

EL RUMOR

DEL HUMOR



JORNADAS DE INVESTIGACIÓN:
INNOVACIÓN, RUPTURAS Y TRANSFORMACIONES
EN LA CULTURA HUMORÍSTICA ARGENTINA

Ana B. Flores
(Coordinadora)

El rumor del humor: Jornadas de Investigación: innovación, rupturas y transformaciones en la cultura humorística argentina / Ana Beatriz Flores ... [et al.] ; coordinación general de Ana Beatriz Flores. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1339-8

1. Humor. 2. Cultura. 3. Arte Latinoamericano. I. Flores, Ana Beatriz II. Flores, Ana Beatriz, coord.

CDD 306.47



EL RUMOR DEL HUMOR: JORNADAS DE INVESTIGACIÓN: INNOVACIÓN,
RUPTURAS Y TRANSFORMACIONES EN LA CULTURA HUMORÍSTICA
ARGENTINA está distribuido bajo una Licencia Creative Commons
AtribuciónNoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Políticas de innovación en la cultura humorística: estrategias de desdiferenciación e inestabilidad

Ana Beatriz Flores¹
anabflor@gmail.com

Resumen

Esta propuesta se enmarca en el proyecto de investigación del equipo cuyos objetivos generales son incrementar las indagaciones teórico críticas acerca de los discursos del humor y sus políticas, contribuir en la construcción de una cartografía nacional y local (de Córdoba) de las producciones humorísticas y registrar junto a los discursos hegemónicos, las discursividades efímeras, alternativas o subalternas. La perspectiva teórica es la sociosemiótica. Se expondrán aspectos de la investigación sobre discursos actuales que se hipotetiza están innovando en sus respectivas tradiciones y posicionamientos en los campos culturales de la literatura, la televisión y el espectáculo. Dos rasgos, fundamentalmente, permiten pensar en el surgimiento de una estética basada en un humorismo particular e innovador: a) la *desdiferenciación*, por la que no se reconoce un marco enunciativo regulador contra el cual recortarse y b) la *inestabilidad*, en tanto se trataría de discursos que por una complejidad de retóricas humorísticas y por un predominio de lo indicial sobre lo simbólico piden ser leídos en más de un sistema e incluso, dentro de un mismo público, piden y posibilitan lecturas variadas y simultáneas a sus lectores/espectadores. Se presentará brevemente algo de la producción literaria de César Aira, del humor político televisivo y escénico de Emanuel Rodríguez y del grupo De Parados: Elisa Gagliano, Juan de Battisti y Jorge Monteagudo.

Palabras clave: innovación, políticas discursivas, literatura, televisión, espectáculo.

¹ Dra. en Letras, Profesora Titular Plenaria de Teoría y Metodología Literaria 1 y de Teoría de los discursos sociales 1 de la Escuela de Letras de la FFyH, Universidad Nacional de Córdoba; directora del Grupo de Investigadores del Humor (Centro de Investigaciones de la FFyH, UNC); prof. de posgrados.

Nuestro Grupo de Investigadores del Humor (GIH) viene incursionando en el tema desde 1998, preguntándose por las políticas de diversos discursos del humor de la cultura argentina: hemos transitado por la literatura, la escena, la publicidad, el humor gráfico, la cultura infanto-juvenil, los rituales y prácticas populares, desde fines del siglo XIX a la actualidad. Es decir, intentamos la construcción de un objeto epistemológico que es la cultura humorística. Nos preguntamos: “¿qué puede el humor?”.

Esta amplitud espacio temporal y de diversidad de soportes y géneros, no garantiza exhaustividad ni mucho menos profundidad, sino en todo caso da la posibilidad de escuchar algo de los diálogos de las culturas, reconocer tendencias, descubrir cómo y cuándo una particularidad del género empieza a producir sentidos, a irradiar.

Por eso nos interesa hablar de innovación y tradición: cómo el humor con su libertad para los experimentalismos en muchas ocasiones va señalando lo nuevo, las transformaciones, los síntomas de una cultura, y al mismo tiempo, cómo recupera los sustratos culturales de una tradición que es lo que permite reconocer un discurso como humorístico. Estas operaciones culturales son nuestro objeto: las acciones que en una topografía (público/privado) determinan un campo de posibilidades estratégicas y de implicaciones políticas².

Y es sobre la base de la participación en la cultura humorística que metodológicamente damos cuenta de una diversidad de discursos en diferentes soportes significantes, a partir de la articulación de los tópicos humorísticos como operadores de lectura: las construcciones de *el otro*, *lo otro*, *el sinsentido*, *el malