por un momento- su sensación de inexistencia. El futuro Joker sube al escenario y se ubica delante de la mirada del otro para existirle, para ser libremente juzgado por su actuación y -en consecuencia- ser situado.

En su libro *El ser y la nada*, Sartre (2011) apunta que el ser humano es un ser para-sí que se forja de manera dialéctica con el ser para-otro, ya que “nuestra realidad humana exige ser simultáneamente para-sí y para-otro” (393). El ser para-sí, es el término que designa el filósofo para separar el ser que se constituye en libertad, con plena conciencia de su existencia, el ser humano, del ser en-sí, el ser de los objetos. “El en-sí, carece de toda relación; es una masa indiferenciada, una entidad opaca y compacta en la cual no puede haber fisuras. El en-sí, en suma, *es lo que es*” (Ferrater 1975, 612), y el para- sí no se puede decir, que es lo que es, ya que el para-sí “surge como resultado de la aniquilación (o anonadamiento) de lo real producido por la conciencia con respecto a lo

que es. El Para-sí es, pues, nada”. (613) Pero esta "nadidad" significa que su esencia es de libertad (613) y de infinitas posibilidades para ser. Ya que, como no se es nada, tengo que hacer, para ser algo. Como consecuencia, el ser humano, el ser para-sí, no está predeterminado, sino que se va forjando con plena conciencia de su existencia, conforme a las ideas de ser que él tiene de sí mismo, y -además- a las posibilidades que el mundo y el otro le ponen a su mano.

En este sentido, el ser para-sí es también ser-para-otro. Puesto que sería imposible vivir en un estado de solipsismo total. El otro, los otros, son seres para-sí distintos del yo, prójimos. Es decir, sujetos a los que pongo a mí misma altura porque tienen la misma esencia de existir en libertad que yo. Sujetos -por tanto- que tienen libertad de interpretarme y significarme (Sartre 2011, 366).

Por ello, para Sartre “el prójimo es, por principio, aquel que me mira” (361), entendiendo que “lo que nos mira nunca son ojos, sino el prójimo como sujeto” (385), por lo que no todos los ojos que nos observan nos hacen sentir mirados. “Ser mirado es captarse como objeto desconocido de apreciaciones incognoscibles, en particular, de apreciaciones de valor” (373). Por ello, cuando nos sabemos mirados, es porque reconocemos en esos otros ojos que nos observan, la posibilidad de decirnos quienes somos.

Arthur -o cualquier comediante- al subirse a un escenario de stand up comedy, lo que quiere es ser significado como gracioso por el prójimo. Ya que, si mi deseo no fuera ese, simplemente no me expondría a la mirada del otro para ser catalogado como algo que no quiero ser. Necesitamos del otro para saber que somos lo que creemos ser. Más aún, si creemos ser seres-para-la-comicidad. Debido a que, “un chiste solo termina de realizarse con la risa del otro que lo escucha” (Vegh 2001, 59). Por lo que precisamos del encuentro con el prójimo para saber si el chiste es bueno y si yo soy gracioso al contarlo. Siendo la risa del otro (o su ausencia) el juez que determina lo cómico de mi representación de comicidad.

Como sujetos de significado hay una necesidad en nosotros, de que el otro nos “confiera un ser que yo reconozco” (Sartre 2011, 367), que nos valore como yo quiero ser valorado. Por ello, en ese intento de ser significado como la idea que yo tengo de mí mismo, performamos (o tratamos de) como lo que quiero que se me reconozca. Construimos e interpretamos un imaginario del yo, para tratar de que el prójimo nos signifique de la manera que deseamos. Arthur tiene una idea de lo que es su ser para-sí, él es “un residente de Gótica de toda la vida. A quien desde pequeño se le dijo que su

propósito en la vida era causar dicha y alegría en este mundo frío y oscuro” (Philips 2019, 43:00). Pero necesita la corroboración del otro para saber si su imaginario de ser es real.

De la misma manera ocurre con todas las personas, que, por decisión propia, se ponen frente al Otro para ser mirados. Un jugador de fútbol en un estadio, por ejemplo, quiere ser catalogado como un crack por la hinchada. Un juez de la corte quiere ser valorado como justo. Ciertas personas al subir fotos en Instagram quieren ser sexis, etcétera. No importa donde nos mostremos, siempre que estamos frente al otro actuamos una idea del yo.

Cuando estamos en público para interpretar un papel o para pronunciar una conferencia -por ejemplo- “no perdemos de vista que somos mirados, y ejecutamos el conjunto de los actos que hemos venido a realizar, en presencia de la mirada” (Sartre 2011, 392) conscientes del otro. Intentamos ser el imaginario del yo, para que el otro me devuelva el reflejo de ese mismo imaginario.

Entonces, Arthur decide subirse al escenario, debido a que, como dice Sartre, “no soy para-mí sino como pura remisión al otro” (364-5). El protagonista necesita de la confirmación de su prójimo, para saber si la idea suya de que es un ser-para-la-comicidad, es cierta. Pero, además, Arthur se sube al escenario, porque necesita constatar su existencia; ya que -como vimos- no se puede ser sólo para-sí.

Si analizamos la película, Arthur experimenta una realidad que lo aísla, que lo violenta y que pasa sobre él sin percibirlo. Generando en el protagonista una sensación de inexistencia o de existencia inútil. Como si él fuera sólo para-sí. Observemos, por ejemplo, lo que ocurre sólo en los 10 primeros minutos del film, para corroborar este punto.

La primera escena de la película, en la que Arthur tiene interacción con la gente, es decir, en la que es un ser-para-otro, es cuando -vestido de payaso y con un cartel amarillo en sus manos- hace publicidad para una tienda de música. Quiere llamar la atención de la gente, pero ningún transeúnte lo toma en cuenta, lo invisibilizan (Philips 2019, min 01:33); salvo unos adolescentes que primero se burlan de él (min 02:06), luego le roban el cartel (min 02:13) y finalmente lo golpean (min 02:56). En la siguiente escena, en el consultorio de su psiquiatra, la primera línea de diálogo que tiene en la película es: “¿es mi imaginación o todo es una locura ahí afuera?” (min 04:52). Frase dicha por el protagonista con mucha tristeza y que denota como Arthur tiene conciencia de ser un hombre en un mundo extraño y anonadador, que le genera un sentimiento de incompatibilidad con su entorno; un entorno que lo abruma (Fromm 2017, 236). Por ello,

la escena termina con Arthur pidiendo a su doctora un poco más medicación (requerimiento que es negado) y con él diciendo, “solo no quiero sentirme tan mal” (Philips 2019, min 07:37). Finalmente, en la escena del bus, en la que Arthur está retornando a casa después de un mal día, el protagonista decide jugar con un niño desconocido que tiene delante de su asiento (min 08:00). Le hace caras, lo hace reír, se divierten juntos. Sin embargo, la madre del chico toma muy mal este juego y se dirige a Arthur con un tono enfadado: “disculpa deja de molestar a mi hijo” (min 08:16).

Toda la película está repleta de escenas como estas. Cada acción que realiza Arthur en su mundo es ignorada o rechazada (con excepción de los asesinatos). Por este motivo, el protagonista tiene un sentimiento de impotencia frente a su realidad. Una sensación de sin sentido frente a las acciones que efectúa voluntariamente. Y -en consecuencia- le surgen muchas preguntas sobre su identidad y sobre la importancia de su existencia (Fromm 2017, 236).

Cuando Arthur decide subirse al escenario, lo hace también para intentar sobreponerse del malestar que siente por sentirse impotente en su mundo. Él necesita un poco de validación de su prójimo, adquirir el “sentido de ser capaz de hacer algo, de impulsar a alguien, de hacer mella o efecto” (236), de hacer reír. En otras palabras, el necesita saber que es efectivo:

Efectuar significa poner por obra, ejecutar una cosa, cumplir; la persona efectiva es la capaz de hacer efectivo, de efectuar, cumplir, poner por obra o hacer alguna cosa. Ser capaz de efectuar algo es afirmar que uno no es impotente, que uno está vivo y funcionando, que es un ser humano. Ser capaz de efectuar significa ser activo y no sólo afectado: ser activo, no pasivo solamente. En definitiva, es la prueba de que uno es. El principio puede formularse así: efectúo, luego soy. (Fromm 2017, 236)

En este sentido, un show de comedia es un espacio ideal para saberse efectivo, validado y -por lo tanto- existente. Porque nos devuelve el reflejo de nuestro ser-cómico (o el no serlo), de manera inmediata y verosímil. Esto debido a que tenemos al prójimo en frente y el síntoma de la comicidad, la risa, es corpóreo, no se puede ocultar y se produce (o no) al instante siguiente de contar un chiste. Por lo que mi efectividad se vuelve palpable inmediatamente.

La risa del otro nos valida como un ser-para-la-comicidad, pero además nos valida como un ser-de-la-existencia porque nos muestra el efecto que tenemos en el otro. El humorista sabe que el goce del público le pertenece, porque de no estar ahí, ese goce no

se hubiera producido. Por ello, la risa que devuelve el público, ancla al comediante en la sociedad, pero, además, le hace percibir su existencia.

En el caso de Arthur, el otro le devuelve, por el pésimo show de stand- up comedy que presenta, el reflejo de una existencia degradada. Esto debido a que los efectos que produce en el prójimo su espectáculo de comedia, no cumplen con las expectativas de las miradas que lo aprehenden. El show no produce risa, sino pena. Es vergonzoso y verlo produce vergüenza ajena.

La vergüenza es saber que el otro después de mirarme me significa como caído, es “reconocerme en ese ser degradado, dependiente y fijado que soy para otro” (Sartre 2011, 401). En Arthur, es tomar conciencia de que la significación de ser-para-la-comicidad que él quería que se le asigne, no le fue otorgada. Y que, en su lugar, es significado como un no-ser-para-la-comicidad, que se presenta ante el resto con pretensiones de serlo. “La vergüenza es el sentimiento [...] de estar caído en el mundo, en medio de las cosas, y de que necesito de la mediación ajena para ser lo que soy” (401). Es saber que esa significación del otro, me coloca como indigno del ser que yo pretendía ser. Imposibilitado, además, de rechazar esa imagen que se me asignan como una imagen extraña del yo, porque la vergüenza “es reconocimiento de que efectivamente soy ese objeto que otro mira y juzga” (365), y está caído. La vergüenza me muestra un yo que soy sin conocerlo (365).

En la película, la devolución que se hace a Arthur por su espectáculo, sucede en dos momentos. El primero ocurre por parte del público que lo mira mientras se está presentando en el club de comedia (Philips 2019, min 43:30). No obstante, esta devolución no llega al protagonista, ni a nosotros los espectadores de la película (que tan solo podemos intuir la mala respuesta de los asistentes del bar a los “chistes” de Arthur). Porque el director de la película -Todd Philips- en esta escena, a través del manejo de la imagen (cámara subjetiva sobre el protagonista) y el sonido extra diegético, nos adentra en la percepción subjetiva de realidad que tiene Arthur, quien, mientras actúa su rutina, está ensimismado en su propia risa y en el goce que esta le produce. Incapaz de percatarse de la reacción de quien lo mira mientras performa. Por ello, la devolución hecha por los asistentes del bar se vuelve invisible para el futuro Joker y para nosotros, los espectadores de la película, que tan solo podemos adivinar las respuestas que tienen frente a la comicidad de Arthur.

Con este cambio del lugar de enunciación del film (perspectiva subjetiva de Arthur), Todd Philips -en esta escena- nos coloca a los espectadores de su película en dos

lugares al mismo tiempo. Somos Arthurs, dentro de la cabeza de Arthur, pero, además, seguimos siendo público, ya que, no perdemos del todo (sería imposible) nuestra propia subjetividad. Por lo que somos espectadores de un espectáculo de stand- up comedy, pero al mismo tiempo asumimos el punto de vista de un comediante que está fracasando. Lo que vuelve a esta escena incómoda para nosotros, porque nos reconocemos en el personaje mientras está cayendo.

La acción ocurre de la siguiente manera: Un tipo que fue presentado como comediante, sube al escenario, toma el micrófono y empieza a reír incontrolablemente mientras intenta decir algo (posiblemente chistes).

Desde la perspectiva del protagonista, entendemos que, para Arthur, el espectáculo de comedia resulta un éxito. Arthur se siente muy feliz de estar en el escenario, ríe tanto, que no percibe las reacciones del público. Por otro lado, como espectadores del show, entendemos que el espectáculo es un fracaso rotundo, porque el supuesto comediante no es capaz de decir un solo chiste. En esta escena, sentimos vergüenza ajena por Arthur, porque estamos identificados con el personaje que no sabe que está fracasando, pero, al mismo tiempo, somos el público que juzga esa actuación como mala o vergonzosa.

Entonces, ser mirado es ser significado, y -en consecuencia- valorado y catalogado. “Cada mirada nos hace experimentar concretamente -y en la certeza indubitable del cogito- que existimos para todos los hombres vivientes, es decir, que hay conciencia[s] para las cuales existo” (391). El ser mirado me sitúa frente al otro y -con ello- le existo, porque le empiezo a ocupar un espacio de su conciencia. Por eso es importante el significado que me adjudica el prójimo después de abrazar mi ser con su mirada (365). Ya que no solo basta con existirle, sino que es importantísimo el significado con el que le existo. Entendiendo que “un ser no está situado por su relación con los lugares, por su grado de longitud y latitud, [sino que] se sitúa en un espacio humano” (388).

El sitio que ocupo frente al otro, me clasifica como un ser reconocido y querido, o despreciado e ignorado. De ello depende el lugar que se me asigna en la sociedad. “Me sitúo [...] como europeo con respecto a los asiáticos o a los negros, como viejo con respecto a los jóvenes, como magistrado con respecto a los delincuentes, como burgués con respecto a los obreros, etc.” (389). Por lo que los sitios sociales en los que nos pone el otro, adjudican y quitan privilegios.

En este sentido, “a donde quiera que vaya, cualquier cosa que haga, no hago sino cambiar mis distancias con respecto al prójimo-objeto, tomar rutas hacia el prójimo” (389). Siendo la comicidad una de las rutas más efectivas para relacionarnos. “El chiste permite invocar al otro y lograr su aceptación” (Vegh 2001, 68). Es uno de los mecanismos más eficientes para crear alianzas sociales.

Las bromas siempre se hacen en función de la validación del prójimo, para situarme frente al él como alguien a quien catalogar de manera positiva. Entendiendo que no todos los prójimos son iguales para el comediante y que habrá unos prójimos más importantes que otros con quien identificarse. El reírse después de escuchar un chiste, presupone un mundo social compartido con las personas que disfrutan la broma. La comicidad permite reconocer a nuestros pares, refuerza los sentidos sociales (Critchley 2010, 19) y nos hace parte de una forma identitaria.

Por lo que el comediante siempre irá en contra de algunas susceptibilidades (porque es imposible agradar a todos), para ganar la aceptación de los prójimos que le interesan. En palabras de Bergson (1991), “por muy espontánea que se la crea (a la comicidad), siempre oculta un prejuicio de asociación y [...] de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios” (14). En consecuencia, cuando se hace bromas, siempre se está tomando posturas y sitios frente al otro.

Ahora, el comediante necesita imperiosamente la risa del prójimo a quien se dirige su comicidad, para validarse. La “risa necesita de un eco” (Bergson 1991, 14). Ya que si el público a quien le dirijo mis bromas no goza con la forma en como yo me situó frente a la comicidad, no tiene sentido seguir haciendo mis representaciones cómicas. En este sentido, la comicidad “requiere el asentimiento de los demás” (Critchley 2010, 106), para ser. “Los cómicos saben que un chiste que no hace reír no es un chiste” (106).

En consecuencia, si bien la comicidad la elabora el comediante, esta se sostiene en el otro, en el público y sin ese sostén -que se expresa mediante su risa- se desploma. El mandato del comediante es hacer reír, por lo que una broma, o una forma de hacer comicidad que no cause gracia, tarde o temprano se deja de hacer. Esto debido a que no hay nada que desequilibre, frustre y avergüence más a un comediante, que el silencio después de una representación cómica.

En contraposición, una broma, o una forma de hacer comicidad, que es aplaudida, gozada y validada por la risa del prójimo, se volverá a hacer repetidas veces, incluso, si no le gusta al comediante, o incluso si este decide dejar de hacerlo, porque siempre habrá

otra persona que tome su lugar para elaborar esa forma cómica que es demandada y causa risa.

Cuando en el clímax de la película, Murray Franklin le pregunta al naciente Joker, “¿Crees que matar a esa gente fue gracioso?” (Philips 2019, min 102:17). Y él le responde “Sí, claro. Y estoy harto de fingir que no lo es” (min 102:20), la razón más importante por la que el protagonista interpreta sus homicidios como graciosos, y está dispuesto a catalogarlos como tal frente a cámaras, es porque previamente sintió la validación de su “comedia” por personas de su comunidad.

En la escena siguiente a la del hospital, arriba descrita, Arthur está en el punto anímico más bajo que tendrá en todo el film, debido a la vergüenza experimentada y al estado crítico de su madre. Una toma cenital muestra al protagonista acostado en la cama de su progenitora, oliendo la almohada de ella –indicio de que la extraña. Junto a él un velador donde reposa el arma con la que asesinó a los tres jóvenes de Wall Street, un cenicero con varios cigarrillos terminados y una cajetilla con varios cigarrillos aun por consumir. Su expresión denota mucha tristeza y sufrimiento. Lo único que lo acompaña es el ruido de la televisión. Un noticiero que habla sobre cómo la gente -después de los asesinatos a los tres millonarios en el metro de Ciudad Gótica- se organiza para protestar contra los ricos, teniendo como símbolo la máscara del Joker. Noticia que llama la atención del protagonista y lo reanima (min 61:00).

La televisión que en la escena anterior le muestra a Arthur el reflejo de su ser caído para el otro, en esta escena -en cambio- le muestra su ser validado y existente. La visión que tiene de cientos de personas utilizando su máscara de payaso, festejando los asesinatos y protestando contra los ricos, hace que él infiera que su “broma” fue bien recibida. Se sabe efectivo por ser el detonante de la protesta. De la misma forma que un comediante se siente efectivo por ser el detonante de la risa. Y Arthur disfruta mucho de esta sensación. Esto se puede apreciar en una escena posterior a los asesinatos en la que habla con su psicóloga.

ARTHUR: Hasta hace poco tiempo, era como si nadie me viera, ni si quiera yo sabía que existía.

PSICOLOGA: Arthur tengo malas noticias

ARTHUR: ¿No escucha cierto? Creo que nunca me escucha en realidad, hace las mismas preguntas todas las semanas ¿Qué tal el trabajo? ¿Tienes pensamientos negativos? Lo único en mi mente son ideas negativas, pero usted no escucha de todos modos. Yo dije que durante toda mi vida ni siquiera sabía si realmente existía ¡Pero existo! Y las personas empiezan a notarlo. (Philips 2019, min 40:28)

Por ello cuando es invitado a participar del programa de Murray Franklin, él no piensa en ensayar los chistes que hizo en el bar y que fueron motivo de burlas, humillación y vergüenza. Sino que repasa la forma en como utilizará su arma frente a otros (min 82:16). Ensaya el acontecimiento del que tiene la certeza que trajo más felicidad a su prójimo y a él. La acción por la que fue validado. Arthur y los comediantes, lo que buscan -en última instancia- es la validación de su prójimo. A este respecto, si el futuro Joker, previo al clímax de la película, no hubiera sentido el consentimiento de otros por los asesinatos cometidos, seguramente no hubiera dicho que su acto fue gracioso, ni los hubiera asumido como bromas. Pero, además, no se habría animado a repetir su acto -al final de la película- asesinando a Murray Franklin (min 105:10). Porque es inverosímil para Arthur y nosotros los comediantes, arriesgarse conscientemente a ser rechazado por personas que queremos que nos aplaudan.

El fin último de los comediantes son las risas, la aceptación de su prójimo y no los sentimientos (en el próximo capítulo se explicará la incompatibilidad entre la emoción y la risa). Siempre habrá personas dispuestas a hacer lo que sea por ganar risas. Por lo que hay una importancia sustancial del público en relación con la comicidad. Ya que sin personas que festejen las bromas *que no deben ser*, no habría motivo para hacer cierto tipo de comedia.

4. Un primer apunte sobre la necrocomicidad. La estrecha relación entre la comicidad y la violencia

Antón Chéjov, el dramaturgo, actor y director ruso, alguna vez escribió: “Si dijiste en el primer capítulo que había un rifle colgado en la pared, en el segundo o tercero este debe ser descolgado inevitablemente. Si no va a ser disparado, no debería haber sido puesto ahí” (Sellés 2015). Lo que se podría parafrasear en el Joker como: si vas a poner un payaso en la primera escena, en algún momento este debe decir un chiste. Si no va a hacer ninguna broma, no deberías haberlo puesto maquillándose. “La compra de un revólver tiene como correlato el momento en que se lo utilizará” (19) dice Roland Barthes (1979). En este sentido, el correlato de la película el Joker, en la cual se ve en la primera escena a Arthur Fleck maquillándose de payaso (Philips 2019, min 00:20) debería ser un momento donde se pueda ver al comediante en acción, haciendo bromas.

El arma -según la Real Academia de la Lengua en su primera acepción- es un “instrumento, medio o máquina destinados a atacar o a defenderse” (ASALE y RAE

2020a). El chiste tendencioso según Freud (1975) es un elemento que sirve para atacar, defenderse o desnudar al otro (91). José María Perceval (2015, 30) por otro lado menciona: “que la violencia acompaña al humor desde la primera carcajada. Nos reímos de algo, de alguien, contra algo, contra alguien”. Y, a lo largo de la película del Joker, hay varios indicios que nos ayudan a inferir que para Arthur Fleck, las balas disparadas con su revólver son chistes. Unos muy pasados de la raya, seguramente. En este sentido, el *Joker* funciona como una metarreflexión acerca de la comicidad, donde se puede apreciar la violencia que existe en las bromas de manera literal y la insensibilidad que necesariamente se debe tener frente a un hecho cómico para reír. Arthur mata, dispara un chiste y hiere realmente a sus objetos risibles. Separando con esto (en terminología lacaniana) la risa de lo simbólico y plantándola en lo real. El Joker celebra a la muerte pintando su risa de sangre.

Sigmund Freud -allá por 1905- publica *El chiste y su relación con el inconsciente* en el que realizó un análisis exhaustivo del chiste.¹⁵ Con ese manuscrito, el padre del psicoanálisis aportó a la teoría cómica (entre otras cosas), la conceptualización de los chistes agresivos, a los que él denominó chistes tendenciosos y los diferenciará de los chistes inocentes o inofensivos, a los que Freud llamó abstractos. Según la investigadora social argentina, María Jimena Schere (2017), los primeros filósofos (de los que se tiene cuenta) en discutir la diferencia entre estos dos tipos de humor (el que agrede y el que no), fueron Platón y Aristóteles. Ambos pensadores coinciden en señalar que existe un poder corrosivo en un tipo de humor (212), que degrada a las personas y a los dioses, y con el cual hay que tener ciertas precauciones. Y que, por otra parte, también hay un tipo de comicidad que entretiene inofensivamente. En griego se utilizarán diferentes palabras para denominarlos, *katagelan* para la risa despreciativa y *gela* para la otra (Perceval 2015, 56). Estas disquisiciones llevarán a los filósofos a dividir al humor en dos categorías: humor hostil y humor moderado.

La comicidad inocente -dirá Freud (1991)- es una comicidad que es fin en sí misma, es decir, que no tiene otro propósito que el de hacer reír (85). Por otra parte, la

¹⁵ La comicidad abarca todas las formas de lo cómico, el chiste, el humor, el *slap stick*, la caricatura, etc. Eso quiere decir que el chiste está contenido en la comicidad. Y si bien Freud en su libro trata específicamente el chiste (su técnica, sus tendencias, su función social, su relación con el sueño, etc.), por ser la forma cómica propia del lenguaje hablado, considero que el apartado que centra el estudio del chiste en relación con sus tendencias es aplicable a cualquier forma cómica (a diferencia de otros capítulos como -por ejemplo- el que se refiere a la técnica del chiste). Por ello y debido a que lo central en esta tesis es el concepto de comicidad, parafrasearé algunas citas de Freud cambiando la palabra chiste por la palabra comicidad. Además, es importante señalar que las palabras comicidad, chiste y humor serán utilizadas como sinónimos y no como categorías específicas de lo cómico.

comicidad tendenciosa además de producir placer en el oyente, quiere agredir, poner al descubierto a alguien o insinuarse sexualmente (91). Es tendencioso, porque se pone al servicio de dos tendencias (91). La hostil, que sirve para desahogar pulsiones agresivas, satirizar o defenderse, y la obscena, que sirve para el desnudamiento de pulsiones sexuales (91). En este sentido, la tendencia de la comicidad (a la que hace referencia Freud), es la carga violenta que poseen casi todos los actos reideros y que, usualmente, vuelven más gracioso lo cómico.

En la cotidianidad, la mayor parte de las bromas que realizamos son tendenciosas, es decir que tienen una carga de violencia implícita. Esto debido a que la comicidad inocente casi nunca consigue esos repentinos estallidos de risa que vuelven irresistible a la comicidad violenta (91). El efecto cómico de la comicidad que no agrede a nadie, “las más de las veces [será] moderado; un agrado nítido y una fácil risa es casi siempre todo cuanto [se] puede conseguir del oyente” (Freud 1991, 91), dado que toda la carga cómica de esta representación estaría en la técnica, cerrando las puertas a ese gran torrente de placer que significa la liberación de tendencias hostiles (91), que permite la comicidad tendenciosa.

El ser humano para constituirse en el ser cultural que es, tiene (tuvo) que restringir desde los albores de nuestra especie y desde nuestra infancia individual temprana, muchos de los impulsos hostiles y sexuales que abriga (abrigaba) frente a su prójimo (96). No podemos golpear, acceder al coito o defecar, etc., cuando queramos, donde queramos y sin el consentimiento del otro. La cultura crea marcos regulatorios para esas actividades y el sujeto inevitablemente tiene que entrar en esos marcos de la ley sino quiere ser aislado o castigado por su comunidad.

De esta forma y como mecanismo de supervivencia, hemos limitado nuestro acceso al goce y al desfogue impulsivo, para habitar en sociedad. Logrando grandes “progresos en el gobierno sobre las mociones hostiles” (97). Tanto es así que aquello por lo que hoy decimos disculpe usted, seguramente, antes nos valía una bofetada (97). Sin embargo, por “este trabajo represivo de la cultura se pierden posibilidades de goce primarias” (96) y “la psique del ser humano tolera muy mal cualquier renuncia” (96).

La psique reprime, pero lo reprimido nunca desaparece, sino que se queda en nosotros esperando la primera oportunidad para salir a flote de manera consciente o inconsciente. A veces produciendo actos de violencia feroces, contra personas que nada tienen que ver con nuestra frustración. René Girard (1998), refiriéndose a la violencia y a los impulsos hostiles reprimidos, dirá que: “la violencia insatisfecha busca y acaba

siempre por encontrar una víctima de recambio. Sustituyendo de repente la criatura que excitaba su furor por otra que carece de todo título especial para atraer las iras del violento, salvo el hecho de que es vulnerable y está al alcance de su mano” (10). Por ello, es importante tener mecanismos de desfogue sociales que puedan administrar las violencias contenidas, para que no se propague en la sociedad con personas inocentes.

A este respecto, el chiste tendencioso es un mecanismo (de entre muchos otros) para recuperar -en algo- ese goce perdido (Freud 1991, 96). Para desfogar -de una manera relativamente consciente y relativamente no violenta- nuestras pulsiones agresivas. El chiste, a través de un rodeo del sentido de las cosas, encubre el discurso, posibilitando “la satisfacción de una pulsión concupiscente u hostil” (95) prohibida por la ley. Merced a su fachada, es capaz no solo de esconder lo que se tiene para decir, sino que también se hace eco de las cosas que son prohibidas decir (100). Posibilita desfogar la tensión que nos produce el otro, porque enmarcado en un discurso de *no realidad*, de mentira, de juego, permite enunciar lo que verdaderamente pensamos y sentimos.

Parafraseando un ejemplo bastante gráfico de Freud (1991), imaginemos que alguien está en un trabajo que no le agrada. Es mal pagado y sobre explotado. De pronto, mientras está en su actividad, llega su jefe, el hijo del dueño montado en un flamante BMW. Un tipo que no hace nada, pero gana mucho dinero, mientras la mayoría de sus compañeros -que sí trabajan- están sobre endeudados. Enseguida los lambiscones de turno (que siempre hay) van a alabarlo a él y a su auto nuevo. Quedándose varios compañeros mirando esa escena con rabia. Entonces, alguien dice: Vea cómo en pleno siglo XXI adoran al becerro de oro. Y nuestro personaje, con la mirada puesta en el objeto de veneración, como rectificándolo le responde: *Ese ya no debe de ser tan joven* (47).

Como se ve en el chiste anterior, hay una pulsión hostil contra el jefe, por parte de un grupo. Preexiste una moción o aspiración que quiere desprender placer (130), hacer algo; gritarle lo injusta que es la situación, golpearle para que deje de ser tan presumido, rayarle el carro, en definitiva, sacar la frustración de alguna manera. Y de hecho varios generarían violencia, sino no mediara en ellos una razón inhibidora (130), como la de necesitar empleo o no saber pelear.

Decir un chiste tendencioso libera la tensión porque permite aprovechar los costados risibles de nuestro enemigo, que a causa de ciertas normas sociales no podríamos expresar abiertamente y con ello lo vencemos (de manera simbólica) “empequeñeciéndolo, denigrándolo, despreciándolo, volviéndolo cómico” (97). En el ejemplo anterior, en lugar de agredir al dueño del auto por lo injusto de la situación, se

suelta la hostilidad en forma de chiste evitando con ello repercusiones graves, como el despido o la cárcel. Se compara -de forma graciosa- a la persona que es fuente de tensión, con un buey, un animal que simboliza estupidez y con ello degradamos a nuestro momentáneo enemigo, nos colocamos simbólicamente -al menos por un instante- sobre él y con ello nos liberamos de tensión.

El chiste desfoga tensiones acumuladas, mediante “la cancelación de sofocaciones y represiones” (131), producidas a través de recursos lingüísticos, que nos permiten esquivar el veto de la crítica social, que cancelaría ese placer (12). En otras palabras, es un mecanismo para que las pulsiones que normalmente son reprimidas por la sociedad salgan, sin consecuencias graves para la persona que las dice, ni heridas físicas o mortales para la víctima que las recibe. En el ejemplo anterior, la realización del chiste y las risas que este produce, liberan (en algo) a todo el grupo de la pulsión de hostilidad contra el jefe. La violencia toma otra forma, se redirecciona.

La comedianta australiana Hanna Gatsby (2018), en un especial de comedia titulado *Nanette*, explicará esta liberación de tensión que provoca el chiste de la siguiente manera:

Dicen que la risa es la mejor medicina. Yo no. Creo que la penicilina le gana por mucho. Pero hay algo que es cierto, la risa nos hace bien a los humanos. En serio. Porque cuando nos reímos, liberamos tensión. Y acumular tensión en el cuerpo no es saludable. Ni psicológica, ni físicamente. Por eso reírse hace bien. Y reírse con otro es aún mejor. Al reírnos con otros, al compartir esa emoción. Liberamos más tensión porque la risa es contagiosa (min 28:30).

Entonces, el chiste funciona cuando después de reprimir algún tipo de tensión en nuestra psique, la soltamos de manera graciosa, es decir, quebrando un sentido establecido previamente en nuestra comunidad. Por ello, “cuando se descompone un chiste para llegar a sus componentes esenciales, nos encontramos con que necesita de dos cosas para que funcionen, una introducción y un remate” (min 29:53). La introducción cumple el rol de tensionar a los escuchas, y el punch, golpe o remate, la función de liberar la tensión que se va acumulando. En el chiste descrito arriba la introducción es: vea cómo en pleno siglo XXI adoran al becerro de oro. Y el punch: *este ya no debe de ser tan joven* (Freud 1991, 47). Es interesante observar como en la jerga técnica de la comicidad, el nombre que lleva la segunda parte de un chiste (punch, remate), literalmente hace alusión a la violencia que el chiste tendencioso provoca. Al “golpe” que este debe realizar para causar gracia en el público.

Si observamos el último asesinato del Joker (el que comete contra Murray Franklin) podremos apreciar -claramente- todo el proceso violento del chiste literalmente y comprenderemos mejor porqué para el Joker matar personas se convierte en un acto de gracia. Primero, la preexistencia de una moción hostil de Arthur contra Murray Franklin:

MURRAY FRANKLIN: [...] No todo el mundo es una basura.

JOKER: Tu eres una basura.

MURRAY FRANKLIN: ¿Yo? Soy una basura ¿Por qué soy una basura?

JOKER: Pusiste el video. Me invitaste al show. Solo querías burlarte de mí. Eres como todos los demás. (Philips 2019, min 84:18)

Luego la introducción del chiste:

JOKER: ¿Qué te parece otro chiste Murray?

MURRAY: No, ya fue suficiente de tus chistes.

JOKER: ¿Qué obtienes cuando cruzas un enfermo mental solitario con una sociedad que lo abandona, lo trata como una porquería? Te voy a decir lo que obtienes. Obtienes lo que putas mereces. (min 84:55)

Y a continuación viene el punch del chiste. Que en este caso es el disparo de un arma de fuego sobre la cabeza de Murray Franklin.¹⁶

Ciertas cosas que a algunos aterrará, a otros causa gracia. Todo depende de los sentidos que circulan en el entorno social donde nos desenvolvemos, lo naturalizada que este la violencia en nuestro contexto y la percepción individual de lo cómico. En Ciudad Gótica, a muchas personas el “chiste” del Joker les parecerá brutal, un acto aberrante de violencia que en ninguna medida podría estar asociado a una broma. Pero hay otras personas que festejan la gracia del Joker e incluso están dispuestos a arriesgar su vida para liberar al “cómico” de los brazos de la policía. La broma que hace el Joker no deja de ser broma para él por la indignación de otros. De hecho, en una de las escenas más impactantes de la película, podemos ver como el payaso festeja la broma cometida y se dibuja en la boca, con su propia sangre, una sonrisa.¹⁷

Además, podemos saber que para el Joker matar personas es un acto cómico porque él lo dice literalmente en la escena donde asesina al periodista en vivo. Antes de morir, en el clímax de la película, Murray Franklin, después de enterarse -en su programa en vivo- que su entrevistado, el payaso de pelo verde, fue la persona que asesinó a los tres jóvenes trabajadores de Wall Street, pregunta: “¿Crees que matar esa gente fue gracioso?” (Philips 2019, min 82:15). Y el Joker, seguro de su sentido del humor responde: “Sí, claro.

¹⁶ Anexo 1 Captura de pantalla 5

¹⁷ Anexo: captura de pantalla 1 y 2

Y estoy harto de fingir que no lo es” (min 82:18). Y luego añade: “La comedia es subjetiva, Murray” (min 82:22). Como diciendo, “porque a ti no te parezca gracioso, no significa que no lo sea”. En este sentido, se puede decir citando a Perceval (2015, 21) que “el humor ni es universal ni responde a reglas estrictas. Es un fenómeno social, y para comprender el humor hay que entender su historia y su movilidad como fenómeno”.

Por otro lado, es importante anotar la importancia de alejarse emocionalmente del sujeto del que uno se está burlando para poder reír. El filósofo francés Henri Bergson (1991) anotará que “lo cómico sólo puede producirse cuando recae en una superficie espiritual lisa y tranquila”(13). Es decir, cuando emocionalmente estamos predispuestos a no sentir empatía por el otro. Para Andrés Barba (2016, 11) esta es “una verdad tan antigua como la humanidad misma, como la primera vez que en la prehistoria dos personas señalaron a una tercera que se acababa de tropezar en el camino y se rieron de ella porque les parecía idiota”.

En este punto es importante decir que el éxito propio o del otro nunca es gracioso y de que lo que nos reímos siempre es del fracaso. La risa es violenta porque su esencia consiste en hacer caer al otro o en evidenciar a nuestro prójimo como un ser caído. Por ello, anota Bergson (1991) que “En una sociedad de inteligencias puras, quizá no se llorase, pero probablemente se reiría, al paso que, entre almas siempre sensibles, concertadas al unísono, en las que todo acontecimiento produjese una resonancia sentimental, no se conocería ni comprendería la risa” (13). En este sentido para reír de cualquier acto de representación cómico, primero hay que alejarnos emocionalmente de nuestro objeto de burla, porque si por cualquier motivo, el (o los) sujetos de los que nos mofamos, logran conmover nuestra simpatía, temor o piedad, toda posibilidad de risa habrá terminado (Bergson 1991, 108).

Si alguien cae y el golpe pasó desapercibido, centrándome únicamente en la torpeza del movimiento que llevó al suelo a mi prójimo, probablemente surja una carcajada. Por el contrario, si me preocupo por el golpe del otro, no me reiré, sino que me preocuparé y correré en su auxilio. Y es que, “no hay mayor enemigo de la risa que la emoción” (13). Por eso inevitablemente, para reír o hacer reír, debemos ser indiferentes con la víctima de la broma.

Con esto “no quiero decir que no podamos reírnos de una persona [...] que nos inspire piedad y hasta afecto” (13), sino que en el instante que hacemos la broma, o en el momento de la risa, es imprescindible que acallemos esa simpatía por el prójimo para tener acceso al goce. Arthur, por ejemplo, genera ese alejamiento emocional con sus

víctimas, al percatarse de la poca importancia que tiene su vida para las personas adineradas de su ciudad. De tal forma que cuando mata a los sujetos ricos, no siente empatía por ellos y -por lo tanto- puede reír de su muerte:

ARTHUR: Maté a esos tres porque eran una basura, todo el mundo es horrible estos días, suficiente para volver loco a cualquiera.

MURRAY: Ok, estás loco ¿Esa es tu defensa por matar a tres jóvenes?

ARTHUR: No. Eran unos buenos para nada que no pudieron salvarse (?) (el público abuchea). ¡Ay! ¿Por qué está todo el mundo obsesionado con esos tres? Si yo fuera el que cayera muerto en la acera pasarían por encima de mí. Paso a su lado todos los días y nadie me nota. Pero esos tres... ¿Por qué? ¿Por qué Thomas Wayne lloró por ellos en televisión? (Philips 2019, min 102:55)

La lógica de Arthur es: si esos tres sujetos no sentían empatía por mí y empezaron a agredirme sin ningún motivo ¿Por qué debería yo sentir empatía por ellos? y -más adelante- ¿Por qué me debería importar Murray Franklin si solo me invitó a su programa para humillarme?

El protagonista está convencido de que, si esos millonarios lo hubieran matado a él, seguramente no hubiera ocurrido nada, la gente sólo saltaría sobre su cadáver. Arthur ríe, porque asesinando a esos jóvenes se burla de la muerte, colocándola en cuerpos más importantes que el de él, cuerpos que a diferencia del suyo no eran desechables. El Joker se carcajea, porque es insensible a la muerte de ese prójimo y porque quiebra el sentido de lo que tenía que haber pasado, que era que su cuerpo muera y el de los tres jóvenes viva.

4.1. El Joker: Comicidad tendenciosa

Entonces, con lo dicho hasta ahora, la comicidad tendenciosa sería un golpe simbólico (que el Joker lo vuelve literal), que se propina al prójimo o a uno mismo para conseguir la gracia de un tercero. Pero, además, sería una herramienta que permite administrar la violencia desfogando los impulsos hostiles de las personas. Dos características que vinculan a la comicidad tendenciosa con los rituales sacrificiales. Ya que, en dichos rituales, se escenifica y simboliza un suceso eminentemente violento para conseguir la gracia de alguna deidad (un tercero). Pero, además, porque son actos que según Girard (1998) desvían de la sociedad una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, los que ella pretende proteger a cualquier precio y los pone en cuerpos

relativamente indiferentes, cuerpos que no son del todo parte de la sociedad (ovejas, esclavos, vírgenes, etc.) (12).¹⁸

En este sentido, lo cómico tendencioso es una forma de ritualizar la violencia, porque aleja la violencia real de los cuerpos y la desfoga de manera relativamente inofensiva en forma de bromas, para agradar a terceros. Se opta por dejar en evidencia el fracaso del otro en lugar de golpearlos o matarlos y con ello tener la aceptación de la sociedad. Por ello, y parafraseando a Bolívar Echeverría (2010) el comportamiento “en ruptura” de la comicidad resulta indispensable para la vida cotidiana que esta se genera constantemente por todas las personas de manera espontánea (181). Pero no solo eso, sino que a tal grado es importante lo cómico que a lo largo de la historia han existido tiempos y espacios específicos para su disfrute.

Por ejemplo, la fiesta, que es la segunda vida del pueblo, se basa en el principio de la risa y la comicidad (Bajtín 2003:14). Por lo que cada vez que se busca la risa, contando un chiste o haciendo una broma, se recompone en mayor o menor medida la interferencia actualizadora (en cuanto a los sentidos de una sociedad) de la experiencia festiva de lo sagrado (Echeverría 2010, 181).

Contar un chiste, o hacer una broma, “es una práctica específica y significativa que el público y el humorista reconocen como tal. Hay un contrato social tácito [...], es decir, un acuerdo sobre el mundo social en que nos encontramos como trasfondo implícito del chiste” (Critchley 2010, 18). Se sabe que nada de lo que ocurra en ese tiempo liminar entre la realidad y la no realidad de la broma, debe tomarse como importante. Es el momento de ser insensibles a lo que venga, porque de no hacerlo, si nos dejamos afectar por la broma, estaríamos perdiendo el juego de la comicidad. El tomarme “en serio” una broma rompe el acuerdo tácito de la comicidad, porque esta pasa a afectar la realidad, volviéndose importante.

En la cotidianidad, buscamos intensamente el placer que produce la comicidad. Con la ventaja, de que -y a diferencia de la mayoría de ritos (religiosos o seculares)- esta puede ser presidida por cualquiera en cualquier circunstancia. La comicidad no necesita (necesariamente) de sacerdotes, artistas, sabios, etc. Ni de espacios de interpretación específicos.

A la comicidad tendenciosa le basta para empezar su pequeño ritual secular con un tengo un chiste inmejorable para contar (Vegh 2001, 63) o qué tal si le hacemos una

¹⁸ Anexo 1. Meme 1 ritual secularizado

broma a fulano. Con estas frases -inmediatamente- la persona que se autoproclama cómico, invoca la escucha y la mirada del otro (63), se sitúa como mediador entre el prójimo y su risa (como un sacerdote que media entre dios y su rebaño). Y, además, crea dentro de la cotidianidad, un espacio tiempo paralelo, en donde se sabe que lo que está a punto de suceder no puede ser tomado “en serio”.

Solo en ese marco, finalmente, llegará el sacrificio. El cómico, escogerá su víctima y le asestará un golpe de gracia, denigrándolo, poniéndolo en ridículo, o mostrándole su imagen de ser caído frente a un grupo, esperando que los otros, es decir el público, se ría. “Se sabe que el ridículo mata, por lo que desatar el poder de la risa publica sobre alguien constituye un asesinato simbólico” (Acha 2004, 202).

El sacrificio para Girard (1998), tiene la función de engañar a la violencia, ofreciéndole algo que llevarse a la boca (12). Y ese algo serán vidas que entran en la categoría de sacrificables, frente a la categoría de humanos no sacrificables (19). En este sentido, lo que se reemplaza en el sacrificio ritual es una posible víctima relevante para la sociedad, por una víctima -de hecho- de menos importancia. En el chiste tendencioso, por su parte, lo que hay es un desplazamiento del arma sacrificial. La víctima, puede (o no) ser parte importante de la colectividad. Pero sobre ella ya no se utilizarán cuchillos para degollarla, sino palabras o acciones simbólicas que la denigren, la dejen en evidencia, la hagan verse como caída frente al resto.

En este sentido, se puede decir que la tarea del comediante consiste en adormecer las sensibilidades y debilitar la simpatía del público -a través de la técnica humorística- con la persona que resulta agredida, para el goce de otros. El humorista, tiene que convertir al otro, o a él mismo, al agredido, al sujeto de burla, en un ser que -por un momento- no inspire simpatía para que sea un sujeto risible, de tal “modo que, aunque sea seria, una situación no sea tomada en serio” (Bergson 1991, 108). Consiguiendo con esto que las otras personas que perciben desde afuera la agresión cómica, no se cohíban al demostrar su disfrute por un acontecimiento, que, visto de otra forma, podría ser muy trágico.

Entonces, ¿todo puede ser objeto de burla? El lingüista ruso Mijail Bajtin (2003), diría que sí. “Para los parodistas, todo, sin excepción, es cómico; la risa es tan universal como la seriedad, y abarca la totalidad del universo, la historia, la sociedad y la concepción del mundo” (80). Y Bergson (1991) opinará de igual modo, escojan cualquier situación, “si lográis con artificios que deje insensible (al público), acabareis por hacerlo cómico” (108).

Ahora, evidentemente no todos se van a reír de todas las bromas. Puesto que la configuración de imaginarios, y sentidos del humor, son tan diversos como seres humanos en la tierra. Habrá mucha gente que, por sus vivencias personales y su vinculación con determinados temas, simplemente no puedan reírse de ciertas bromas y que, por el contrario, se sientan ofendidos, porque no los toman “en serio”.

Todo depende de la configuración cultural, experiencias personales y de los sentidos pre existentes en nosotros, para determinar si podemos reírnos (o no) de una broma. Arthur, por ejemplo, debido a la construcción de sentidos que le precede, es capaz de reírse por haber dado muerte a tres sujetos con su pistola. Murray Franklin, por su parte, no entiende como un hecho tan brutal, puede ser gracioso para Arthur.

Como apunta el teórico literario Jesús G. Maestro (2016) la risa solo puede ser tolerada por quien está por encima de sus consecuencias (min 20:05). Cuando la herida cómica hiere “de verdad”, significa que la broma está afectando la realidad real de la persona que se siente ofendida. Que el juego dejó de ser tal para convertirse en algo real (min 21:55). Que no ha habido el distanciamiento necesario para que se produzca la risa y que -por lo tanto- lo dicho o hecho “en broma” se ha convertido “en serio” para la persona afectada.

Ahora, si alguien se siente ofendido por una broma, no significa que lo cómico dejó de ser tal para todos. No, la broma sólo termina para quien se sienta afectado. Si las risas continúan en otras personas, lo cómico sigue vigente. A este respecto, hay que decir, que en ocasiones los reclamos de alguien afectan el placer cómico del otro hasta apagarlo. Pero, a veces, los reclamos tienen el efecto contrario y aumentan el placer cómico, volviendo lo risible en hilarante. En ocasiones nos da más risa una broma cuando hay quejas, que cuando no las hay, porque muchas bromas están diseñadas precisamente para alterar la susceptibilidad del otro y reírnos de su reacción ante la ofensa. Y es que, “el perverso placer de reírse [...] de alguien pasa –también como espectador- por una experiencia mediada del necesario sufrimiento [...] (y) la humillación moral” (Barba 2016, 23) de la persona de la que nos estamos riendo. Mucho del disfrute de las bromas se encuentra en la percepción que tenemos del sufrimiento del sujeto agredido en una representación de comicidad.

Los memes en las redes sociales son un gran ejemplo de esto. Mucha gente publica humor negro en sus muros, con la intención explícita de alterar al otro y se ríen de los comentarios que enuncian la indignación. Y es que, como claramente señala el Joker, el humor es subjetivo y la risa suele escapar de la censura. Para el Joker su “broma”,

el asesinato de tres personas en el metro de ciudad Gótica, no deja de ser graciosa sólo porque Murray Franklin se sienta indignado por ella. Sino que se mantiene en su postura frente a su “acto cómico” e incluso lo repite al final de la escena con Murray Franklin como víctima, para ratificar su modo de ver la risa.

Erich Fromm (2017, 247), en su libro titulado *La anatomía de la destructividad humana* señalará que “solo hay un breve paso del disfrute pasivo de la violencia y la crueldad a los muchos modos de producir activamente la excitación mediante el comportamiento sádico o destructor; la diferencia entre el placer “inocente” de poner en un aprieto o “tomar el pelo” a alguien y la participación en un linchamiento es sólo cuantitativa”.

En este sentido, y puesto que no podemos decir que un acto dejó de ser cómico para todos, únicamente porque a varias personas les pareció brutal, veo necesario la invención de un término que conceptualice un género de comedia que centra su comicidad en la agresión del propio cuerpo o del prójimo de manera brutal, para conseguir risas de unos terceros.

La necrocomicidad sería un tipo de comedia que ataca directamente la corporalidad de la víctima de la “broma”, llevándolo incluso hasta la muerte. Son actos que con la intención de reír y hacer reír a otros, generan violencia sobre la propia carne o la carne de otros. En este sentido es una forma cómica que lejos de administrar la violencia para tenerla alejada de la sociedad, se vuelve fundadora de esta y la reproduce de manera literal, evidenciando con ello la ruina del sistema social donde se produce y es que, “la fiesta que acaba mal no es únicamente un tema estético decadente, rico en seductoros paradojas, sino que está en el horizonte real de cualquier decadencia” (Girard 1998, 133). En este sentido, la *necrocomicidad* es la forma cómica del Joker quien prepara un acto risible que involucra la muerte de un tercero, alimentando con ello el lado más oscuro de la sociedad, la fiesta por la producción de muerte.

Capítulo segundo

Poshumor y necrocomicidad

Como vimos en acápite pasados,¹⁹ lo cómico se ha definido como “el resultado de una dialéctica entre el ser y el deber ser [...], una dialéctica entre los hechos tal como se han producido, tal como se han consumado [...] y los hechos tal y como debían haberse producido” (Maestro 2016, min 26:24). Por lo que, tiene que ver con el fracaso de unos sentidos sociales, culturales asimilados. “La comicidad resulta de la solución del desconcierto” (Freud 1991, 15). Podríamos decir que esta se genera de la “disyunción entre el modo de ser de las cosas y el modo en que el chiste las representa” (Critchley 2010, 15), “entre la expectación y la realidad, suscita el humor” (15).

Por ello, la estructura cómica, a lo largo de la historia, se ha caracterizado por estar compuesta -siempre- de dos momentos, una introducción y un remate o punch. Sin embargo, aproximadamente a partir de los años 70s se empezará a desarrollar otra estructura de lo cómico con tres momentos, una introducción, un remate o punch que fracasa y un momento después de la broma fallida donde el comediante evidencia su fracaso para incomodar a su audiencia y eventualmente sacarles risas. En el presente acápite, a partir de un capítulo de *Southpark* explicaré el paso de la comicidad con estructura clásica (introducción y remate), al poshumor²⁰ (la estructura con 3 pasos); y con la ayuda de la serie norteamericana *The Office* y la película *Borat*, mostraré cómo funciona esa nueva estructura humorística, que, a mi modo de ver, sienta las bases de la necrocomicidad.

1. *Chistobot I*:²¹ de la comicidad clásica al poshumor

Southpark un programa de televisión norteamericano de animación, creado por Trey Parker y Matt Stone en 1997, con 24 temporadas a cuestas y caracterizado por satirizar -a través de un humor muy oscuro- la cultura estadounidense, tiene un capítulo

¹⁹ Lo cómico y su relación con el fracaso está mejor explicada en el capítulo 1, acápite 2 y 4 de este trabajo de titulación.

²⁰ Un concepto acuñado recientemente, que aún se encuentra en construcción y que surge en esta última etapa de la modernidad a la que algunos autores llaman post- modernidad o modernidad líquida.

²¹ Recomiendo mucho la visualización de *Chistobot* para entender al poshumor y la necrocomicidad.

-de entre los cientos de capítulos que ha producido- titulado *Chistobot* (episodio 2, de la temporada número 15). En ese capítulo *Southpark* con su característico humor negro, cuestiona las nuevas formas de comicidad que se han produciendo en la contemporaneidad y visibiliza de manera graciosa la necrocomicidad (sin adjudicarle un nombre). Pero no solo eso, sino que en el programa se puede observar cómo el poshumor deviene en necrocomicidad. Por ello en este apartado definiré lo que es el poshumor para luego (al final de la tesis) entender a la necrocomicidad.

El capítulo empieza en la primaria de *South Park* donde se está organizando por el área de educación especial, una premiación de comedia a la que ningún estudiante ni persona nominada quiere asistir. En dicho evento, una categoría -de entre las muchas a premiar- es a las personas menos graciosas de todo el mundo. Peleando por la distinción: Alemania, Japón y Los Esquimales Yupik de la Península Chukchi. Quedando como indiscutibles ganadores los alemanes. Este hecho -carente de importancia en la escuela donde se realizó la premiación y en todas las otras partes del mundo- es tomado muy en serio y de muy mala manera por los germanos (Stone y Parker 2011, min 03:40). Tanto es así, que el presidente alemán decide hacer una conferencia de prensa:

PRESIDENTE ALEMÁN: (Enfurecido y con un acento marcadamente alemán) ¡Ya! ¡Ya! ¡Ya! Alemania es un país de gente orgullosa. No tomaremos este insulto con los brazos cruzados. Los que votaron por los premios de comedia deberían avergonzarse. Los que votaron por esos premios se equivocaron. Quiero asegurarle al mundo que nosotros somos, muy, muy, muy (golpea la mesa, rabioso), muy, pero muy graciosos. Hacemos chistes en nuestros trabajos y nuestros hogares. Ahora voy a decirles un chiste alemán. Un fabricante de chorizos compra una caja de cereal (silencio incómodo). Ahora haré otro chiste aún mejor. Knock knock, ¿Quién es? Un caníbal ¿Qué? Prepárense a morir y ser comidos. Cretino yo te mataré primero (silencio aún más incómodo).

PERIODISTA: El presidente alemán le aseguró al mundo que los alemanes tienen un gran sentido del humor y que las represalias contra los estudiantes que dijeron que no es así será rápida y brutal. (Stone y Parker 2011, min 05:25)

En este primer apartado resaltan dos cosas, uno, la incomodidad que uno siente como espectador al ver que alguien pretende ser gracioso y no lo es. El presidente alemán cree contar dos buenos chistes, que no lo son. Y el hecho de que precisamente por el fracaso de los chistes, el personaje alemán reafirma el postulado que quiere contrarrestar. Tornando, paradójicamente, a toda la situación graciosa. Esta es la estructura cómica del poshumor. Chiste, fracaso del chiste, incomodidad y risa.

En este capítulo de *South Park*, los alemanes (representados de forma muy estereotipada), son el símbolo de la razón y del poder occidental herido en el orgullo. No

pueden permitirse ser considerados los menos graciosos del planeta. En consecuencia, deciden hacer uso de la fuerza y de la técnica para ganarse un sitio entre los países con mejor comedia. En la escena siguiente, se observa a los alemanes (el presidente y su sequito), entrar violentamente en la escuela de South Park y presentan su última invención. Un robot que hace chistes: Presidente Alemán: “La más grande hazaña de la ingeniería alemana, el XJ- 212 de Vootzenklein, Chistobot” (min 09:20).

Un aparato producto de la razón y la modernidad, capaz de identificar el contexto social, cultural e histórico en el que se encuentra y -conforme a ello- hacer las mejores bromas y chistes para el público que lo observa. Siguiendo con esto, el primer chiste que realizará este aparato- comediante para evaluar a su audiencia, será uno con estructura clásica (introducción y remate), la forma cómica más utilizada en la historia de la comedia. Chistobot: “¿Por qué el pollo no usa pantalón?” (min 09:30) (introducción del chiste). Chistobot: “Para que la polla le caliente los huevos...”(min 09:33) (remate del chiste y risas).

En la introducción, Chistobot plantea unos sentidos sociales, culturales comunes, y con ello establece una línea de reflexión compartida con su audiencia. Él pregunta “¿Por qué el pollo no utiliza pantalones?” (min 09:30). A esta pregunta la respuesta lógica sería, porque los animales no utilizan ropa. Sin embargo, él toma otro camino y quebrando la línea de reflexión planteada hace un momento por él mismo, remata diciendo: “Para que la polla le caliente los huevos...”(min 09:33). Una frase inesperada, que, además, tiene una carga sexual (chiste tendencioso) y esto provoca algunas risas en su público. En este sentido, un chiste con estructura clásica, en donde el comediante procura “el desvío de la ilación de pensamiento, el desplazamiento del acento psíquico a un tema diverso del comenzado” (Freud 1991, 50) para así, producir el efecto orgánico del placer cómico, la risa.

Para poner otro ejemplo con estructura clásica, ahora alejado de las palabras, analicemos la risa que nos provoca la caída de una persona. En nuestro imaginario, si alguien va caminando (introducción), lo lógico es que siga caminando sin ninguna alteración. Una caída (remate) evidencia el fracaso de la realidad como la concebimos y eso es lo que nos provoca risa.

Un hombre que va corriendo por la calle, tropieza y cae; los transeúntes ríen. No se reirían de él, a mi juicio, si pudiesen suponer que le había dado la humorada de sentarse en el suelo. Se ríen porque se ha sentado contra su voluntad. No es, pues, su brusco cambio de actitud lo que hace reír, sino lo que hay de involuntario en ese cambio, su torpeza. Acaso había una piedra en su camino. Hubiera sido preciso cambiar el paso o esquivar el

tropiezo. Pero por falta de agilidad, por distracción o por obstinación del cuerpo, por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida, han seguido los músculos ejecutando el mismo movimiento cuando las circunstancias exigían otro distinto. (Bergson 16)

La risa en este caso se produce por la incapacidad del hombre para adaptarse a las necesidades que le exigía su caminata y, por ende, por su fracaso en su intento de mantenerse en pie.

Por otro lado, y yéndonos al oficio de la risa, esta forma clásica de lo cómico, compuesta por introducción y remate, es la más utilizada entre los comediantes, porque al ser de estructura sólida, uno sabe dónde empieza y dónde termina una broma, lo que permite controlar los tiempos de la risa del público y replicar el chiste en otras audiencias con un alto grado de efectividad. En este sentido facilita el dominio de lo cómico, a tal punto, que por ejemplo, en los *sit comes* humorísticos de televisión la utilizan porque les permite generar una suerte de ejercicio gimnástico- mecánico de la risa²² (introducción, remate, risas, introducción, remate, risas, etc.) por lo que las risas -incluso- pueden ser enlatadas²³ (Perceval 2015, 203). En este sentido es entendible que el primer chiste que realiza Chistobot, sea con estructura clásica.

Por último, y aunque parezca una obviedad, la estructura clásica de lo cómico, es la forma más utilizada dentro de la comedia, porque tiene como fin último hacer reír. Sin risas, no hay comedia para esta estructura. El silencio después de un chiste, o de cualquier otra forma cómica, solo evidencia lo malo de la broma y el fracaso del comediante.

Con todo lo dicho, podemos concluir entonces, que la estructura clásica de lo cómico es sólida, tiene introducción y remate, y su fin último es generar el efecto orgánico del placer cómico, la risa. Elementos clave que la diferencian del poshumor o nueva comedia, que es una forma cómica líquida, de tres momentos (el último sin una estructura clara) y cuyo fin último es generar incomodidad, y eventualmente risas.²⁴

²² Hace un tiempo tome un curso de stand up comedy. Del cual salí con el título de Ingeniero en Chistemas (obviamente de broma). Lo importante de la anécdota, es que en ese curso se analizaba el chiste como un problema mecánico. Por lo que, cada chiste de nuestra rutina, recibía el escrutinio de todos los integrantes del taller (futuros ingenieros del chiste) para ver si hay la posibilidad de potenciarlo. Lo acertaban, le agregaban elementos, miraban donde poner las pausas, etc. De tal forma que un chiste que a veces goteaba por todas partes, como un auto viejo, era arreglado y se volvía de una gracia inimaginable. Luego, por recomendación del comediante que impartía el taller, Daniel Machado, El Jack, una vez que tuvimos todas las secuencias cómicas, las organizamos dentro de la rutina, de esta forma 2,3,5,4,1. Empezando con la segunda mejor, terminando con la mejor de todas y en el centro la secuencia cómica más floja. Esta lógica de ordenar los chistes, permiten en el espectáculo manejar la risa del público. Se empieza arriba, decae un poco y termina arriba. Elaboramos una verdadera maquinaria de la risa.

²³ Es decir, puestas en post- producción para que la audiencia sepa en qué momento reírse.

²⁴ A este respecto, hay que decir que el poshumor o nueva comedia es una forma cómica muy reciente al igual que su concepto, por lo que no existe mucha bibliografía sobre ella y la poca que encontré, está escrita para comediantes, más que para académicos, por lo tanto, continua en construcción.

En palabras de Jordi Costa, comediante español que trata el tema, el concepto de poshumor o nueva comicidad es un “concepto amplio y problemático, porque, entre otras cosas, no parece admitir una definición unitaria” (Costa 2018, 14). En el poshumor ni espectador ni comediante saben exactamente dónde empieza y termina el chiste, o si realmente lo que están percibiendo o haciendo es gracioso. Miremos el segundo chiste de Chistobot que tiene como estructura esta nueva forma de comedia:

CHISTOBOT: ¿No odian hacer la tarea?

ESTUDIANTES DE SOUTHPARK: Siiiiiii.

CHISTOBOT: También yo, odio hacer la tarea. Deveras odio hacer la tarea, más de lo que odio hacérselo a Bryan Gamble por el culo (silencio). Incómodo. Incómodo. Incómodo...

ESTUDIANTES DE SOUTHPARK: (Risas). (Stone y Parker 2011, min 09:47)

Analizaremos en breve la estructura del poshumor (introducción, remate, incomodidad y risas), pero por el momento es importante observar cómo Chistobot después de una broma poshumorística dice “incómodo”, evidenciando que su objetivo no es generar risas entre su audiencia sino, como él lo dice, incomodar.

Para el sociólogo norteamericano Zygmunt Bauman (Bauman 2010), después de “las tres gloriosas décadas que siguieron al final de la Segunda Guerra Mundial -tres décadas de crecimiento sin precedentes y de afianzamiento de la riqueza y de la seguridad del prospero Occidente” (21), se empieza a consolidar -a nivel mundial- una nueva etapa moderna, que tendrá a la fluidez como metáfora regente (8). Por ello será denominada post- modernidad o modernidad líquida (para diferenciarse de la modernidad sólida).

A este respecto, “los líquidos, a diferencia de los sólidos, no conservan sus formas” (8). Los sólidos se mantienen, no se mezclan, ni juntan, ni cambian sus formas. “Los fluidos se desplazan con facilidad. Fluyen, se derraman, se desbordan, salpican, se vierten, se filtran, gotean” (8), etc. En este sentido, la modernidad líquida se caracterizará por tener formas culturales que no son estables y la comicidad no escapará de esta lógica, así que comenzará a salpicar, chorrear, gotear o evaporarse.

Sí, como dijimos, el humor es el fracaso del sentido, el poshumor es el fracaso del sentido de lo cómico. Es una comedia que ya no parece tener en la risa su destino, ni su meta (Costa 2018, 7). De tal forma que lejos de utilizar los recursos tradicionales de la comedia clásica para la catarsis hilarante, prefiere reciclarlos para la incomodidad y el desconcierto (7). Analicemos el humor en *The Office*:

The Office fue una sitcom norteamericana, que nació en el año 2005, a partir de una serie británica con el mismo nombre. Fue creada por Greg Daniels y protagonizada por Steve Carell, quien interpretaba a Michael Scott, un jefe de oficina de una distribuidora de insumos de papelería. Un hombre blanco, cis, heterosexual, que cree ser muy gracioso, amigable, descomplicado, progresista, pero termina siendo pesado, incómodo, sexista, racista y políticamente incorrecto. Alguien al que todas las personas dentro de la oficina toleran solo por ser el jefe. Lo risible en la primera temporada de la serie surge para el espectador (de hacerlo, porque para muchas personas es una serie intolerable²⁵), por lo inverosímil que resulta el ego, la estupidez y la forma de tratar tan incorrectamente temas como la raza y el género por parte del protagonista. Miremos como ejemplo, una escena del segundo capítulo de la primera temporada llamado *Día de la diversidad*, que muestra cómo funciona la comicidad dentro de la serie y el poshumor:

Al protagonista de la serie, Michael Scott, se le ordena que organice a los empleados que tiene a su cargo, para recibir una capacitación sobre la diversidad racial. Para este evento, es asignado a su oficina un especialista afroamericano experto en temas de diversidad. Pero Michael, el jefe, siempre quiere tener el protagonismo en todo. Él está convencido de que es capaz de dar la capacitación, de que no es racista, y, además, está dispuesto a demostrarlo. Toda la oficina pasa a la sala de conferencia, el especialista y Michael (que debería estar sentado) lideran la charla.

ESPECIALISTA: Nuestra filosofía de diversidad se trata de sinceridad y expectativas positivas. Creemos que el 99% de los problemas del ámbito laboral surgen por ignorancia.

Michael interrumpe

MICHAEL SCOTT: ¿Sabe qué? Esta es una zona libre de color. Stanley (un empleado afroamericano) no considero que seas de otra raza.

ESPECIALISTA: A esto me refiero. No hay que pretender que somos daltónicos. No combatimos ignorancia...

Michael interrumpe:

MICHAEL SCOTT: Sin tolerancia

ESPECIALISTA: No, con más ignorancia.

MICHAEL SCOTT: Exacto

ESPECIALISTA: Más bien, celebramos la diversidad

Michael interrumpe:

MICHAEL SCOTT: Celebramos los buenos tiempos. ¡Vamos! Celebremos la diversidad ¿No, cierto?

ESPECIALISTA: (Molesto) Sí, exacto... Esto es lo que haremos. He notado que...

MICHAEL SCOTT: ¿Saben qué? Esto es lo que haremos. Vamos por turnos, uno por uno, y todo el mundo ¡Todo el mundo! Dirá la raza por la que se siente sexualmente atraído.

²⁵ A mi parecer, el poshumor es un gusto adquirido. No todas las personas disfrutan de él, porque es un humor políticamente incorrecto, incómodo, ambiguo, de difícil lectura. A otras, en cambio, les encanta por las mismas razones.

Un empleado blanco, racista, sexista, alza la mano.
 DWIGHT SCHRUTE: Yo tengo dos: blanca e india.
 ESPECIALISTA: Prefiero no comenzar esto así... (Kwapis 2005, min 04:00)

El capítulo entero circula con bromas similares a las precedentes, incluso algunas más subidas de tono. Esto genera incomodidad a los personajes de la serie que notan lo estúpido que es su jefe y al espectador de la serie que se siente identificado con los empleados. Por otro lado, de la misma manera que ocurre con el presidente alemán en *Chistobot*, mirar como Michael Scott fracasa constantemente en su cometido de demostrar que no es racista, resulta -paradójicamente- indignante y gracioso a la vez. En teoría y en mi práctica subjetiva como espectador de *The Office*, la risa explota por acumulación de incomodidad. La risa se vuelve un catalizador que permite romper con toda la tensión que genera el comediante.

Ahora, hay que ser claros con algo, el poshumor no es tanto una ruptura con el esquema clásico de la comicidad, “sino el desarrollo de una lógica interna hasta sus últimas conclusiones, hasta su colapso” (Costa 2018, 15). Es el fracaso del fracaso. El poshumor se produce cuando una broma falla, cuando algo que pretendía ser gracioso no produce risa, pero se insiste sobre ello. Es rumiar un chiste que no fue, pero pudo ser. En este sentido, “la nueva comedia es una realidad integrada por una sucesión de pruebas, errores y circunstanciales triunfos [...], no es un intento de liberarse de (o superar) la tradición, sino un pulso librado con todo lo recorrido por el género hasta llegar a este punto” (16). Es la insistencia de un comediante sobre una broma o sobre temas que no causan risa. Es la generación de incomodidad en el otro hasta llegar a un punto de tensión con el público que en ocasiones (no siempre) resulta hilarante. Con el poshumor, las personas, de reírse, se ríen por nerviosismo y no necesariamente porque algo les haya parecido gracioso.²⁶

Acorde al tiempo histórico donde surgió (la denominada modernidad líquida), el poshumor tiene una estructura fluida, en donde “el espectador no solo no sabe dónde reírse, sino que no sabe si realmente debería reírse” (Costa 2018, 22). Los límites de lo cómico y no cómico son muy difusos. Por ello se puede hablar de bromas licuefaccionadas, es decir disueltas, que no se comprometen con la risa. En consecuencia,

²⁶ Si nos remitimos al trastorno de risa que tiene Arthur, en la película del *Joker* (explicado en el primer capítulo) podremos encontrar metafóricamente, a la risa del poshumor encarnada en el personaje. La risa del poshumor es la risa del nerviosismo.

el poshumor produce bochorno, vergüenza ajena, incomodidad, silencios tensos, sudor frío (24) y eventualmente risas.

Una broma compuesta con estructura poshumorística contendrá, introducción, un remate que fracasa, incomodidad y -posiblemente- risas. Por ello, se puede definir al poshumor como una comedia anticlimática, fragmentaria y descentralizada del gag (17) que “surge en suelo inestable” (26). Parafraseando a Fito Páez es el humor después del humor, de lo que pudo ser humor, es insistir en una broma que no produjo gracia, incomodando al espectador con la esperanza de que en algún momento éste ría o que su incomodidad produzca risa en otros, aunque no siempre ocurra.

Miremos a Borat, por ejemplo, otro personaje poshumorístico relevante. Interpretado por el galardonado inglés Sacha Noam Baron Cohen y nacido en el año 2006 con la película *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*. Un falso documental plagado de incorrecciones políticas y momentos incómodos, que narra la historia de un periodista proveniente de Kazajstán, que viaja a EE. UU con la intención de aprender todo lo que pueda en términos culturales, políticos, económicos, etc. Para, posteriormente, retornar a su país, replicar lo aprendido y sacar del *tercer mundo* a su nación. El inicio del largometraje es avasallador. Tan solo en 4 minutos, se mete -de lleno- a hacer mofa de muchos temas censurados en la cotidianidad.

El film comienza con imágenes de un pueblo pobre, con poco acceso a recursos y claramente atrasado en términos de infraestructura y educación. Luego, dirigiéndose directamente a la cámara y hablando un incorrecto inglés se presenta Borat:

Me llamo Borat. Usted gustarme. Gustarme el sexo. Es bueno. Este es mi país Kazajstán. Encontrarse entre Tayikistán, Kirguizistán y los pendejos de Uzbekistán. Este es mi pueblo de Kuzcek. Él es Urkin el violador del pueblo. ¡Travieso, travieso! Aquí jardín de infancia del pueblo (se miran niños con metralletas). Y aquí Livamuka, Sakanov, mecánico y abortista del pueblo. Esta es mi casa. Entrar por favor. [...] ella es Natalia (la besa apasionadamente en la boca) ella es mi hermana. Ella es la cuarta mejor prostituta de Kazajstán. ¡Bueno! [...] Aquí vivo yo. Esta es mi cama. Esto es una videograbadora. Y esto toca casets. Ahora voy a mostrarles el exterior de mi casa (se panea la imagen y se observa que al interior de su casa vive una vaca). Mis pasatiempos. Ping- pong. Tomar el sol (se mira a Borat con un terno de baño de hilo dental). Bailar disco. Y en fines de semana viajar a la capital y mirar a las señoritas que entran al baño público (se observa un álbum de fotos de Borat con imágenes de mujeres en el baño). Mi trabajo, soy reportero de televisión de Kazajstán. Por favor, mira. (Charles 2006, min 01:20)

A continuación, se presenta una secuencia que alude a las festividades de los toros en la calle de Pamplona, pero con un letrero que dice, encierro del judío. Sale un monigote de judío, un monstruo, persiguiendo a los lugareños. Borat: “Este año toco uno grandote.

Ah, casi agarra el dinero ahí. Esperen aquí viene la señora judía. Se detuvo. ¿Sí? ¿Sí? Ya sale. Acaba de poner un huevo judío” (min 04:36).

En estos 4 primeros minutos de película, se puede observar cómo Borat hace burla de muchísimos temas tabús. Su comicidad no tiene miedo de pisar contenidos escabrosos, dolorosos y violentos. Entre ellos, la violación, el incesto, el aborto, la prostitución, el antisemitismo, el colonialismo, etc. Es esta elección de temas lo que torna incómoda a la película y dependiendo de quien la vea, puede resultar una película insultante y para nada chistosa.

Para Costa (2018) esto se debe a que con el poshumor, “lo cómico pierde su tradicional objetivo -espolear la risa- para colocar en primer término [...] su potencial para el discurso reflexivo, la indagación incómoda y el desciframiento de lo humano” (16). Algo que, a mi modo de ver, debe ser puesto entre paréntesis, porque si bien este puede inducir a la reflexión en determinados contextos y en determinadas personas, también puede convertirse, dependiendo del contexto y de quien lo mire, en un instrumento que naturaliza y aúpa creencias culturales degradatorias sobre el Otro. Borat, por ejemplo, es un personaje que se ríe de la visión estereotipada que EE. UU tiene sobre las personas que habitan el sub desarrollo -paradójicamente- burlándose de las personas que habitan Kazajstán, lo que produce una lectura ambigua de su posición política.

Continuando con el poshumor, otra característica importante a destacar, es que, a diferencia de la comicidad tradicional, donde sabemos que todo lo que ocurre es ficción, la nueva comedia juega con la sensación de falsa realidad y falsa ficción. En otras palabras, el poshumor se desarrolla en un limbo entre lo que “verdaderamente” ocurre y lo que ocurre como forma cómica. En palabras de Costa (2018), plantea una confusión entre la realidad y la virtualidad (16). Descolocando de esta manera la lectura que pueden hacer los espectadores y especta- actores (personas que forman parte de una broma sin que lo sepan), sobre un acto poshumorístico.²⁷

²⁷ Cuando cursaba la maestría de estudios culturales, en la clase de cine y literatura surgió a propósito de este personaje un debate interesante sobre como Borat al pretender ser una persona extranjera de un país en vías de desarrollo que admira muchísimo a Estados Unidos servía como un puente para evidenciar varias de las creencias que los norteamericanos tienen sobre el Otro. En dicho debate se mencionó como el personaje pone en juego y sin censura el racismo latente de esa sociedad supuestamente democrática. Ahora, claro, analizar Borat dentro de las clases de una maestría que tiene como uno de sus principales ejes las problemáticas sobre el Otro es un contexto ideal para el análisis de ese tipo de comedia. Por otro lado, si pensamos en un contexto diferente donde las personas tienen menos herramientas para analizar la comicidad de Borat, o de plano, organizaciones racistas o fascistas, lo más probable es que simplemente naturalicen la visión estereotipada que Borat les proporciona sobre los Otros.

Consideremos que la comicidad es un dispositivo que predispone las actitudes y los cuerpos de las personas. En este sentido, hay una inclinación de ánimo diferente de los espectadores cuando van a ver comedia, de cuando van a ver drama, acción, o terror. Las personas que van a ver un espectáculo cómico, van dispuestas a reírse, pasarla bien, divertirse. Crean en su imaginario ese ideal y por lo tanto están abiertas psicológicamente para que ocurra. Y es esta predisposición de ánimo, la que facilita que la risa aparezca - incluso- si percibimos un tipo humor que va en contra de nuestras creencias.²⁸

Freud (1991) llama talante alegre a esa predisposición a reírse:

Quien emprende una lectura cómica o va al teatro a ver una farsa, debe a ese propósito el reír luego sobre cosas que en su vida ordinaria difícilmente habrían constituido para él un caso de lo cómico. En definitiva, apenas ve sobre el escenario al actor cómico, y antes que este pueda intentar moverlo a risa, ríe por el recuerdo de haber reído, por la expectativa de reír. Por ese motivo uno confiesa que con posterioridad se avergonzó de haber podido llegar a reírse de tales cosas en el teatro. (207)

Este pacto humorístico con la audiencia que plantea Freud es llevado al extremo por el poshumor, el cual abusa de topar temas políticamente incorrectos de manera incomoda. Por ejemplo, en *Borat*, el protagonista habla con un grupo de feministas, que desconocen el estar siendo filmadas para una película cómica, y les pregunta qué opinan sobre la inferioridad de la mujer con respecto al hombre (Charles 2006, min 15:55). Esta escena posee varios puntos de vista, el del actor que interpela con su “humor” a las mujeres. El de las mujeres que no saben que están siendo filmadas y el del espectador, que conoce esos dos puntos de vista, el del actor que transcurre en la ficción y el de las mujeres que transcurre en “realidad”. Por lo que, estas prácticas cómicas, desconciertan no sabemos si reír o indignarnos por lo que estamos viendo. Y es que si bien como audiencia sabemos que lo que estamos observando es ficción, también nos damos cuenta que para las personas que son víctimas de las bromas, en este caso las mujeres interpeladas por Borat, lo que están viviendo transcurre en la realidad, por lo que su enojo e indignación son reales lo que provoca dificultades para reaccionar con risas porque se puede empatizar con la víctima.

La comicidad tradicionalmente está entendida como una convención social, una forma de ritual secularizado, diferente de la de la realidad real, que, por lo tanto, genera licencias sociales. Para Critchley (2010), cuando nos enfrentamos a una forma cómica,

²⁸ Así mismo, si percibimos un acto cómico psicológicamente a la defensiva, muy difícilmente nos reiremos.

en primer lugar, la reconocemos como tal (20). Nos predisponemos a escuchar algo que sabemos que no es “verdad”. Tenemos asimilado, pensamos, que el humor al ser “una forma de antropología social crítica, que desfamiliariza lo familiar, desmitologiza lo exótico e invierte el mundo del sentido común” (89), no opera directamente en la “realidad”. Afirmación que precisamente el poshumor viene a cuestionar, con su ambigüedad estética que incide en la “realidad”.

En *Borat*, lo difuso entre la realidad y la ficción es muy notorio. De hecho, está catalogado como un falso documental. Y es que, en la mayor parte del film, el personaje ficticio de Borat sale a las calles a provocar a las personas sin que estas sepan que están siendo partícipes de un espectáculo de comedia. Borat se junta con feministas, norteamericanos conservadores, judíos, etc. Para incomodarlos y llevarlos al límite. O, simplemente hace acciones inverosímiles en el espacio público: como ir al baño en un parque, lavar sus calzoncillos en una laguna del Central Park, abrir por accidente su maleta, que contiene una gallina, dentro del metro de N.Y. etc. Todo esto para observar y filmar la reacción “real” de las personas comunes frente a estos acontecimientos sui generis.

El poshumor intenta salir de la “farsa” de lo cómico, para adentrarse en lo “verdadero”. En consecuencia, es complicado entender si el contenido que realizan las personas que se dedican al poshumor, son en realidad una “broma” o si lo dicho entra en el campo de la “realidad”. Los límites entre estas dos instancias son muy difusos, ya que estéticamente, esta forma de humor circula entre el documental y la ficción. Por ello, la audiencia, no suele saber si reírse, preocuparse, indignarse o con qué tipo de emoción reaccionar ante esa comicidad. En este sentido, el poshumor -sobre todo- incomoda. Su risa (si se produce) surge de la incomodidad.

Ahora, y ya que la incomodidad no es un estado pasajero de la comicidad poshumorística, sino que es la esencia de su comicidad, los humoristas van a extremos insospechados para producir esa sensación de malestar, llegando incluso a violentar o violentarse gravemente para producirla.

1.1. Chistobot II: Del poshumor a la necrocomicidad

Entre las formas más comunes de provocar risa se encuentran: el tropezar de una persona, el observar caer un objeto sobre la cabeza de alguien, o el mirar cómo se llena de crema pastelera la cara de un desprevenido. Es decir, cuando vemos que otro se ha

hecho daño de forma involuntaria, o ha sido víctima de una pequeña agresión física. Ahora, para que ese daño produzca placer y no preocupación, el riente debe estar, al menos en el momento de la risa, alejado emocionalmente del caído. “No quiero decir que no podamos reírnos de una persona que, por ejemplo, nos inspire piedad y hasta afecto; pero en este caso será preciso que por unos instantes olvidemos ese afecto y acallemos esa piedad” (Bergson 13). Y para esto, es importante imaginar, durante el momento de la risa, un futuro sin consecuencias graves para el golpeado. Caso contrario, la risa se torna preocupación.

Con esta premisa, llama mucho la atención que programas como Jackass, o The Dudesons puedan ser clasificados como cómicos. La risa debería apagarse de inmediato en el espectador -y a muchas personas así ocurre- cuando se mira a unos sujetos agredirse intencionalmente el cuerpo de forma muy violenta, y luego observan las consecuencias de esas agresiones (sangrado, moretones, roturas de hueso, etc.).

Si bien para muchos esta forma cómica puede parecer ofensiva, aberrante (probablemente lo sea), recordemos que lo cómico es subjetivo, está en función de un grupo social que ríe y un contexto histórico que lo sustenta, y que la mayoría de las veces el placer de la risa no está del lado de quien recibe la “broma”, sino únicamente de quien la produce y observa. Hagamos memoria sobre lo que dice Freud (1991) del chiste tendencioso, una de las formas cómicas más utilizadas por el elevado nivel de placer que produce, pero, además, una forma cómica que genera violencia; “el chiste tendencioso necesita en general de tres personas; además de la que hace el chiste, una segunda que es tomada como objeto de la agresión hostil o sexual, y una tercera en la que se cumple el propósito del chiste, que es el de producir placer” (94). En este sentido, no se necesita que todos disfruten de un hecho cómico (aunque esto sería lo ideal y lo moralmente correcto), sino que basta con la risa de un tercero para que una broma sea genuinamente graciosa.

Por lo que, si un comediante hace un cometario de un tema escabroso y provoca -aunque sea- una risa, pese a que lo dicho puede estorbar a otras personas, no se puede negar que fue gracioso. A este respecto, en South Park, un periodista le hace una entrevista a Chistobot y le pregunta sobre los límites de su humor: “Chistobot, ¿hay alguna raya que tú no pases?” A lo que Chistobot responde: “La raya es una incongruencia. Es un evento imaginario de los seres biológicamente imperfectos. Yo soy Chistobot” (Stone y Parker 2011, min 12:15). Esta declaración que hace el comediante alemán (que dentro de la parodia representa el ideal racional, moderno y capitalista del comediante, y desde mi punto de vista es un reflejo de lo que piensan los comediantes en

la vida real) evidencia que para muchas personas no existen límites en lo cómico, ni siquiera, como veremos más adelante, la muerte.

Como lo expresa Mijael Bajtín (2003) en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*:

Para los parodistas, todo, sin excepción, es cómico; la risa es tan universal como la seriedad, y abarca la totalidad del universo, la historia, la sociedad y la concepción del mundo. Es una concepción totalizadora del mundo. Es el aspecto festivo del mundo en todos sus niveles, una especie de revelación a través del juego y de la risa. Convierte en un juego alegre y desenfrenado los acontecimientos que la ideología oficial considera como más importantes. (80, 81)

En este sentido, todo puede ser objeto de risa y, en este sentido, es la comprensión de la dimensión totalizadora del mundo cómico que expresa Bajtín, y el carácter subjetivo, pero al mismo tiempo social, que tienen las comicidades, lo que me lleva a pensar a la muerte, a la latencia de muerte y a la producción de muerte como formas también risibles. Y es que, como abogan la mayoría de comediantes, no hay límites en la comedia, entonces ¿por qué la muerte debería parar las risas?

A lo largo de la historia los comediantes han tenido licencias sociales y privilegios sobre las cosas que pueden hacer y decir. En el Medioevo, por ejemplo, “se conoce la predilección de los reyes y señores feudales por los bufones, a quienes relevaban de las funciones del respeto jerárquico” (Acha 2004, 202) y se les permitía decir y representar lo que querían. Así, “como teóricamente no hablaban en serio podían decir la verdad. La verdad del poder” (202) por lo tanto, podían decir lo que querían.

Continuando con ello, Bajtín explica que en la época medieval el comediante “de feria nunca era acusado de herejía por sus afirmaciones, a condición de que se expresara en forma bufonesca” (Bajtín 148). En el tiempo de la Inquisición:

toda concepción que no coincidía con la de tal o cual estado o profesión determinada o derecho establecido era eliminada sin consideraciones, se la despreciaba y se la enviaba a la hoguera a la menor sospecha; se la admitía sólo cuando se presentaba con una forma anodina, cuando causaba risa sin pretender ningún derecho en el plano de la vida seria. De allí proviene la importancia social del bufón. (Bajtín 88)

Esta posibilidad de poder decir y representar lo que sea, que tenían los comediantes en el Medioevo, en gran parte de nuestra sociedad actual sigue vigente. Los cómicos tienen un aura que les concede el privilegio de decir cosas, en cuanto sean chistosas y, por lo tanto, no entren en el ámbito de lo “cierto”. Esto debido a que lo cómico “es una práctica específica y significativa que el público y el humorista reconocen como tal”

(Critchley 2010, 18). El ejercicio cómico -como ya se dijo arriba- es un ritual secularizado, al que la sociedad concede licencias. El comediante tiene el permiso de hablar o representar temas que normalmente permanecen en las sombras, siempre y cuando se lo haga “en broma”. En este sentido, “hay un contrato social tácito en juego, es decir, un acuerdo sobre el mundo social en que nos encontramos como trasfondo implícito” (18) cuando hacemos o presenciamos comedia, y este es: que lo dicho en broma no debe tomarse en serio y pasar al mundo de la realidad. “Lo cómico es un juego al que los jugadores solo juegan bien cuando entienden y siguen estas reglas” (19).

Ahora, lo que ha ocurrido con el poshumor, es que algunos comediantes que manejan este género, han empezado a franquear estos delineamientos, que en la comicidad clásica son claros, entre realidad y ficción, entre “la broma” y “lo serio”, rompiendo de esta manera las reglas del juego de lo cómico. Haciendo que mucho de su comedia ya no sea graciosa, sino que se quede en lo incómodo. Pero esto se torna más complejo porque algunos comediantes no solo se han arrogado el permiso de decir lo que quieran o de representar formas no convencionales en ese mundo confuso que está entre la realidad y ficción, sino que también se han atribuido, en nombre de la comedia, el privilegio de incidir sobre su cuerpo y el de otros de forma violenta para generar incomodidad y, eventualmente, risas. Convirtiéndose así, esta forma cómica, el poshumor, en los cimientos de la necrocomicidad.

2. El skate, la vanguardia artística norteamericana y los orígenes de *Jackass*

En el año 2000 hace su aparición en la pantalla chica de MTV *Jackass*. Un programa cómico, grabado de manera artesanal y protagonizado por un grupo de jóvenes vinculados con el skateboarding (todos hombres blancos de clase baja de Estados Unidos). Cuya premisa consistía en hacer reír a través de golpear, perforar, lacerar, malograr, disparar, electrocutar, entre otras cosas, su propio cuerpo. Formula cómica que se podría simplificar en: la degradación corpórea como acto reidero.

Un capítulo de *Jackass* se componía de escenas relativamente autónomas que se sucedían una a la otra, donde se mostraban trucos (Lindgren 2009, 8). Estos trucos, ¿cómicos?, eran secuencias audiovisuales, usualmente violentas, en los que se podía ver a un grupo de jóvenes cortarse las comisuras de los labios con papel, defecar en hoyos de golf, lanzarse de altas rampas en patinetas con los ojos vendados, dispararse proyectiles no letales a poca distancia, electrocutarse, pelear contra profesionales de las artes

marciales, luchar contra animales salvajes, quemarse la piel, entre un sin número de otros actos parecidos. Todo esto ambientado con música metal y punk.

En este sentido, *Jackass* encarna lo que Gerard Imbert (2008, 116) anota en *Conductas extremas, riesgo y tentación de muerte en la sociedad del espectáculo (nuevas formas y usos de la violencia)* acerca de: la proliferación de nuevas formas y usos de violencia propias del necrocapitalismo: “(no en términos cuantitativos sino cualitativo-formales): una violencia salvaje, de signo más bien gratuito, de objetivos indefinidos, aparentemente sin sentido, transgresión más o menos controlada, que consagra una verdadera *cultura de la violencia* tanto en actuaciones como en representaciones”. Una violencia que es usada por jóvenes como divertimento frente al absurdo de la existencia.

Por ello y debido al grado de violencia que exponían los integrantes de *Jackass*, estaban obligados por el departamento de comunicación de EE. UU, a empezar sus episodios con un cartel que advertía a su audiencia sobre los peligros de repetir sus actos. “Las siguientes escenas de riesgo, fueron hechas por profesionales, así que por su seguridad y por la seguridad de las personas que lo rodean, no intente ninguna de las acrobacias que verá a continuación”(Tremaine 2002b, min 00:50). Ese cartel de entrada anunciaba de forma indirecta la vinculación que tenía el programa con la muerte o la tentación de muerte, que, veremos, son propias de la necrocomidad.

Pero antes, para entender por qué tuvo tanto éxito el programa, es importante saber, en primera instancia, a quién iba dirigido su contenido y cuáles fueron los contextos sociales, históricos y artísticos que le dieron vida.

En este sentido hay que empezar diciendo que la idea original de *Jackass* se remonta a 1998 y a una revista de skateboarding llamada *Big Brother*. “Aquel panfleto era un magacín de calidad cuestionable que se vanagloriaba de un humor tan cenutrio como el de a quienes iba destinado [...]. En sus páginas cabía de todo: desde artículos sobre los mejores patinadores urbanos hasta guías para elaborar LSD, falsificar el documento de identidad o incluso suicidarse” (Cuevas 2020).

Junto a esto, un antecedente que es importante nombrar ahora, es la comercialización masiva -a finales de los años 80s y principios de los 90s- del video digital, inventado en el año 83. Este avance tecnológico generará una reducción en el tamaño y los costos de las cámaras (digitales y análogas) y con ello una mayor accesibilidad a estos artefactos para la clase media, o media baja de EE. UU. Lo que producirá una ola de nuevas estéticas visuales y, entre ellas, los videos de skate.

“Pequeños clubs de acrobacias sobre las tablas mezclados con planos fugaces de bromas con cámara oculta” (Tones 2019, min 02:50).

Estos videos “con un estilo feísta, directo, sin cortes ni censuras, que permitían las cada vez más pequeñas y ligeras cámaras de video de la época” (Tones 2019, min 02:56), llegaron a ser tan populares, que muchas revistas de skate empezaron a comercializar cintas de video junto con sus publicaciones semanales o mensuales. Es por ello que *Big Brother*, además de su revista, sacará a la venta 4 cintas de VHS tituladas *Dumb*, *Number 2*, *Boob* y *Crap*, en las que se podía ver -además de varios trucos de skateboarding- “chorradas sinsentido como [...] un hombre con una sola pierna intentando (sin éxito) rodar sobre un monopatín. O contemplar al equipo de la revista participando en unas olimpiadas imbéciles basadas en emborracharse, vomitar y corretear con una cruz al estilo Jesucristo”(Cuevas 2020). O mirar a un hombre probando armas de autodefensa contra su propio cuerpo y reírse de ello (sketch que a la postre se convertirá en el piloto de *Jackass*).

El entonces escritor de *Big Brother*, Johnny Knoxville, junto con el futuro director de *Jackass*, Jeff Tremain (quien hará la cámara), a finales de los 90s decidirán elaborar un artículo filmado, en el que Knoxville experimentará, sobre su propio cuerpo, diferentes armas de autodefensa (un espray de pimienta, una *stun gun*, un taser y un chaleco antibalas, sobre el cual el propio Knoxville se disparará una pistola calibre 38 (Lagerwey 2004, 87).

La idea era hacer un artículo periodístico, donde el reportero (Johnny Knoxville) experimente en primera persona la noticia. En este caso el dolor que producen las armas de autodefensa y que inmediatamente después de haber sido lastimado por ellas, pueda contar sus sensaciones a la cámara, con el objetivo de hacer una noticia lo más verosímil posible.

Desde este primer video, ya se puede observar la estructura y la violencia que posteriormente serán la esencia del programa. En primer lugar, Johnny Knoxville se presenta mirando directamente a la cámara y explica lo que va a ocurrir. “Bueno, soy Johnny Knoxville de Estados Unidos de América. Haré un pequeño artículo sobre objetos de defensa personal. Empezaré rociándome con aerosol de pimienta de la mayor concentración que conseguí...” (Tremaine 2009, min 01:04).

Seguido, el actor realiza lo ofrecido, asistido por una persona, que -con el consentimiento de Knoxville- se encarga de rociarle gas pimienta en los ojos y electrocutarle (el acto de dispararse con una pistola sobre un chaleco antibalas, es

realizado en solitario por el protagonista). Un dato importante en estas secuencias audiovisuales es que, después de cada acto de agresión, se pueden escuchar las risas de sus colaboradores, en especial la de Jeff Tremaine.

Por último, después de cada agresión, se hiperbolizan los resultados con imágenes -en primer plano- de las lastimaduras y los comentarios del protagonista, que, todavía con dolor, da su visión de lo que acaba de ocurrir (Lindgren 2009, 8). En el sketch del gas pimienta se mira en primer plano la cara enrojecida de Knoxville y en el sketch del stud gun, las marcas que dejó este en el cuerpo de Knoxville, “el aerosol de pimienta es, lejos, el peor. Con la pistola paralizante te vuelves a levantar en segundos. Pero te derriba. Y la pistola eléctrica, sí, es horrible” (Tremaine 2009, min 03:20).

Este formato, que consiste en la presentación del actor y de la actividad que va a realizar, la realización de la actividad, las risas que acompañan la realización del acto, y la muestra de los resultados hiperbolizados, se convertirá -en adelante- en la base estructural de la mayoría de los sketches de *Jackass*.

Por otro lado, de manera paralela al artículo de Knoxville, en Pennsylvania, un grupo de jóvenes encabezados por Bam Margera, amantes de la patineta, el punk y las chorradas sin sentido, llamados *CKY (Camp Kill Yourself)*, es decir, “Campamento mátate”, grababan con una cámara de video casera las estupideces que realizaban. Bam Margera anota: “Básicamente tenía una cámara [...] en el colegio y nos grabábamos con mis amigos patinadores, pero como éramos tan malos, solo nos grabábamos haciendo estupideces y terminó siendo divertido” (Tremaine 2003, min 02:05).

En las escenas grabadas por los *CKY* se podía ver a un grupo de jóvenes que “destrozaban tiendas, se estampaban contra cosas montados en carritos de supermercado, corrían desnudos en público, saltaban desde tejados con una sombrilla a modo de paracaídas o llevaban a cabo acciones tan elegantes como mear sobre los amigos que echaban la siesta” (Cuevas 2020). En palabras de Bam Manguera, “lo próximo que pasó, fue que Jeff Tremaine lo vio y quiso hacer un programa piloto llamado *Jackass*” (Tremaine 2003, min 02:05).

Por otro lado, y para terminar con el primer reclutamiento de personas para *Jackass*, Jeff Tremaine logra incluir en su equipo al reconocido cineasta y ganador del Oscar, Spike Jonze, como productor, actor invitado y guionista esporádico de los sketches. Esto cuenta Tremaine al respecto: “Llamé a Spike Jonze. Crecí con Spike Jonze y le dije que tengo una idea para un programa de televisión. Lo propusimos en varios

sitios y acabamos en MTV. Esa es una versión corta de lo que pasó” (Tremaine 2003, min 02:05).

Con todo lo dicho se puede empezar a definir estéticamente a *Jackass* como una versión pulida, pero no tanto, de los videos de skate que proliferaron en los 90s. Cuya premisa no puede “ser más estúpida: filmar cualquier tipo de tontería posible, a menudo poniendo en peligro la integridad física propia y, sobre todo, el estómago tanto de participantes como de televidentes” (Cuevas 2020).

Por otro lado, este amateurismo estético y quemeimportismo por las normas sociales y la conservación de la vida (ya que constantemente los personajes de *Jackass* en sus sketches tientan a la muerte) para Lagerwey (2004) fue la forma en cómo se dio voz a una subcultura de gran tamaño (la que juntaba rock, punk y deportes extremos) (87). Una cultura que aglutinaba jóvenes que estaban en contra del status quo imperantes y que era poco escuchada en unos EE. UU que tenían en la cúspide de su carrera a Britney Spears y NSync (Lagerwey 2004, 87), es decir, música “pop light” que idealizaba el mundo capitalista.

El programa visibilizaba (al estar conformado por hombres de clase baja, inconformes con el sistema, y al tener como telón de fondo suburbios no opulentos, espacios urbanos abandonados, barrios empobrecidos, o canchones vacíos) el otro lado de EE. UU. El lado que no vive como en la representación hollywoodense donde todo es perfecto. En este sentido, *Jackass* tiene una estética marginal, porque se desarrolla en los márgenes de la sociedad y de la geografía urbana, con una técnica cinematográfica y narrativa que no son las hegemónicas (Shanken 2007, 53). Y por ello, *Jackass*, para mí, se convierte en ese programa de “pop violento” (desarrollaré el porqué de programa de “pop violento” en breve) que caló muy bien en ese nicho de gente “rebelde” que no idealizaba el sistema mundo, que no se sentía parte de él, pero que tampoco buscaba un cambio. En este sentido es un programa que hace oda al nihilismo, al evidenciar la podredumbre y la violencia del sistema capitalista pero únicamente burlándose y naturalizando las violencias. Lo que lo vuelve, desde mi punto de vista, en términos simbólicos, más cómplice de la perpetuación del sistema mundo que Britney Spears o NSync.

2.1 Vanguardias artísticas norteamericanas que influenciaron *Jackass*

Para Jorie Lagerwey (2004), el amateurismo de *Jackass*, “que incluye el uso de cámaras de video digitales portátiles, una ideología de producción colectiva, paisajes urbanos como telón de fondo y un proyecto de intervención social” (86), es decir performances que interrumpen la cotidianidad de la gente, relacionan al programa estrechamente -además de con el skateboarding- con la tradición de cine vanguardista estadounidense que empieza en la década de los 60s y que -a la postre- se denominará underground.

Este cine -que nació en la ciudad de Nueva York-, se caracterizó por filmar películas al margen de la gran industria y por tener “un vivo espíritu de independencia creativa” (Gubern 2016, 396). Las películas -usualmente- eran de formato pequeño, elaboradas con cámaras que estaban al alcance de cualquier bolsillo y por pequeños grupos de jóvenes que trabajan de forma cooperativa (397). Jóvenes que se alternaban como actores, operadores y realizadores, en un mismo film (397) y que trabajaban bajo el lema “no queremos películas rosas, sino del color de la sangre” (396).

Si comparamos estos procesos de producción audiovisual que tuvo el cine underground, con la forma de producción que tuvo en sus inicios *Jackass*, nos daremos cuenta de que son muy parecidas. *Jackass* fue un programa con un presupuesto -de inicio- sumamente bajo (algo que cambiaría en la filmación de las películas), pero que tenía como contrapeso una libertad de acción bastante amplia.

Al igual que en películas de cine underground, como *Shadows* de Jhon Cassavetes (1960), un film icónico, producido a través de “una interpretación de los actores improvisada libremente ante las cámaras a partir de una simple línea argumental” (396), la improvisación en *Jackass* fue un factor importante, de hecho, parte de su efecto cómico radicaba -precisamente- en el fracaso que producía la improvisación. Y es que el programa no tenía guiones definidos, sino ideas esbozadas, que luego se desarrollaban con un alto margen de espontaneidad:

PONTIUS: Primero damos ideas y escribimos lo básico para rodarlas. Luego salimos y la acrobacia toma vida propia, pase lo que pase. Gran parte de ello es espontáneo.

BAM MANGUERA.: Tienen una lista de ideas, pero si al final encontramos otra cosa, rodamos otra cosa [...] podría ocurrir algo como: Tremaine, creo que quiero saltar a la piscina (Banguera está desde un lugar alto y apunta hacia abajo) *Hagámoslo*. (Tremaine 2003, min 9:39)

En este sentido, *Jackass* fue producido por un grupo de jóvenes que reforzaron la idea de “producción colectiva y ausencia de autor” (Lagerwey 2004, 88). En este programa los ejecutores de cada truco se presentan -con un gran margen de rotación- al principio de cada segmento, haciendo que ninguno sea imprescindible para el programa. Pero, además, construyen su comicidad en base a la risa colectiva del grupo, ya que las acrobacias o impertinencias son sostenidas por un “crew” que graba, vitorea y presiona al ejecutante en sus performances. Sin esta grupalidad que constantemente está riendo de las agresiones, el programa no podría ser identificado como cómico.

Para Lagerwey, este hecho hace que, aunque no estén interesados conscientemente en la construcción de un sentido político, visualmente refuercen la idea de una voz no hegemónica, contestaria, colectiva y cómica. Acción que surge debido a que los participantes tienen raíces como miembros de una misma subcultura contrahegemónica, colectiva y popular, el skateboarding (90). Y si bien estoy en parte de acuerdo con Lagerwey, creo que lo cuestionable es que el colectivismo de *Jackass*, al estar atravesado por la necesidad de producir y recibir violencia, desde mi punto de vista, lo que genera, lejos de plantear una utopía horizontal- anticapitalista, es reforzar el imaginario de una distopía necrocapitalista que tiene como principal función generar réditos económicos a través de violentar el cuerpo del otro, incluso si ese otro es el cuerpo de una persona cercana. Es el modelo neoliberalista llevado a su extremo, es la exhortación de la libertad individual en función de la ganancia de réditos económicos a cualquier costo, incluso atentando contra la vida para producir risas.

Por otro lado, para Shanken (2007) este uso del cuerpo que hace *Jackass*, como vehículo de entretenimiento, pero sobre todo como un territorio donde se produce violencia, vincula al programa, además, con el movimiento performativo norteamericano de los años setenta, e incluso dice, que “cuarenta años después del auge del arte del performance, especialmente de sus formas más extremas, *Jackass* parece bastante dócil” (Shanken 2007, 51), algo que para mí es cuestionable.

El movimiento performativo tiene dos cosas que asemejan su accionar al de *Jackass*: primero sus obras tenían el mismo carácter de improvisación que manejaba el programa de comedia norteamericano, argumentos esbozados que en la práctica podían cambiar mucho dependiendo del contexto y de las personas que se involucran. Y segundo, fundamentaban su accionar en la agresión al cuerpo -pero y a diferencia de *Jackass*- como una forma de denuncia política y no como un acto reidero.

Chris Burden, por ejemplo, “realizaba actos que desafiaban a la muerte [...] pero el calculado riesgo supuesto era, dijo, un factor energético” (Goldberg 1996, 159). Si comparamos su obra de 1971, realizada en Venecia, California, denominada *Pieza de disparo*, un performance en el que “pidió a un amigo que le disparara en el brazo izquierdo” (159), con la performance que dio inicio a *Jackass*, en la que Johnny Knoxville prueba en su propio cuerpo artículos de autodefensa, encontraremos bastantes similitudes (hay un sinnúmero de secuencias audiovisuales donde el elenco de *Jackass* se enfrenta a escenarios parecidos)²⁹. Sin embargo, a *Jackass* nunca se le percibe tan serio o perturbador como el trabajo de Burden (Shanken 2007, 51).

Desde mi punto de vista, si bien la sensación de riesgo en las actuaciones del elenco del programa se percibe como menor que en la de los performances norteamericanos, esto sucede, no porque no haya un riesgo implícito, sino porque lo que ocurre en *Jackass* pretende estar en el ámbito de lo risible, por ende, de lo “no cierto” y por su parte los performances interpretan sus actuaciones de forma seria, “de verdad”. Y es esto, para mí, lo que produce que *Jackass* no sea concebido como algo tan serio o perturbador como el trabajo de los performers de los setentas.

En esta misma línea, si analizamos el nivel de sensación de riesgo que se percibe en el performance *Ritmo 0*, de 1974, en la que la performer Marina Abramovich “permitió que una sala llena de espectadores de una galería de Nápoles la maltratara a voluntad durante seis horas, utilizando instrumentos de dolor y placer que habían sido colocados para que los usaran cuando quisieran” (Goldberg 1996, 165), y lo comparamos con *Jackass*, nos daremos cuenta que no hay ningún truco de la serie cómica norteamericana que parezca tan riesgoso y con tan poco nivel de control sobre las acciones del otro. Sin embargo, el riesgo en *Jackass* -pese a desarrollarse con un carácter “cómic”- es igual de presente y palpable que en los performances. Tal es así, que en varias ocasiones los protagonistas de la serie han tenido que llamar a servicios de emergencia o ir a un hospital para curar sus heridas como roturas de cabeza, de huesos, reanimaciones después de quedar inconscientes, quemaduras de tercer grado, entre otras.

²⁹ Por ejemplo: en la temporada 2 de la serie, con el objetivo de realizar una foto para la portada de la revista *Rollings Stones* dedicada a *Jackass*, Johnny Knoxville se coloca en el centro de una diana de tiro, donde al menos 10 personas lo fusilan con balas de paintball (Tremaine 2001, min 49:13). O, en la temporada 3, Ryan Dunn se disfraza de pato y es cazado por sus compañeros con pistolas de paintball (Tremaine 2002a, min 70:37). O, en la película 2, Knoxville, Banguera y Dunn se colocan en un canchón de tiro, donde activan un artefacto que dispara 700 balas de hule en un segundo, acto que los deja tumbados y llorando en el suelo (Tremaine 2006, min 32:51) entre otros.

Miremos por ejemplo un sketch de la película 2 de *Jackass* titulado: “Prueba de control de motines”. Los integrantes del elenco se encuentran en un galpón de tiro al blanco, junto con un experto en armas. Este último les explica y muestra lo que van a utilizar en la escena antes de que los integrantes de *Jackass* pongan sus cuerpos. Experto en armas: “Esto es una Mina Stigmore 460. Tiene unas 700 pelotas de hule calibre 45. Van a dispararse a unos 150 metros por segundo”. (Tremaine 2006, 00:32:50)

Luego de la explicación, Jhony Knoxville detona el artefacto, las 700 pelotas se disparan al unísono y el ruido que hacen es ensordecedor:

BAM MANGUERA: ¡Al carajo con esto!

RYAN DUNN: ¡Santa mierda!

JHONY KNOXVILLE: ¡Eso fue grandioso!

DAVE ENGLAND: Me va a dar un ataque de ansiedad. No puedo hacer esto. Es demasiado intenso.

BAM MANGUERA: (Dirigiéndose a la cámara) ¡Knoxville está loco! Si Knoxville se mete ahí... Le doy un beso con lengua... (Tremaine 2006, 00:33:30)

Nadie del crew de *Jackass* quiere ponerse al frente del arma para ser acribillado, con excepción de Knoxville, pero este, no lo quiere hacer sólo. Así que se pone a la tarea de convencer a sus compañeros:

RYAN DUNN: ¿Estás loco?

JHONY KNOXVILLE: Solo te tienes que parar ahí.

RYAN DUNN: Si, y morirme. Mira esa cosa.

JHONY KNOXVILLE: Solo es ruidosa. Va a doler mucho. Pero sobre todo es el ruido. Anda ¿Lo filmamos?

RYAN DUNN: ¡Estás loco! (Tremaine 2006, 00:33:45)

Pese a la negativa de Dunn, en la siguiente toma se lo puede ver junto a Knoxville y Bam Manguera con protectores de cara frente al arma disuasora. Hay mucha tensión. Bam Manguera y Ryan Dunn dan claras señales de que están aterrados. Jhony Knoxville -por su parte- parece seguro. Así que es el encargado de detonar el artefacto. Al instante, justo después de que Knoxville aprieta el botón, se escucha un ruido ensordecedor. Bam Manguera y Ryan Dunn caen al suelo. Knoxville grita y sacude las manos, mientras camina en círculos. Ryan -quejándose del dolor- se levanta, camina unos pasos y vuelve a caer. Manguera no se mueve. Luego de un momento se lo escucha decir. “¡Todos ustedes son unos pendejos!” (Tremaine 2006, 00:34:15) Jhony Knoxville: “¿Estás bien? ¿Estás llorando? ¿Le podemos dar agua a Bam? ¿Quizá un refresco?” (Tremaine 2006, 00:34:17).

La escena finaliza con los tres mostrando las marcas que les dejaron las municiones. Moretones bastante grandes, algunos sangrantes, en varias zonas del cuerpo.

Como se ve la brutalidad en *Jackass* es patente, los protagonistas literalmente exponen sus cuerpos -objetualizados- a métodos de tortura para conseguir risas. Por ello, para mí, la diferencia con los artistas del performance no es nivel de violencia o riesgo que utilizaban en sus obras, sino su intención.

Por un lado, Burden y Abramovich posicionaban sus obras en tono serio, intentando denunciar ciertos valores norteamericanos y visibilizar la violencia de la que eran parte. Para Burden, por ejemplo, sus dolorosos ejercicios debían trascender la realidad física (Goldberg 1996, 159). Eran una forma de denuncia de los “clásicos estadounidenses... como disparar a la gente” (159). Y, por su parte Abramovich, lo que quería era denunciar hasta donde puede ir el ser humano si uno permite que le agredan y explorar la agresión pasiva entre individuos (165). Por otro lado, en *Jackass*, sus realizadores no pretenden denunciar nada, sino reírse de la violencia y en consecuencia, normalizarla.

De la misma manera que ocurre en el *Joker* (2019) cuando sus gestos se hacen mediáticos:

cuando su horror penetra en el inconsciente de las masas, su función no consiste en convertirse en un líder político, sino únicamente en transformarse en el rey del carnaval. La risa grotesca de un pueblo se expande en medio de una sociedad agónica, entre los múltiples disfraces que usa la sociedad del espectáculo. No estamos ante la revuelta ideada contra el orden establecido con el fin de llevar a cabo un proceso de transformación social, sino ante un carnaval de carácter infrapolítico”. (Quintana 2022, 39)

Siguiendo con esto, *Jackass*, entonces, utiliza “la transgresión no como una ruptura producida por una vanguardia heroica fuera del orden simbólico, sino como una fractura producida por una vanguardia estratégica dentro del orden” (Foster 2001, 160). En *Jackass* hay una resignación existencial frente a la violencia de su contexto histórico, una naturalización de esta, lo que hace que sus sketches sean percibidos menos violentos que los performances, porque no son transgresores, sino que al contrario se alinean al status quo. *Jackass*, junto con el pop, son el fin de la subversión, es una integración total de la obra de arte, en este caso programas de tv y películas, en la economía política del signo- mercancía (130). Para el programa, no hay una solución frente a la violencia, por lo que lo único que queda es reírse de ella, en consecuencia, *Jackass* calza perfectamente

en una sociedad necrocapitalista o de capitalismo gore, que necesita, como proyecto político, desensibilizar a las personas sobre la violencia.

La antropóloga Argentina Rita Segato (2018) en *Contra- Pedagogías de la Crueldad*, dirá que actualmente vivimos inmersos en un sistema económico que nos educa para ser crueles, que nos habitúa a disecar lo vivo y lo vital, para sacar réditos económicos de ello (14). Esto debido a que el valor de la vida y de los cuerpos de los seres humanos está en gran parte regido por el valor económico que se les puede extraer, ya no tienen un valor intrínseco. En consecuencia:

el capital hoy depende de que seamos capaces de acostumbrarnos al espectáculo de la crueldad en un sentido muy preciso: que naturalicemos la expropiación de vida, la predación, es decir, que no tengamos receptores para el acto comunicativo de quien es capturado por el proceso de consumición. Expropiar el aliento vital pasa a ser visto como un mero trámite que no comporta dolor, que no puede comunicarse, un acto maquinal, como cualquier consumición. (14)

Esta cita que dentro del contexto del libro se refiere a las formas en cómo nos educan para ver a los cuerpos feminizados como objeto de consumo, sirve para entender la función social que cumple *Jackass* como programa dentro de su tiempo histórico, que es la de naturalizar la violencia sobre los cuerpos, haciendo de ello, actos reideros.

2.2 Necrocomicidad pop para “rebeldes”

Como podemos ver, *Jackass* presenta una violencia aparentemente sin consecuencias, donde los protagonistas de los sketches se ríen a carcajadas después de cada acto de agresión contra los cuerpos, por lo tanto, propone una violencia divertida y -la mayoría de las veces- al alcance de todos. En este sentido es una violencia deseable, es decir que produce el deseo de hacerla (en los espectadores), porque oferta diversión. Por otra parte, sus sketches, que consisten en agredir violentamente al cuerpo de diferentes maneras son vistos, aceptados y replicados por una gran audiencia alrededor de todo el mundo, por lo que podríamos decir que *Jackass* es un programa donde se muestra violencia explícita, con la intención de generar risas, que además fue y es muy popular. En otras palabras, *Jackass* es un programa de violencia pop.

Siguiendo con esto el crítico de arte e historiador estadounidense Hall Foster dirá en su libro *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, que “lo que el arte pop quiere [...] es desimbolizar al objeto, sacar a la imagen de cualquier significado profundo

a la superficie simulacral” (Foster 2001, 130), empleando la repetición de las formas, como medio para vaciar el significado, en una sociedad que produce en serie y consume compulsivamente todo, incluso la muerte (133).

El norteamericano explicará esta característica de lo pop citando un comentario que Warhol hace en relación a esta vanguardia artística y su adhesión al aburrimiento, la repetición, la dominación (134). No quiero que sea esencialmente lo mismo, dice Warhol, respecto a su obra, “quiero que sea exactamente lo mismo. Porque cuanto más mira uno a la misma cosa exacta, más se aleja el significado y mejor y más vacío se siente uno, aquí la repetición es a la vez un drenaje de la significación” (134). Por ello, lo pop “carece de profundidad: es meramente la superficie de sus cuadros, sin ningún significado, ninguna intensidad, en ninguna parte” (130).

Si miramos *Jackass* nos daremos cuenta que es un conglomerado de pequeños clips violentos y llenos de carcajadas que se suceden unos a los otros. En ellos constantemente nos enfrentamos a golpes, laceraciones, disparos, electrocuciones, perforaciones, quemaduras, mordeduras, entre otras, una y otra vez, una y otra vez. Estas agresiones, además, son festejadas y vitoreadas por el elenco. Lo que, a la postre, genera una banalización de la violencia de la que son parte los miembros de *Jackass* y la audiencia que los mira. En este sentido, *Jackass* vuelve a la violencia una forma de entretenimiento *cool*, risible y disfrutable, para los jóvenes “rebeldes” de la época -sobre todo- hombres. Es entretenimiento pop para los “rebeldes” a través de la violencia.

Warhol refiriéndose a la sociedad de consumo dijo: “si no puedes derrotarla, únete a ella. Más aun, si no entras totalmente en ella ya que podrías exponerla; es decir, podrías revelar su automatismo, incluso su autismo, mediante tu propio excesivo” (133). Frase que me resuena mucho a lo que ocurrió con *Jackass*. Un programa que se realiza en los márgenes de la sociedad norteamericana, por personas que podrían ser consideradas unos fracasados, porque viven por fuera del ideal del ser capitalista, que no quieren denunciar nada, pero que paradójicamente, reproducen la violencia tan intensamente en su comedia, que a la final terminan exponiendo la brutalidad de un sistema económico que utiliza los cuerpos como mercancías. Con *Jackass* uno ríe de los golpes propinados o auto propinados a los cuerpos de personas marginadas. *Jackass* hace dinero de la risa que provoca la violencia contra esos cuerpos.

Si se quiere saber lo que es *Jackass* mírese su programa, sus películas y la vida de las personas que lo interpretan, ahí está todo. No hay nada detrás (132). Y lo que se

encuentra es una violencia desbordada, que llama a la risa y a la muerte, por tanto, una violencia feliz, en este sentido, *Jackass* es necrocomicidad.

A este respecto, la necrocomicidad puede entenderse en una primera instancia, como la producción de violencia sobre cuerpos sintientes (en especial si tienen alguna vulnerabilidad de clase, raza, género, entre otras), con la finalidad de producir risas. Son sketches con una alta carga de improvisación, que además son grabados de manera precaria para el disfrute de terceros. Y finalmente, son actos cómicos que conllevan intrínsecamente a la muerte o la posibilidad de muerte en su ejecución.

3. Episteme de violencia, tentación de muerte, miedo místico y necrocomicidad

Como vimos, en acápites pasados, la comicidad para que exista necesita de unos sentidos sociales comunes que habitan dentro de la cultura. No nace de una forma arbitraria como por generación espontánea o por decreto. Lo cómico no es el producto de una individualidad super poderosa que determina de qué hay que reír y de qué no, sino que lo cómico está determinado por la socialización en grupo de determinados valores, sentires, pensamientos e imaginarios colectivos. En este sentido, desde mi punto de vista, no son los comediantes individuales los que sostienen las diferentes formas cómicas (aunque contribuyen a hacerlo), sino que son los grupos sociales los que crean, determinan y sostienen las formas risibles.

En ese contexto, *Jackass*, un programa de comedia nacido -oficialmente- en el año 2000 y que centra sus formas reideras en la agresión al cuerpo, no es un programa aislado o una rareza sin parangón, sino que fue uno de los tantos síntomas cómicos que aparecieron propios de una realidad brutal que nos atraviesa y que tiene a la muerte como eje transversal del entendimiento de la existencia. En su libro *Capitalismo Gore*, Sayak Valencia (2010, 19) anotará que con:

...la dimensión sistemáticamente descontrolada y contradictoria del proyecto neoliberal. Producto de las polarizaciones económicas, el bombardeo informativo/publicitario que crea y afianza la identidad hiperconsumista y su contraparte: la cada vez más escasa población con poder adquisitivo que satisfaga el deseo de consumo. Se crea [...] subjetividades capitalistas radicales [...] y nuevas figuras discursivas que conforman una *episteme de la violencia* y reconfiguran el concepto de trabajo a través de un agenciamiento perverso, que se afianza ahora en la comercialización necropolítica...

En consecuencia, la exacerbada violencia ha cambiado nuestra percepción del mundo y con ello han cambiado nuestros sentidos de vida, nuestros deseos, nuestras

formas de relacionarnos, nuestras formas de consumo, las formas de entretenimiento y - como veremos- hasta nuestros sentidos cómicos.

Actualmente todo el mundo está sumergido en niveles de violencia nunca antes vistos,³⁰ tal es así que para Sayak Valencia, “el siglo xx puede ser entendido como un sinónimo de violencia, la cual se ha radicalizado a través del neoliberalismo y el advenimiento de la globalización hasta alcanzar en la primera década del siglo XXI la etiqueta de realidad gore” (Valencia 2010, 26). Sin embargo, no en todos los lugares del mundo se viven los mismos niveles exacerbados de violencia de la misma manera. No todas las ciudades son bombardeadas permanentemente, no en todas las ciudades o pueblos ocurren masacres como hechos cotidianos y no en todos los países existe la presencia de paraestados, etcétera.

En este sentido, aunque las lógicas predatoras del capitalismo gore estén en todas partes y se presenten permanentemente de diferentes formas en nuestro cotidiano, no todos los seres humanos nos enfrentamos a la violencia de la misma manera (no es lo mismo ser un hombre blanco en cualquier ciudad de EE. UU que ser una mujer pobre en Tijuana). No todas las personas estamos en la capacidad de elegir hacer un ejercicio lúdico de la violencia, porque para ello hay que separarse emocionalmente de sus efectos. Pero también hay que decir que, precisamente por ello, existen personas que han encontrado en la violencia un disfrute estético, lúdico y hasta cómico.

Gerard Imbert (2008), en *Conductas extremas, riesgo y tentación de muerte en la sociedad del espectáculo (nuevas formas y usos de la violencia)* dirá que:

Frente a la violencia dura (terrorismo, conflictos étnicos, barbarie bélica), emergen violencias menores (delincuencia, vandalismo) [...]. Estas actuaciones, a menudo ligadas a estímulos externos (velocidad, alcohol, drogas) -que las convierten en violencia lúdica- pueden desembocar en actos anómicos (pulsiones suicidas o agresivas y en ocasiones asesinas), cayendo así en una violencia indiscriminada, aparentemente gratuita (113).

Siguiendo a Imbert, se puede decir entonces, que varias actividades que se realizan ahora para el entretenimiento, cobran sentido únicamente a través de la producción y consumo de violencia como eje sustancial de la vida.

³⁰ Pensemos, por ejemplo, en las dos guerras mundiales, en los campos de concentración, en el genocidio judío, palestino, tutsi, armenio. En las dictaduras (de izquierda y derecha), en las guerras poscoloniales encabezadas por Estados Unidos, y en consecuencia la crisis política de Medio Oriente. Pensemos en ISIS y Al Qaeda. En la guerra contra el narcotráfico y -con ello- en los carteles, las maras y los paraestados. Miremos África, el apartheid, las guerras civiles y los niños soldados que las combaten. Además de la exacerbada cantidad de femicidios y crímenes de odio, por raza, clase social, etc. Y esto solo por nombrar unos cuantos ejemplos al azar.

Frente a esto, para mí, si bien hay personas que no tolerarían reírse y divertirse con espectáculos sádicos, por otro lado, puesto que la violencia está permeando nuestro cotidiano constantemente, no es de extrañar que surjan formas de violencia que tienen un fin recreativo y que haya personas que consuman formas de entrenamiento en las que se violenta y degrada los cuerpos vivos tentando a la muerte.

En este sentido, la necrocomicidad es una forma cómica consecuente con el mundo y el contexto en la que fue creada. Ya que es producto y parte de la *episteme de violencia* que se ha “convertido en el eje determinante de Occidente y la vida contemporánea, es decir, en (el) paradigma interpretativo de la realidad actual” (25). Y, por ende, es un síntoma lógico de la realidad que atravesamos.

Son las nuevas prácticas de relacionamiento social y de entendimiento de la existencia que están atravesadas por la violencia extrema, lo que generan necrocomicidades para el disfrute de un público que ha naturalizado la violencia y la muerte a tal punto que puede carcajearse de ellas.

Siguiendo con ello, para Paul Preciado (2008) vivimos en un mundo, farmacopornográfico que como él mismo explica se caracteriza por generar “formas complejas de [...] producción capitalista que combinan tanto producción de símbolos, de lenguaje, de información, como producción de afectos”, pero sobre todo producción de placer.

A este respecto y siguiendo con Preciado, si actualmente nos encontramos con que “las verdaderas materias primas del proceso productivo [...] son la excitación, la erección, la eyaculación, el placer y el sentimiento de autocomplacencia y de control omnipotente”. Y siendo;

“el verdadero motor del capitalismo actual [...] el control farmacopornográfico de la subjetividad, cuyos productos son la serotonina, la testosterona, los antiácidos, la cortisona, los antibióticos, el estradiol, el alcohol y el tabaco, la morfina, la insulina, la cocaína, el citrato de sildenafil (Viagra) y todo aquel complejo material-virtual que puede ayudar a la producción de estados mentales y psicosomáticos de excitación, relajación y descarga, de omnipotencia y de total control” (Preciado 36-37).

No podemos descartar a la risa, como una forma importante de producción capitalista en la contemporaneidad, sobre todo si se considera que “como fenómeno corporal, [...] invita a la comparación con fenómenos convulsivos parecidos (al) orgasmo y al llanto (Critchley 2010) y sabiendo que genera -al igual que ellos- endorfina, serotonina, dopamina y adrenalina.

No podemos desechar la idea de una resignificación de lo necro en algo risible, en un contexto donde -como vimos con Valencia (2010)- la violencia es el eje transversal de la vida y a sabiendas -con Preciado (2008)- “que todo cuerpo, incluso un cuerpo muerto, puede suscitar fuerza orgásmica” (29) ¿por qué no efecto reidero?

En ese contexto, *Jackass* no fue un programa azaroso y aislado de su entorno, nacido como por generación espontánea. Sino que *Jackass* fue el ícono de una forma de comicidad que se popularizó en los años 2000, que tuvo sus antecedentes en los años 90s con *The Tom Green Show* (1994-2001), que paralelamente a su producción tuvo replicas en varios países, entre ellos: los finlandeses *The Dudesons* (2001- 2015), los británicos *Dirty Sanchez* (2002-2007), la serie mexicana *No te Equivoques* (2001) y series hechas con elementos de *Jackass*, una vez que se terminó el programa (pero paralelamente a la producción de sus películas) *Viva la Bam* (2003- 2005) y *Wildboyz* (2003- 2006), entre otras. Pero además es un programa que sienta las bases para que estas prácticas necrocómicas salgan a las calles como un ejercicio naturalizado de producción de violencia entre varios guetos de jóvenes y adolescentes alrededor del mundo.

Esta afirmación la hago por mi experiencia subjetiva como parte de un grupo de jóvenes que intentaba imitar *Jackass*, pero además por la inmensa cantidad de videos que existen en la red de “imitadores de *Jackass*”. Solo hay que poner en un buscador las palabras “imitando a *Jackass*” o “like *Jackass*” para que se desplieguen cientos de videos.³¹

Siguiendo con los productos audiovisuales antes mencionados y si los comparamos con *Jackass*, estos reproducen las mismas formas de violencia lúdica que hizo tan popular al programa norteamericano. En todos existen golpes, quemaduras, mordeduras, electrocuciones, disparos, excreciones y toda una serie de agresiones contra el cuerpo con el objetivo de hacer reír. Por lo que contribuyeron, en conjunto, a generar una estetización cómica de la violencia a través de actuaciones que tenían como prioridad un interés recreativo, pero que jugaban con el riesgo sabiendo simbolizar el miedo producido hasta convertirlo en actividad lúdica (Imbert 2008, 114).

Estos shows a través de la creación de estados de incertidumbre, relaciones de dominación, puestas a prueba de su elenco, humillaciones y -en general- situaciones que

³¹ Debido a que mi intención con esta tesis es plantear la existencia de una nueva forma cómica, a través del estudio de sus influencias estéticas, epistemológicas y culturales, no me detendré a analizar las consecuencias sociológicas de su existencia y los efectos que ha tenido en las juventudes o en personas adultas.

encerraban una fuerte violencia simbólica, aludieron a una trivialización de la muerte (114) como un hecho risible y, por lo tanto, revolucionaron el mundo de lo cómico, porque pusieron al goce sádico -que es lo implica ver cuerpos torturados y reírse de ellos- en las pantallas grandes y chicas de todo el mundo.

A este respecto, vale decir entonces, que la necrocomicidad es un hito importante del neoliberalismo a tomar en cuenta, porque pone en evidencia la crisis simbólica del valor de la vida que ha producido esta forma de capitalismo, donde “el valor de las cosas supera por lo general al de las personas” (Valencia 2010, 62). Este postulado que prioriza lo material sobre el bienestar humano Steve- O³² (miembro del elenco del *Jackass*) lo expresa de forma clara, en un documental elaborado en los primeros años del programa norteamericano: “Acepto lo que quiera que hagan, porque sé que me pagarán. Me pagarán la lesión, así que acepto resultar gravemente herido [...]. Estoy ganando mucho dinero. Entonces las acrobacias serán más peligrosas” (Tremaine 2003, min 35:58).

En este apartado se puede observar cómo Steve- O, racionaliza la violencia que produce a su cuerpo en función de las ganancias que percibe. Algo que además es entendible porque para él (un payaso titulado fracasado) no existe otra posibilidad de generar réditos económicos. Primero, porque no consigue trabajo y segundo, porque incluso si lo consiguiera, como él mismo lo dice, preferiría el dolor que se produce en el programa al dolor de la burocracia: “A la mierda bro, si me preguntan a mí, sufriría mucho más dolor solo por no tener un trabajo asqueroso. Es peor el dolor que causas a tu alma cuando sabes que odias tu trabajo. Puedes ponerme grapas en el culo, bro. A mí me gusta mi trabajo, alegra a la gente” (min 21:47).

³² Me parece importante indicar que Steve- O (desde mi punto de vista -junto con Knoxville- el personaje más importante de *Jackass*), tuvo formación formal en payasería. En una entrevista Steve-O cuanta como a los 22 años estaba decidido a ser un acróbata, “había creado y perfeccionando el mortal escupiendo fuego, hacia paradas de mano en autos en movimiento, mortales desde condominios” (Steve-O en Español 2021, min 00:41), entre otras cosas. Pero todo eso no lo llevaba a ningún lado, así que decidió estudiar en el *Colegio de Payasos de los Hermanos Ringling Barnum & Bailey*, un espacio de formación muy complicado de ingresar, “estadísticamente hablando es más difícil entrar ahí que en Harvard” (min 02:16), sin embargo, Steve- O logra ingresar en aquella institución con beca completa. En el transcurso de sus estudios, se da cuenta que su noción de la payasería es diferente al de su universidad, como él lo explica “aunque todavía me embriagaba todas las noches, realmente me estaba esforzando en la carrera, no llegué tarde ni un solo día [...] pero estaba claro que no intentaba ser un payaso divertido, sino que hacía todo lo posible por ser radical” (min 04:08). Esa radicalidad implicaba poner en riesgo su cuerpo para generar risas. En este sentido, él intentaba llevar a la comedia a otro nivel, al nivel de la violencia física, es decir que incluso antes de conocer al equipo de *Jackass*, el ya concebía una nueva forma cómica que agrade al cuerpo como acto reidero. Entre las fotos de archivo que conseguí, se encuentra una donde se puede ver a Steve-O con su traje de payaso, foto que me recuerda al Joker, otro payaso que lleva la comedia por el camino de la “radicalidad”. Anexo 1: Captura de pantalla 6.

En este sentido, y siguiendo a Steve- O, la necrocomicidad es propia de esta sociedad en extremo capitalista de la que somos parte, que no genera condiciones dignas de empleo y, al mismo tiempo, a la que no le importa si lastimas, flagelas, golpes, quemas, electrocutas -etcétera- el cuerpo propio o ajeno, si al hacerlo ganas alguna forma de capital, ya sea simbólico (reconocimiento, aplausos, likes, etc.) o monetario.

3.1 La Necrocomicidad como generadora de representaciones hegemónicas

Bolívar Echeverría (2010) explica en *Modernidad y Blanquitud*, como el capitalismo instauro un deber ser en las personas, “un ethos de entrega al trabajo, de ascesis en el mundo, de conducta moderada y virtuosa, de racionalidad productiva, de búsqueda de un beneficio estable y continuo, en definitiva, un ethos de autorrepresión productivista del individuo singular” (57). Un ethos que fue “extraído del cristianismo protestante en especial del [...] protestantismo calvinista” y que, por lo tanto, tiene mucho que ver con la noción de “salvación” del cristianismo.

En este sentido, al igual que en la cosmovisión cristiana, dentro del capitalismo existiría el imaginario de la salvación, la redención o la “santidad” de los individuos. Solo que a diferencia del cristianismo no se necesitaría de dioses, curas o rezos para conseguirlo, sino que la salvación vendría por medio del trabajo duro y de la acumulación de riquezas que propiciaría este. Es por ello que un ser “santo” dentro del capitalismo “es reconocible antes que nada [por] el alto grado de productividad del trabajo que le toca ejecutar” (59).

Ahora, puesto que no todas las personas pueden ser ascéticos, moderados y virtuosos, en su cotidiano, esta noción de trabajo y de productividad, este ethos de la modernidad capitalista que hay que tener para ser considerado un santo o “winner”, o de no hacerlo un pecador o “losser” (59), con el paso del tiempo ha generado ciertas licencias, para que personas Otras que no encajan en ese modelo cristiano europeizante del ser, puedan acceder a los beneficios del capital. En este sentido se ha vuelto más tolerante a prácticas no ascéticas de trabajo, siempre y cuando cumplan con el objetivo de producir y acumular riquezas.

Por ello, para mí, la necrocomicidad, lejos de ser una forma revolucionaria o anticapitalista de demostrar inconformidad frente al sistema, es una práctica que adopta completamente el ethos capitalista y lo reconfigura dentro de un contexto neoliberal, y con una población de escasos recursos, que miran con agrado violentarse y violentar los

cuerpos de otros como una forma para entretener y amasar capital. De hecho, como Steve-O lo explica, las personas que hacían *Jackass* eran unos trabajadores incansables: “Intentábamos pasar todo el día rodando, haciendo acrobacias sin parar. Cuando acabábamos pasábamos la noche intentando emborracharnos. Cuando lo conseguíamos, intentábamos follar hasta que amaneciera. Lo mismo una y otra vez. Así que estábamos trabajando sin dormir” (Tremaine 2003, min 27:00).

Si consideramos que uno de los elementos de la necrocomicidad es la autodestrucción corporal, para el entretenimiento propio y de terceros, incluso se podría decir, según el relato de Steve-O, que *Jackass* era un trabajo, literalmente, de 24 horas. Ahora, pero siguiendo con esto, si queremos hallar los porqués del surgimiento de la necrocomicidad a finales de los años 90s y no antes o después, hay que decir que como antesala a la creación de los programas necrocómicos, entre las protestas de París de mayo del 68 y la caída del muro de Berlín en noviembre del 89, acto que pondrá fin -de forma simbólica- a la ex unión soviética y con ello al comunismo, se gesta según Zygmunt Bauman (2010), el inicio de una nueva etapa histórica en el mundo occidental, que se denominará modernidad líquida.

Esta nueva etapa histórica, tendrá como fundamento (debido al triunfo figurativo del capitalismo sobre el comunismo) la globalización radical de los procesos de producción y consumo. El capitalismo se erige como el único modelo legítimo de generación y redistribución de la riqueza a nivel mundial, lo que producirá a su vez una uniformización cultural (Echeverría 1997, 66) a nivel planetario. Es decir que la diversidad de maneras de vivir y concebir la vida dará paso a una unificación del ser y por ende la multiplicidad de identidades que habitan el planeta tierra, empezarán a evanecerse en función de un único ideal de humano, el que acumula capital.

Esto provocará además la licuefacción de los lazos sociales, es decir, la liberación de todos los “vínculos que condicionan la reciprocidad humana y la mutua responsabilidad” (Bauman 2010, 10). Legitimando así, esta nueva etapa histórica, como único nexos socialmente aceptable, al dinero (10). Y, como consecuencia, a partir de allí, toda actividad humana será avalada únicamente por su potencialidad mercantil.

Para Fromm (2017), en *Anatomía de la destrucción humana*, esta desaparición - en pos del capitalismo- “de los valores comunes y de los lazos sociales personales genuinos” (115), hará que “el hombre masa contemporáneo esté aislado y solo, aunque forme parte de una muchedumbre” (115). Ya que ha dejado de compartir con los demás los relatos y los discursos trascendentales que le daban identidad, orientación vital y

sentido a la existencia (203). Para tener, como única base discursiva y dar sentido a la vida, los relatos y consignas, “que le proporcionan los medios de comunicación masiva” (115), guiados por la ideología del mercado. Discursos y relatos que se renuevan constantemente, es decir, efímeros (porque el mercado necesita modificarse permanentemente para continuar vendiendo) y -por ello- relatos que no dan un asidero existencial sólido, sino que generan incertidumbre e inestabilidad psíquica.

En consecuencia, en esta época habría, según Fromm (2017), un vacío de relatos trascendentes de devoción y un exceso de micro relatos mercancías para ser venerados. Lo que produciría en el ser humano contemporáneo, para el psicoanalista, un desequilibrio emocional (203) y, con ello, un incremento de agresividad -en todos los ámbitos- por la falta de una estructura social que lo sustente (115). Siendo, además, para Gerard Imbert (2008) esta falta de discursos trascendentales que justifiquen la vida, la razón del porqué se popularizó en la juventud de finales y principio del milenio, el efectuar conductas de riesgo que tientan a la muerte. Para el catedrático, la violencia lúdica y las conductas de riesgo, son una respuesta simbólica a la crisis del valor de la vida y a la decadencia de los sistemas ideológicos (113).

No a todo el mundo le funciona el discurso de acumulación capitalista para dar sentido a su vida. Único discurso validado por la sociedad occidental como bueno. Por ello, muchas personas criadas en esta cultura de la acumulación y que no están conformes con el imaginario capitalista de existencia, quedan sin un asidero discursivo para justificar su vida, lo que provoca una sensación de vacío permanente en la cotidianidad individual.

A este respecto, como dice Imbert: “si la divisa de los punks era “no future”, la de hoy podría ser que sólo hay presente” (119). Una temporalidad que solo concibe el aquí y ahora y la inmediatez como los únicos espacios para ser vividos, por lo tanto, una temporalidad que no tiene visión de futuro y, en este sentido, deriva en una percepción del mundo donde se realizan actos que no acarrear consecuencias. Y este sería el motivo por el cual las personas se impulsan a realizar acciones de alto riesgo gratuito:

La no conciencia de la falta cuando se cometen actos de violencia gratuitamente se deriva precisamente de la falta de conciencia temporal, de ese rechazo a la inserción en el espacio-tiempo social. Al no tener perspectiva de futuro, el sujeto no “ve” las consecuencias de sus actos, no toma conciencia de la necesidad de “ordenar” las conductas (de inscribirlas en el tiempo) de acuerdo con la Ley. Negación del futuro, virtualización del presente son constantes en la realización de actos de violencia anómica. (Imbert 2008, 120)

Por ello, para Imbert (2008) no es casualidad que los deportes extremos, por ejemplo, hayan crecido exponencialmente en su popularidad en estas últimas décadas, ya que el riesgo que comportan reinyecta la sensación de valor a la existencia, o por lo menos la simulan (114). Y en este mismo sentido, tampoco es casual, desde mi punto de vista, la creación de prácticas necrocómicas que juegan con el riesgo, el miedo y la posibilidad de muerte para generar risas, ya que esa sensación de cercanía a la muerte “en broma” cumple con el objetivo de producir sensaciones que permiten a esos jóvenes “sentirse vivos”.

La violencia en *Jackass* es tan patente e impactante que varios de sus sketches “cómicos” visibilizan la latencia de muerte de manera tangible. Como -por ejemplo- el sketch de Steve-O, donde voluntariamente conecta sus testículos a un aparato que mata ratas por medio de electricidad. Una secuencia audiovisual salvaje, en la cual, mientras Steve-O, grita y suplica para que apaguen el artefacto, sus amigos ríen de él (Tremaine 2011, 00:34:01). O miremos tan sólo un extracto de *The Dudesons*³³ ³⁴, la versión finlandesa de *Jackass*. Este grupo de jóvenes, presentan en el capítulo 8 de la segunda temporada, el top 10 de los sketches más graciosos y más peligrosos que hicieron a lo largo de ese periodo. Jarpi, uno de sus protagonistas, anota: “A continuación, viene el mejor momento de la segunda temporada. Que se suponía era un paseo por el parque, pero casi todo salió mal” (Laasala, Tiensuu, y Hilden 2013, min 17:23). Jukka otro de los integrantes del grupo: “Sí, y casi termina con la vida de Hp” (min 17:26).

A continuación, se observa un carro subido sobre otro carro, sus techos están juntos. Es decir que el carro de abajo tiene sus llantas sobre la tierra y el otro tiene las llantas hacia el cielo. El carro de abajo es conducido por Jarpi y en el de arriba está HP. El carro de abajo arranca a toda velocidad y choca contra una pared haciendo que el carro de arriba salga volando a una gran altura antes de caer y atrapar a Hp entre las latas y, literalmente, casi matarlo.

JARPI: ¡HP! ¡HP! ¿Estás bien? ¡oh mierda! [...] ¡¿Hp estás vivo?!

Hp se mueve un poco

CAMARÓGRAFO: Hp todo está bien...

JARPI: (a HP) quédate quieto, quédate quieto.

³³ The Dudesons fue estrenado en el año 2001 y tuvo una duración de 5 temporadas (es decir más temporadas que *Jackass*) aunque también hicieron, al igual que los norteamericanos, varias películas. El elenco estaba conformado por 4 hombres y una cerdita, Jukka Hilden, Jarno "Jarppi" Leppälä, Hannu Pekka (HP), Jarno Laasala y Britney Dudeson (la cerdita).

³⁴ Me parece importante colocar este programa para evidenciar que, como dije, la necrocomicidad no es un hecho aislado, sino que está presente en varios lugares del mundo más o menos de la misma manera y responden a un mismo discurso de generación de violencia como un hecho risible.

HP: está temblando dentro del carro

CAMARÓGRAFO: Estuvo así de cerca

JARPI: ¿Puedes sentir tus piernas? (Señalando una parte destrozada del auto) ¿Qué hubiera pasado si se hubiera sentado ahí?

CAMARÓGRAFO: ¡Oh Dios mío!

JUKKA: Como podemos ver, la silla es lo único que le salvo su vida

CAMARÓGRAFO: Eso es verdad. (min 17:50)

La escena termina con HP abrazando a sus compañeros con euforia mientras grita a todo pulmón ¡Estoy vivo! ¡Estoy vivo! Podemos ver que, en estos juegos de vértigo ponen a prueba la ley, porque el riesgo que acarrear trivializa la muerte y permiten ese sentimiento de fuerza todopoderosa, de dominio sobre la vida, creando “una euforia pasajera pero intensa, que anula el tiempo, las distancias, separa y al mismo tiempo une en el imaginario vida y muerte” (Imbert 2008, 115).

3.1 Necrocomicidad: el triunfo del miedo sobre la risa

En este sentido, la necrocomicidad surge como forma reidera, porque existe un malestar ante la vida y una indiferencia “ante la muerte -fin por excelencia- que está en el origen de la pérdida de conciencia de la Ley, porque la sanción suprema -la muerte- ya no es objeto de una actitud reverencial” (Imbert 2008, 117). Y esto debido a que el sentido de la vida y la muerte en el capitalismo se ha visto reducido con el posicionamiento del imaginario de que lo único que importa es la acumulación de capital. Por lo que no importaría si se vive o se muere, sino que lo importante en este sistema de producción y distribución de la riqueza sería conseguir y amasar dinero o fama de cualquier manera.

Es por ello que la violencia lúdica, “puede cobrar formas muy diversas, desde la destrucción indiscriminada de bienes (el vandalismo)” (116); o como en el caso de la necrocomicidad, haciendo “prácticas más o menos mediadas de autodestrucción con toma inconsiderada de riesgos” (116) con el objetivo de hacer reír.

Entonces, tenemos que, con esta pérdida de respeto hacia la muerte que genera el discurso neoliberalista, “se pierde también la conciencia de los límites: límites entre lo lícito y lo ilícito en el hacer, límites entre lo decible y lo indecible en el discurso social, límites entre lo visible y lo invisible en el mostrar mass mediático” (Imbert 2008, 117). Generando programas como los de *Jackass* o *The Dusesons*, que se burlan de la violencia. En este contexto podríamos decir que es debido a que en la actualidad vivimos una muerte

lenta por lo que soñamos una muerte violenta (117) y reproducimos ese sueño en la televisión incluso de manera cómica.

Y es que si consideramos la risa de la necrocómicidad, como la risa que se produce después de realizar, intencionalmente, un acto de degradación de un cuerpo vivo, propio o ajeno, poniéndolo en riesgo o enfrentándolo a agresiones innecesarias, gratuitas y en ocasiones muy dolorosas, es decir, una risa que se produce después de torturar a alguien para el disfrute sádico de un tercero, se podría definir a esta forma cómica como una violencia lúdica, que evoca a la muerte para reírse de ella.

Un claro ejemplo de ello es la escena en *Jackass* denominada “Los cortes de papel”. Escena que personalmente me pareció muy difícil de ver, pero que los protagonistas de *Jackass* parece que la disfrutaron. En ella, se puede observar cómo Jhony Knoxville, sin ninguna otra intención que la de entretener, da permiso para que uno de sus compañeros empiece a lastimarlo.

La cámara enfoca a Knoxville sentado en un sillón de un cuarto de hotel, junto a la mayoría del elenco de *Jackass*. “Estos son los cortes de papel. Voy a cortarme entre los dedos de mis manos y de los pies. Y no hay manera correcta de hacerlo” (Tremaine 2002b, min 48:24). A continuación, y en primer plano, Ryan Dunn corta con papel manila a Knoxville entre los dedos de los pies. Knoxville grita, inmediatamente empieza a reír como loco y mientras se ríe se queja del dolor. La cámara enseña la herida. Jhonny Knoxville comenta: “Puedes sentir cuando entra. Este se ve bastante bien. Hazme el siguiente” (min 48:43). El proceso vuelve a repetirse, ahora en su mano. Pero apenas concluye, cuando ya todo el mundo está riéndose, un camarógrafo, por lo fuerte de las imágenes, empieza a sentirse mal. Jhonny Knoxville: “¿Vas a vomitar? (risas). Miren, va a vomitar (risas)” (min 49:15). A continuación, el camarógrafo vomita un poco y cae desmayado. En la habitación hay alrededor de 10 hombres y todos ríen como locos. Después de unos segundos, aun riéndose, se empiezan a preocupar por la persona desvanecida. Jhonny Knoxville: “¿Dan estás bien? Dan ¡Un médico!” (min 49:38) Al poco tiempo Dan se levanta. Aun pálido y mareado. Dan: “No, ya basta” (min 49:43). La escena culmina con una secuencia rápida de Steve O cortándose con papel las comisuras de la boca (min 49:47). Como se ve en esta escena, el cuerpo de Knoxville se vuelve una cosa presta a ser dañada con el objetivo de sacar risas o, al menos, de incomodar a la gente.

Cuando miramos necrocómicidad, nos damos cuenta de que la esencia de los programas consiste en agredir al cuerpo de cualquier forma. El dolor atraviesa

transversalmente los shows. Los protagonistas constantemente están cayendo, electrocutándose, lastimándose, perforando, cortando, quemando y marcando su piel, con el objetivo de hacer reír y entretener a su teleaudiencia. Y en algunos momentos esto es tan brutal, que varios de sus sketches “cómicos” son formas de tortura, que tienen como fin el entretenimiento humorístico.

Como -por ejemplo- el sketch llamado “La jaula de obstáculos”, donde el elenco completo de *Jackass*, vestido de presos, tienen que pasar por varias pruebas degradantes y dolorosas. Reptar por un lugar lleno de cocodrilos (donde varios son mordidos). Inmediatamente levantarse y correr por un pasillo con ventiladores industriales, que arroja -a mucha velocidad- sobre sus cuerpos, peces de gran tamaño. Volver a reptar por un corral de puercos, lleno de eses y orina. Luego levantarse y correr por un pasillo donde cazadores profesionales les disparan pelotas de paintball. Y finalmente, beber un vaso entero de la saliva de los cazadores que previamente les dispararon (Tremaine 2007, 00:43:06). O la secuencia audiovisual en el capítulo denominado “Winter Olympics with Bam Margera” de *The Dudesons* (en colaboración con *Jackass*), donde los protagonistas hacen una competencia para saber quién es la persona que más shots de cera derretida hirviendo puede tomar. Secuencia en la que se puede percibir el intenso dolor que sienten los personajes con cada shot que ingieren (Jarno Laasala, Tuukka Tiensuu, y Jukka Hilden 2014, min 04:10).

Gerard Imbert (2008) llamará a esto el uso diluido de la violencia, porque se le resta la importancia. Es por ello que, para él, la violencia “ya poco tiene que ver con el carácter sagrado que podía tener la comisión de actos de violencia dentro de los rituales sociales de las sociedades primitivas. La violencia, hoy, se ha desacralizado” (116).

Postulado que comparto y que para mí además se ve reflejado, acentuado y reproducido en los programas necrocómicos, por su “permanente escenificación/repetición/serialización de hechos violentos” (116), tomados como graciosos. Lo que convierte a la violencia en un hecho natural del que no hace falta horrorizarse, pero, además, lo que convierte a la violencia en algo entretenido y divertido de hacer.

Y precisamente, es por ahí, Para Sayak Valencia (2010), “por donde más influye la televisión en la violencia, por esta vía *feliz*, incitante y publicitaria, y no, como se suele afirmar, por la inflación mediática de escenas de sangre” (120). Es esa violencia que aparentemente no tiene consecuencias y donde se mira a los protagonistas disfrutar de ella, la que más seduce a la población, la que más naturaliza la agresión. En este sentido

la necrocomicidad fabrica, lo que Valencia denominará, una *violencia feliz*, es decir, “una violencia rápida, indolora, concebida para no molestar” (120), creada para entretener y reír, porque -en teoría- no tiene consecuencias y, por ello, puede ser disfrutada.

La necrocomicidad es una forma cómica que convive muy de cerca con la muerte, lo que hace que renegocie el papel que la comicidad tiene en la cultura y dentro de las prácticas sociales. La necrocomicidad desacraliza la muerte y la transforma en un hecho sin importancia porque se ríe de ella mientras trata de producirla/esquivarla. Además de que sirve como un elemento para naturalizar el uso de la violencia como práctica cotidiana, desculpabilizada (Valencia 2010, 62) y chistosa, en un mundo donde el aparataje económico está empezando a moverse en función de la muerte y ya no de la vida. En este sentido, la necrocomicidad es una forma cómica que naturaliza y atrae el terror místico, a diferencia de la tradición cómica de la edad media, donde el miedo cósmico o terror místico era vencido por la risa (Bajtín 2003, 66).

“El terror místico” o “terror de Dios” para Bajtín (2003) es el temor que inspiraban las fuerzas naturales en la edad media, pero también era el miedo a la “moral que encadenaba, agobiaba y oscurecía la conciencia del hombre” (86), era un terror “hacia lo sagrado y prohibido [...] hacia el poder divino y humano, a los mandamientos y prohibiciones autoritarias, a la muerte y a los castigos de ultratumba e infernales, en una palabra [era] un miedo por algo más terrible que lo terrenal” (86). Y para vencer este miedo se organizaban durante ciertos tiempos del año (usualmente solsticios y equinoccios) fiestas donde se creaban representaciones simbólicas risibles o mostruosidades cómicas, de símbolos del poder y la violencia, para volverlos inofensivos y ridículos (86). De esta forma mediante la risa se superaba el terror que producía lo incierto, y lo cómico se convertía en un catalizador que permitía la renovación, sin miedo, del futuro.

En consecuencia, hay una diferencia abismal entre la comicidad de la Edad media y la necrocomicidad, ya que en la primera se construían infiernos para tener la posibilidad de enfrentarlos, burlarse de ellos y de esta forma desfogar el terror que producían. Y en la segunda sus infiernos cómicos están diseñados para ahondar los miedos, u horrorizar, aún más, a las personas. Por lo que la comicidad de la Edad media funcionaba como un espacio social de catarsis, que facilitaba la vida después de su realización, ya que renovaba los sentidos culturales atemorizantes, haciéndolos menos temibles, a diferencia de la necrocomicidad donde el terror no se dispersa, sino que se recrudece, porque todos podríamos ser en algún momento el sujeto de quien se burlan.

Por ejemplo, el equipo de *Jackass*, al conocer que Bam Manguera tiene fobia a las serpientes, decide jugarle una broma muy pesada. Literalmente construyen un infierno para Bam, haciendo una piscina de culebras de plástico, de la que es imposible salir sin ayuda: Después de realizar una broma fallida, Bam cae en una piscina de culebras. En un primer momento, después de la caída, Bam ríe por la broma. Pero en cuanto se percata de las serpientes que lo rodean, empieza a gritar. “¡AH! ¿Son de verdad? Sáquenme de aquí. Imbéciles. Viejo, sácame ahora” (Tremaine 2010, min 80:30). Una voz anónima le responde: No son de verdad, amigo”(min 80:33). Y apenas dice eso la voz anónima, empiezan a caerle a Bam, como lluvia, serpientes reales de gran tamaño. Él se desespera y trata de huir. Bam manguera: “¡No me hagan esto! ¡De verdad, sáquenme! ¡Sáquenme de aquí ya! ¡Ya! ¡Sáquenme de aquí ya! ¡Viejo, basta, basta, basta! ¡Viejo, dejen de joder conmigo!” (min 80:43)

Luego descargan sobre Banguera un contenedor con muchas más serpientes, pero de menor tamaño.

BAM MANGUERA: (llorando) Viejo, maldita sea, los odio. ¡Dimitry, por favor! ¡Por favor! ¡Por favor!

TREMAIN: (riendo) Está llorando

BAM MANGUERA: Tremain. ¡Hijo de puta! ¡Sácame ya! ¡No es gracioso! ¡No es gracioso!

RYAN DUNN: ¿Qué no es gracioso? ¡Ah! Eso te lo discutiré ahora, Bam (y se ríe).

BAM MANGUERA: Malditos imbéciles. (min 81:06)

Ryan Dunn saca a Manguera de la piscina. Ya afuera, un poco más calmado y exhausto por el miedo:

BAM MANGUERA: No pueden hacerme eso, viejo.

RYAN DUNN: Lo siendo, amigo (?)

BAM MANGUERA: Es el peor terror que podría imaginar. Malditos imbéciles chupa pitos, hijos de puta ¿Cómo me hicieron eso? (min 81:29)

Risas de Jhony Knoxville

JHONY KNOXVILLE: (Mirando las serpientes) ¡Oh! Mira. Eso parece un infierno.

BAM MANGUERA: Eso fue aterrador. No puedo pensar en nada más aterrador que eso que acaba de suceder. (min 81:50)

Como se ve, en *Jackass*, y -por ende- en la necrocomicidad, la risa no vence al miedo, sino que lo acrecienta. Esta forma cómica evoca los miedos y la muerte, por lo que podemos decir que la necrocomicidad se caracteriza por tener un sentido de pérdida del valor de la vida y -como consecuencia- estar permanentemente en función de la muerte, evocándola. Las caídas, peleas, deportes extremos, bromas pesadas, el rociarse o consumir excreciones, el flagelarse, los disparos y electrocuciones sobre el propio

cuerpo, etcétera, forman parte en la necrocomicidad de un collage humorístico, que va en contra del instinto de conservación. Algo nunca antes visto en el ámbito de la comedia y, por ello mismo, algo impresionante en términos visuales y discursivos.

3.3 Necrocomicidad, el fin del mundo y de la tesis

Programas como *Jackass* o *The Dudeson* son graciosos porque poseen una estructura poshumorística, que consiste en incomodar a las personas para, eventualmente, producir risas. En este sentido, la necrocomicidad es graciosa, porque genera mucha tensión al estar vinculada con la muerte, pero al mismo tiempo porque esa tensión es tomada como una “broma”.

Esta urdimbre entre realidad y simulacro propia del poshumor y, por ende, de la necrocomicidad, “se ha echado a girar de tal manera que actualmente parece cada vez más difícil (o eso nos han hecho creer) distinguir entre realidad y ficción” (Valencia 2010, 158), entre broma y no-broma. La necrocomicidad se aprovecha de la cada vez más difusa línea que se ha establecido en la modernidad entre realidad y ficción, llegando incluso a hacernos creer que el dolor en *Jackass* o *The Dudesons* puede ser de “chiste”.

En este sentido, en la necrocomicidad las dimensiones entre lo que realmente está pasando y lo que ocurre en la ficción se torna compleja, porque la necrocomicidad no solo ataca construcciones simbólicas, culturales, sino que golpea, corta, lacera, muerde, electrocuta, balea, entre otras cosas, la materia, la carne. El cuerpo es parte central de esta comicidad, está ahí, presente, sintiendo, con las heridas supurando, adolorido, con miedo, en algunos casos, agonizante, forma parte de la realidad y sin embargo las risas se producen, porque los chicos de *Jackass*, *The Dudsones* o *Dirty Sanchez* “solo están bromeando”. Se cortan y existen risas, se queman y ríen más, se electrocutan y surgen las carcajadas.

La necrocomicidad se instala dentro de las lógicas del capitalismo gore que legitima sentir placer por el sufrimiento de alguien más y naturaliza la muerte o la posibilidad de muerte como formas de goce. Es parte del entretenimiento, que cría en gran parte de la población actual un gusto por la tanatofilia, es decir, “un gusto por la espectacularización de la muerte en las sociedades hiperconsumistas contemporáneas, así como el gusto por la violencia y la destrucción, el deseo de matar y la atracción por el suicidio y el sadismo” (Valencia 2010, 148). Y esto es problemático en términos sociológicos, porque, y siguiendo a Valencia (2010), lo que incita a la violencia real no

es tanto el alud de imágenes violentas sino el imaginario de que existen violencias ideales (59), violencias felices, es decir, violencias rápidas, indoloras, concebidas “para no molestar en cuanto llega a una conclusión feliz” (Valencia 2010, 59), como supuestamente ocurre en programas como *Jackass* o *The dudsones*. Sin embargo, como vimos, las heridas que se producen sobre el cuerpo no pueden mentir.

Siguiendo con esto y retornando a la parodia de *Southpark*, Chistobot resguardado bajo ese hábito de que la comedia lo justifica todo y por su afán de convertirse en el mejor comediante de los tiempos, lleva a la necrocomicidad al extremo, realizando una acción humorística descabellada, brutal y extremadamente violenta. Vislumbrado la caricatura, con ello, un futuro distópico que no me parece tan alejado de la realidad.

PERIODISTA: Hubo impacto e incredulidad esta noche, cuando Chistobot -creación alemana- al iniciar su show [...], abrió fuego contra una audiencia de 1100 personas, matando a casi todos. Los espectadores dicen que el violento ataque fue irracional, sin motivo y también genuinamente chistoso. Lo que solidifica la opinión de que Chistobot podría ser el mejor comediante de todos los tiempos.³⁵ (Stone y Parker 2011, min 14:40)

Una de las vivencias más incómodas que se pueden experimentar es la muerte de otra persona. Por lo que, un asesinato, “en broma”, sería una de las acciones ideales para un humorista que quiere llevar la incomodidad a su extremo. Chistobot abre fuego por su afán de gloria, por su objetivo claro de convertirse en el mejor comediante de todos los tiempos, el más incómodo del mundo y dentro de la parodia, lo logra. Siguiendo con ello, y a riesgo de sonar alarmista, a mi modo de ver *Jackass* y *The Dudesons* es el comienzo de un camino de lo cómico, como espectáculo, que tiene a la muerte como su eje central. Creo que pronto se empezarán a producir espectáculos necrocómicos como los de Chistobot, si es que ya no se están produciendo (mientras hacia la tesis, tuve información de que existe necrocomicidad en la Deep Web, pero todavía no me animo a explorar ese mundo), por parte de otras personas “más graciosas”.

En este sentido, creo personalmente que hay que cuestionar nuestras risas como una práctica política sin llegar a moralismos y ahí está lo complejo, porque la línea que divide lo uno de lo otro es muy fina. Como payaso que soy, no creo en la censura de la risa y menos si viene de un poder institucional, pero sí creo que es importante cuestionar permanentemente lo que nos produce gracia.

³⁵ Anexo 1: Captura de pantalla 7 y 8.

No nos vaya a ocurrir que devastemos el mundo por un chiste, como aconteció en *Southpark*, donde Chistobor en post de ser el mejor comediante del mundo casi termina por completo con la vida en la tierra.

En la parte final del episodio de Chistobot, el robot se encuentra en su oficina escribiendo el chiste final. El chiste que, basado en la estructura reidera del poshumor y la necrocomicidad dará por terminada a la comedia y, con ello, paralelamente, a toda la humanidad.

CHISTOBOT: Llevaré la comedia al próximo nivel. El exterminio de toda vida biológica en la tierra. Sera el máximo chiste. Los humanos hacen comedia. Los humanos construyen robots. El robot acaba con toda la vida en la tierra. El robot siente incomodidad. ¡Exterminación!

STAN MARSH: Espera, espera ¿Cómo que vas a destruir la vida en la tierra?

CHISTOBOT: Ese es mi propósito. Ser el máximo comediante.

KYLE: Matarnos a todos no es chistoso.

ERIC CARTMAN: A mí me parece que sí.

JYMMY VALMER: Chistobot, ese no es un buen chiste. No habría nadie para reírlo.

CHISTOBOT: Llevo a la comedia a su conclusión lógica. La ecuación matemática de la comedia, solía ser, presentación y remate. La comedia de hoy en día es presentación, remate e incomodidad. No hay nada más incómodo que destruir todo lo que creó a Chistobot. (Stone y Parker 2011, min 17:30)

Personalmente y a diferencia de Chistobot creo que la risa debería retomar su función de celebrar la vida y no de generar muerte. Y que un primer consenso al que deberíamos llegar los comediantes sobre los límites del humor, es que nadie debería resultar muerto en la construcción de un acto cómico.

Conclusiones

I.

La tesis empezó y giró alrededor de un cuestionamiento: ¿Producir muerte o tentación de muerte puede resultar gracioso? Y a partir de ahí me hice varias preguntas sobre la risa, la comicidad y la muerte para construir el concepto de *necrocomicidad*. Un concepto que está en proceso de construcción, pero del cual ya se puede inferir varias cosas con este trabajo de titulación.

En el primer capítulo, en torno al análisis del *Joker* comencé con dos preguntas sobre la risa ¿Qué es la risa? y ¿Cómo se genera? Y llegué a la conclusión de que para reír es necesario encontrar una incongruencia en una carga de significado previamente determinada, ya que la comicidad es “la dialéctica entre el ser y la imposibilidad del deber ser” (Maestro, 26:10) de cualquier fenómeno en el mundo y, en consecuencia, se identificó al fracaso como la “auténtica fuerza motriz” (Costa 2018, 14) de lo cómico y de la risa que se produce como efecto orgánico del placer cómico.

Por otro lado, también se dijo que la risa no solo es producto de la comicidad sino también del nerviosismo, del miedo, de la incertidumbre, que “la risa puede ser la última respuesta ante la ausencia de cualquier respuesta” (Vegh 2001, 58). Y entonces se resolvió que, si bien toda comicidad necesita de la risa para ser tal, como dice Freud (1991, 141), no toda risa es indicio de placer y -por tanto- de comicidad.

Con esto se pudo establecer que existen dos tipos de risa. Una risa que no tiene nada que ver con el placer, sino con la agresividad y que se activa como un mecanismo de defensa para alejar la causa de nuestro malestar cuando nos sentimos amenazados. Y una risa, que se produce por una descarga de placer psíquico, después de percibir una ruptura de la realidad como la concebimos. El primer gesto podría volverse causa de sufrimiento como lo que le ocurre a Arthur (el protagonista del *Joker*), y el segundo gesto nos genera una sensación de bienestar.

De la misma manera se estableció que la comicidad presupone un mundo social compartido entre el comediante y las personas que disfrutan las bromas. Lo cómico sería en este sentido un mecanismo que permite reconocer a nuestros pares y reforzar nuestros sentidos sociales (Critchley 2010), ya que, como dice Bergson (1991, 14) “la comicidad, siempre oculta un prejuicio de asociación y [...] de complicidad [con otros] rientes efectivos o imaginarios”. Por ello, las bromas siempre se hacen en función de buscar la

validación de nuestro prójimo, entendiendo que no todos los prójimos son iguales para el comediante y que habrá unos prójimos más importantes que otros con los que él quiera identificarse. Por lo que la persona que hace una broma siempre irá en contra de algunas susceptibilidades (porque es imposible agradar a todos) para ganar la aceptación de los prójimos que le interesan. En consecuencia, cuando se hace bromas, siempre se está tomando posturas y sitios frente al otro.

Con referencia a esto, se observó -en la película del *Joker*- la incapacidad de Arthur para conectar con sus chistes con la comunidad de Ciudad Gótica, lo que lo hace sentirse un comediante fracasado; y, más adelante, cómo se ve reconocido por algunos de sus pares por asesinar a tres jóvenes de Wall Street, lo que hará que él signifique sus asesinatos como cómicos, y, además, que repita el acto de asesinar “como broma” en el clímax de la película, matando a Murray Franklin.

A partir de esto, se introdujo la noción de manera general, que si bien la comicidad necesita de un grupo social para que la sustente, también tiene un carácter subjetivo implícito. No todas las personas se van a reír de todas las bromas, puesto que la configuración de imaginarios y sentidos del humor son tan diversos como seres humanos en la tierra. Por ello habrá mucha gente que por sus vivencias personales y su vinculación con determinados temas, simplemente no puedan reírse de ciertas bromas y que, por el contrario, se sientan ofendidas. Todo depende de la configuración cultural, experiencias personales y de los sentidos pre existentes en nosotros. Finalmente, con todos esos elementos, se trabajó la hipótesis de que los asesinatos provocados por el Joker, pueden ser legítimamente risibles para él y aberrantes y dolorosos para otras personas.

Posteriormente, en el segundo capítulo a través, sobre todo de *Jackass*, pero también utilizando a *The Dudesons* se pensó a la necrocomicidad como una categoría que además está presente en programas de comedia que no son de ficción, sino que están ligados con el documental. Programas que comercian con espectáculos de comedia que vinculan a la muerte o la posibilidad de muerte como hechos risibles y con audiencias ávidas de reír observando dolor. Analicé este tipo de programas que utilizan a la necrocomicidad y que tuvieron sus orígenes como una versión pulida, pero no tanto, de los videos de skate que proliferaron en los 90s y cuya premisa no podía “ser más estúpida: filmar cualquier tipo de tontería posible, a menudo poniendo en peligro la integridad física propia y, sobre todo, el estómago tanto de participantes como de televidentes” (Cuevas 2020).

En ese capítulo se observó que estos programas tienen símiles con la vanguardia performativa de EE. UU de los 70s, aunque con grandes diferencias en sus intencionalidades. Y es que, por un lado, los artistas del performance tomaban sus obras en tono serio y con la agresión a sus cuerpos intentaban denunciar la violencia y las injusticias de su sociedad. Y, por otro lado, vimos que los realizadores de estos programas necrocómicos se agreden el cuerpo sin ninguna intención de denunciar nada sino de reírse de la violencia y en consecuencia normalizarla. En este sentido utilizan “la transgresión no como una ruptura producida por una vanguardia heroica fuera del orden simbólico, sino como una fractura producida por una vanguardia estratégica dentro del orden” (Foster 2001, 160). En *Jackass* o *The Dudesons* hay una resignación existencial frente a la violencia de su contexto histórico, lo que hace que sus sketches sean percibidos menos violentos que los performances. Y en este sentido no son transgresores del sistema, sino que, al contrario, se alinean al status quo imperante y por ello los denominé “programas pop para rebeldes”.

Ahora, para entender el porqué de este fenómeno cómico, vinculé a los programas con su contexto histórico. Un contexto donde, como dice Sayak Valencia (2010, 19):

...la dimensión sistemáticamente descontrolada y contradictoria del proyecto neoliberal. Producto de las polarizaciones económicas, el bombardeo informativo/publicitario que crea y afianza la identidad hiperconsumista y su contraparte: la cada vez más escasa población con poder adquisitivo que satisfaga el deseo de consumo. Se crea [...] subjetividades capitalistas radicales [...] y nuevas figuras discursivas que conforman una *episteme de la violencia* y reconfiguran el concepto de trabajo a través de un agenciamiento perverso, que se afianza ahora en la comercialización necropolítica...

Con ello, se pudo observar que *Jackass* y los programas necrocómicos nacidos a partir de finales de los noventa y principios de los años 2000, que centran sus formas reideras en la agresión al cuerpo, simplemente son los síntomas cómicos de una realidad brutal que nos atraviesa y que tiene a la muerte como eje transversal del entendimiento de la existencia.

Por último y para contestar a las preguntas ¿por qué son graciosos programas como *Jackass*? y ¿cuál es su estructura cómica?, recurrí al concepto de post-humor, que fue la forma cómica que descubrí que calza perfectamente con lo que propone la necrocomicidad como forma reidera. Para definir al post-humor utilicé tres productos audiovisuales, *The office*, *Borat* y *Southpark*, este último producto audiovisual también me sirvió para luego explicar la relación entre el post-humor y la necrocomicidad. De

hecho, este programa, me permitió darme cuenta cómo la necrocómicidad es la evolución del poshumor. Y definí al poshumor no como una ruptura del esquema clásico de la comicidad, sino como el desarrollo de su “lógica interna hasta sus últimas conclusiones, hasta su colapso” (Costa 2018, 15). Como el fracaso del fracaso cómico. Como una forma cómica que tiene una estructura fluida y en donde “el espectador no solo no sabe dónde reírse, sino que no sabe si realmente debería reírse” (Costa 2018, 22). Por ello anoté que el poshumor se produce cuando una broma falla, cuando algo que pretendía ser gracioso no produce risa, pero se insiste sobre ello provocando incomodidad en el espectador y eventualmente risas.

En consecuencia, el poshumor produce bochorno, vergüenza ajena, incomodidad, silencios tensos, sudor frío (24) y probablemente risas. Y a partir de esta definición vinculé al poshumor con la necrocómicidad, ya que, como dije, si la risa poshumorística se produce por incomodidad y no hay nada más incómodo que la producción de muerte, la necrocómicidad es poshumor llevada al extremo.

Con todo lo dicho se puede definir a la necrocómicidad como una forma cómica que centra su acto reidero en la agresión al cuerpo, generando con ello espectacularización de la violencia, muerte o la posibilidad de muerte a la víctima de la broma y todo ello con una estructura poshumorística. Su origen está dado dentro del contexto de un capitalismo que ha devenido gore, es decir, un tipo de capitalismo que surge a partir de la dinamitación del estado benefactor, un sistema político y económico donde nada es intocable, donde todos los tabúes económicos y de respeto hacia la vida han sido rotos, y donde ya no hay lugar para la restricción ni para la salvación (Valencia 2010, 50). Un tipo de capitalismo que tiene como ejes transversales la violencia y su espectacularización (26).

II.

Esta idea de que provocar muerte puede ser legítimamente risible, se desarrolló primero en productos audiovisuales de ficción y en otros que se desarrollaron entre la realidad y la ficción, porque consideré conveniente ir construyendo de manera progresiva un concepto que podría generar muchas resistencias.

Como vimos la necrocómicidad responde a un contexto social, cultural y político, no surge como por generación espontánea y, en esa medida, los actos necrocómicos más brutales, los que literalmente quitarían la vida a otras personas, responderían a una escalada de violencia que empezaría con espectáculos que no matan, pero hacen alusión

a la muerte como acto reidero como *Jackass* y *The Dudesons* o en productos audiovisuales de ficción como *Southpark* y el *Joker*.

Si nos imaginamos un iceberg de la necrocomicidad, en cuya punta superior se encuentra lo más suave de esta y en la parte profunda lo más brutal. Nos encontraríamos que arriba estarían las referencias a la existencia de la necrocomicidad en productos audiovisuales de ficción como el *Joker* o *Southpark*, productos audiovisuales que están diseñados para el consumo masivo y que visibilizan de una manera afable la esta nueva forma cómica. En el centro del Iceberg estarían espectáculos como los de *Jackass* y *The Dudesons* que, como vimos, no tienen la intención de matar al otro para hacer reír, pero sí la de poner en riesgo la vida en función de la comedia. Y finalmente, en lo más profundo del iceberg, se encontrarían espectáculos cómicos que literalmente matarían a las personas para hacer reír.

En esta tesis se analizó la primera y la segunda parte del iceberg necrocómico y se postergo la última parte -en la cual se analizarían productos audiovisuales donde literalmente se mata al otro para hacer reír- para una próxima investigación. En este sentido, esta tesis es el inicio de una serie de investigaciones que creo necesarias realizar para problematizar el fenómeno de producir muerte o tentación de muerte en función de la risa.

Quedan por el camino algunas reflexiones que son importantes apuntarlas para ahondarlas en futuros trabajos. Por ejemplo, la vinculación que tiene la necrocomicidad con el grotesco y esto a su vez, con la vuelta a lo real lacaniano, que plantea Hall Foster. En esta tesis, no se analizó todas las tensiones que genera esta vuelta al cuerpo de la comicidad, pero de manera brutal. Lo que implica para los comediantes ir al trauma o a sucesos abyectos para generar risas, que implicaciones tiene eso en relación a las audiencias y como hace que el signo cómico se transforme, porque si está del lado de lo real y lo abyecto, ya no podría estar del lado de la “no-verdad”, del falseamiento, de la sátira.

Po otro lado, también sería importante investigar la vinculación que tiene este tipo de forma cómica con la masculinidad hegemónica. Y es que la necrocomicidad -al parecer- es un espacio cómico esencialmente de hombres que se caracterizan por vivir en función a los postulados de la masculinidad hegemónica. Por ejemplo, si nos remitimos únicamente a los personajes principales de las series de comedia ya analizadas donde se agrede el cuerpo como acto reidero, como *Jackass* o *The Dudesons*, descubriremos con facilidad que todos los personajes que ejecutan acciones de riesgo en dichos shows -sin

excepción- son hombres. “Ninguno de los artistas intérpretes o ejecutantes es mujer³⁶, y las pocas mujeres que se muestran aparecen en contextos muy específicos y se presentan en la línea del estereotipo femenino tradicional” (Lindgren 2009, 2).

Este monopolio de la figura del hombre como eje central del espectáculo, es una constante en todos los programas de este género cómico. Lo que sugiere, que este tipo de comicidad responde a una “estructura predominante y legitimada como referente para la construcción de las identidades masculinas” (Bonino 2002, 7) que incita a los hombres a ponerse en riesgo y agredir el cuerpo -propio o ajeno- para divertirse.

En la masculinidad hegemónica los roles se construyen en términos de diferencia e incompatibilidad. Por eso, un hombre “de verdad” debe aprender a alejarse de lo femenino o al menos aparentar que está limpio de toda femineidad y para ello, “necesita participar, a toda costa, en prácticas que lo distingan de las mujeres” (Lindgren 2009, 2). Caso contrario, será catalogado con valores cercanos a lo femenino y lo no heterosexual. En este sentido necesita tomar conciencia de ser mirada para ser (Sartre 2011, 362). Para no quebrarse necesita de la validación del prójimo.³⁷ Como dice Rita Segato, aludiendo al por qué de las violaciones (2018), “la masculinidad, a diferencia de la femineidad, es un estatus, una jerarquía de prestigio, que se adquiere como un título y se debe renovar y comprobar su vigencia como tal” (42). En este sentido, para ser hombre habría que demostrarlo y una de las formas de hacerlo dentro de las lógicas de la masculinidad hegemónica, sería penetrando a una persona sin su consentimiento, es decir imponiéndose, conquistando, colonizando, ejerciendo el poder sobre el cuerpo de otro y mostrarlo a los pares masculinos.

En este sentido, *Jackass* y los programas que utilizan una comedia similar (como *The Dudsons*), se vuelven un espacio donde se puede evaluar la masculinidad hegemónica de los participantes, observando quien se pone en mayor riesgo. En estos shows no hay espacio para temores o dudas, el hacer o no una acrobacia, inmediatamente califica a los protagonistas como más o menos hombres. Los sketches -que casi siempre son riesgosos y dolorosos- los ponen a prueba y sirven para reinscribirlos “dentro de una lógica dominante de brutalidad estilizada y vinculación masculina que parece predicarse de la

³⁶ En la película *Jackass Forever* estrenada en febrero del 2022, por primera vez aparece una mujer haciendo sketches que agreden al cuerpo para generar risas junto con el elenco de *Jackass*. Sin embargo, eso no cambia el hecho de que ese espacio cómico es construido por hombres y para hombres.

³⁷ El prójimo aquí puede ser otro hombre que construye su masculinidad a partir de los parámetros de la masculinidad hegemónica. Mujeres, niños, niñas u hombres no hegemónicos, no son considerados pares y por lo tanto, su opinión no es tomada en cuenta.

necesidad de denigrar y pagar guerra contra todo lo que es femenino” (Lindgren 2009, 3). Estos actos, que son “una trasgresión controlada e incluso a veces simulada (perfectamente acotada por los medios técnicos modernos), sin que haya en la mayoría de los casos agresión deliberada al otro” (Imbert 2088, 118), constituyen, sobre todo, “una puesta a prueba, no sólo de los límites de la Ley, sino también de los del propio sujeto” (118). Son un desafío al orden establecido y tienen “que ver con el culto a la hazaña, con una visión gloriosa del cuerpo (cultivada por las modas, exacerbada por la publicidad) que compensa de la sensación de inseguridad, no sólo social sino también ontológica” (118). En este sentido si el sujeto masculino es profundamente inseguro, la puesta a prueba de sus límites, puede hacer las veces de rito de iniciación o de confirmación de su masculinidad (118).

En conformidad con ello, Rita Segato (2018) afirma que “las iniciaciones masculinas en las más diversas sociedades, muestran esta necesidad de titulación mediante desafíos y pruebas que incluyen la anti-socialidad, la crueldad de alguna forma y el riesgo” (42-43). Por lo que, la necrocomicidad podría ser la traducción de estos rituales de iniciación y afirmación de la masculinidad al lenguaje de lo cómico, que usualmente son serios y rígidos, a un ambiente más distendido, cómico, risible.

Ahora, tomando en cuenta todo lo dicho y haciendo alusión muy sucintamente al caso de la violación en grupo de la manada, desarrollado en las festividades de San Fermín en la madrugada del 7 de julio de 2016 contra una mujer, por un grupo de hombres que acostumbraban como clímax de sus celebraciones violar a mujeres, o en otras palabras cada vez que salían de fiesta planificaban una violación. Me parece importante mencionar que la necrocomicidad podría estar presente en su accionar, ya que la muerte, la agresión al cuerpo, la demostración de hombría y el sentido festivo (elementos que están en Jackass) también están presentes en ese caso, pero y a diferencia del programa norteamericano, no existe consentimiento por parte de la víctima para ser agredida, por lo que lo necrocómico se acentuaría. Esto que menciono merece un tratamiento mucho más extenso, excede por mucho lo que se puede tratar en unas conclusiones, ya que es una tesis en sí misma, por lo que solo me queda ponerla como sugerencia para próximas investigaciones.

Finalmente decir, que este tema de la masculinidad hegemónica, la demostración de ser hombres y la necrocomicidad empata con otro tema que yo considero que es necesarios problematizar dentro del ámbito de la comicidad, y son las torturas realizadas en contextos de guerra, en donde se agrede al cuerpo del enemigo con el objetivo de

divertirse. Un ejemplo de ello son los videos grabados y compartidos por soldados norteamericanos en los primeros días de la invasión a Irak. Videos y fotos en los que se los puede observar riendo y festejando la tortura que infringen a los prisioneros de guerra iraquíes.³⁸ En los videos se puede observar a los soldados norteamericanos como preparar pequeños sketches cruentos que involucran el cuerpo del otro y el sufrimiento que produce en los agredidos.

Como se observa, en este trabajo se ha dicho bastante sobre la necrocomidad, pero todavía queda mucho por escribir y por decir. Por lo que, por lo pronto, lo definiría como una forma cómica que intencionalmente agrede el cuerpo propio o ajeno, con consentimiento o no de la víctima, para producir muerte o tentación de muerte y tiene como objetivo provocar risas entre el grupo de personas que lo realizan y no - necesariamente- en otros espectadores.

³⁸ Cabe resaltar que a los pocos días estos videos fueron censurados por el gobierno norteamericano y dados de baja de la web común y ahora solo se los encuentra en la Deep web.

Lista de referencias

- Acha, Juan. 2004. “Los mitos de destrammatización y el poder de la risa”. En *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Colihue.
- ASALE y RAE. 2020a. *Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario*. Accedido 26 de julio. <https://dle.rae.es/arma>.
- Asimov, Isaac. 2002. *Cuentos completos I*. Madrid: Ediciones B, SA.
- Bajtín, Mijael. 2003. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de Francois Rebelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barba, Andrés. 2016. *La risa caníbal. Humor, pesamiento cínico y poder*. Barcelona: Alpha Decay.
- Barthes, Roland. 1979. “Introducción al análisis estructural del relato”. En *Análisis estructural del relato*, 9–44. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporaneo.
- Bauman, Zygmunt. 2010. *Modernidad Líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mexico DF: Itaca.
- Berger, Peter. 1999. *Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona- España: Kairón.
- Bergson, Henri. 1991. *La Risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- Bonino, Luis. 2002. “Masculinidad Hegemónica e Identidad Masculina”. *Dossiers feministes*, 7–35.
- Charles, Larry, dir. 2006. *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*. Comedia negra/Falso Documental.
- Costa, Jordi. 2018. *Una risa nueva: posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Critchley, Simon. 2010. *Sobre el humor*. Santander: Quálea.
- Cuevas, Diego. 2020. “Jackass: oda a una manada de cabestros”. *Jot Down Cultural Magazine*. Accedido 18 de agosto. <https://www.jotdown.es/2019/03/jackass-oda-a-una-manada-de-cabestros/>.
- Dussel, Enrique. 2007. *Política de la liberación: Historia mundial y crítica*. Madrid: Trotta.

- Echeverría, Bolívar. 1997. “La identidad evanescente”. En *Las Ilusiones de la Modernidad*. México DF: UNAM/ El Equilibrista.
- . 2010a. *Definición de la cultura*. México DF: FCE, Editorial Itaca.
- . 2010b. *Modernidad y blanquitud*. México DF: Era.
- Ferrater, José. 1975. *Diccionario de Filosofía*. 5.ª ed. Buenos Aires: Sudamericana.
- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Freud, Sigmund. 1991. *El chiste y su relación con lo inconsciente (1905)*. vol. VIII. Obras completas. Argentina: Amorrortu editores.
- Fromm, Erich. 2017. “Anatomía de la destructividad” humana. Lectulandia. <https://www.lectulandia.co/book/anatomia-de-la-destructividad-humana/>.
- Gatsby, Hanna, dir. 2018. *Nanette*. Netflix.
- Gavlovski, Johnny. 2020. “Joker, o la salvación de los desechos”, *Revista de Comunicación de la SEECI*, (53): 69–81. doi:<https://doi.org/10.15198/seeci.2020.53.69-81>.
- Giorgi, Gabriel. 2014. “Introducción. Nuevas proximidades”. En *Formas Comunes*. Argentina: Eterna Cadencia S.R.L.
- Girard, René. 1998. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Goldberg, Roselee. 1996. *Performance Art*. Barcelona: Destino.
- Gubern, Román. 2016. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Hobbes, Thomas. 2005. *Leviatan o la materia forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Horkheimer, Max, y Theodor W. Adorno. 1998. *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Valladolid: Trotta.
- Imbert, Gérard. 2008. “Conductas extremas, riesgo y tentación de muerte en la sociedad del espectáculo (nuevas formas y usos de la violencia)”. *Mediaciones Sociales*.
- Kwapis, Ken, dir. 2005. “The office”. *El día de la diversidad*. https://www.primevideo.com/detail/0H7JFOPK2QO9WVZ8D9D0J5ZRQN/ref=atv_hm_hom_c_7d0kid_2_5.
- Laasala, Jarno, Tuukka Tiensuu, y Jukka Hilden, dirs. 2013. *The Dudesons Season 2 Episode 8 “The Dudesons Top 10”*. https://www.youtube.com/watch?v=7T_QMdhmR1k.

- , dirs. 2014. *The Dudesons Season 3 Episode 6 “Winter Olympics with Bam Margera”*.
https://www.youtube.com/watch?v=OU8IROGCaoY&ab_channel=Dudesons.
- Lagerwey, Jorie. 2004. “Jackass For President Revitalizing an American Public Life Through the Aesthetic of the Amateur”.
- Le Goff, Jacques. 1999. “La risa en la edad media”. En *Una historia cultural del humor : desde la Antigüedad a nuestros días*. España: Sequitur.
- Lindgren, Simon. 2009. “In the Laboratory of Masculinity: Renegotiating Gender Subjectivities in MTV’s Jackass”. *Critical Studies in Media Communication*. doi:10.1080/15295030903325313.
- Maestro, Jesús, dir. 2016. *El arte cómico puede ser tan perverso como la peor de las religiones*. <https://www.youtube.com/watch?v=5538ok7RG2g&t=945s>.
- Mbembe, Achille. 2011. “Necropolítica”. En *Necropolítica seguido de sobre el gobierno privado indirecto*. España: Melusina.
- Perceval, José María. 2015. *El humor y sus límites: ¿de qué se ha reído la humanidad?*
- Philips, Todd, dir. 2019. *Joker*.
- Preciado, Paul B. 2008. *Testo Yonqui*. España: Espasa.
- Quintana, Ángel. 2022. “Los marginados de la ciudad virtual: la infrapolítica en Joker de Todd Phillips y Parásitos de Bong Joon-ho”. *Fotocinema*, n° 24: 29–43.
- Sartre, Jean- Paul. 2011. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Schere, María. 2017. “Los matices del humor en Platón y Aristóteles y su proyección sobre la comedia de Aristófanes”.
- Schongut, Nicolas. 2012. “La construcción social de la masculinidad: poder hegemonía y violencia”. *Psicología, Conocimiento y Sociedad*.
- Segato, Rita. 2018. *Contra-Pedagogías de la Crueldad*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Sellés, Víctor. 2015. “Las armas del escritor: El arma de Chejov”. *Víctor Sellés*. septiembre 14. <https://victorselles.com/las-armas-del-escritor-el-arma-de-chejov/>.
- Shanken, Andrew M. 2007. “The Sublime ‘Jackass’: Transgression and Play in the Inner Suburbs”. *Places*.
- Steve-O en Español, dir. 2021. *Así Comenzó mi Historia en Jackass*. <https://www.youtube.com/watch?v=4Oa2NMPhN4U>.
- Stone, Matt, y Trey Parker, dirs. 2011. “Chistobot”. *South Park*.

Tones, Jhon, dir. 2019. "JACKASS: así nació y triunfó la serie más polémica de MTV | Espinof".

https://www.youtube.com/watch?v=cnOM7fEOLTU&ab_channel=Espinof.

Tremaine, Jeff, dir. 2001. "Jackass: temporada 2".

———, dir. 2002a. "Jackass: temporada 3".

———, dir. 2002b. *Jackass: The movie*.

———, dir. 2003. *Jackass ¿Donde están ahora?*

———, dir. 2006. *Jackass: Number Two*.

———, dir. 2007. *Jackass 2.5*.

———, dir. 2009. *Jackass: Las grabaciones perdidas*.

———, dir. 2010. *Jackass 3D*.

Valencia, Sayak. 2010. *Capitalismo Gore*. España: Melusina, S.I.

Vegh, Isidoro. 2001. *El projimo: enlaces y desenlaces del goce*. Buenos Aires; México: Paidós.

Anexos

Anexo 1: Imágenes



Captura de pantalla 1 *Joker* Todd Philips 2019.



Captura de pantalla 2 *Joker* Todd Philips 2019.



Captura de pantalla 3 *Joker* Todd Philips 2019.



Captura de pantalla 4 *Joker* Todd Philips 2019.



Captura de pantalla 5 *Joker* Todd Philips 2019.



Meme 1 Ritual secularizado. Elaboración propia



Captura de pantalla 6 *Steve-O en español*. Steve- O con traje de payaso



Captura de pantalla 7 *Southpark, Chistobot*.



Captura de pantalla 8 *Southpark, Chistobot*. Chistobot asesinando personas “en broma”



Captura de pantalla 9 *The Dudesons in America*. Jarpi en la cima de un edificio que está a instantes de ser demolido con explosivos



Captura de pantalla 10 *The Dudesons in America* Jarpi golpeado por una viga del edificio



Captura de pantalla 11 *Steve-O en español* Quemaduras de Steve-O después de uno de sus Sketches



Captura de pantalla 12 Steve-O en español. Quemaduras de Steve-O después de uno de sus Sketches



Captura de pantalla 13 Steve-O en español. Steve- O en el hospital tratándose sus quemaduras



Captura de pantalla 14 *The Dudesons in America*. Jukka con una lesión de columna vertebral después de un sketch



Captura de pantalla 15 *The Dudesons in America*. Jukka después de enterarse que no tiene fracturada su columna y si va a poder caminar nuevamente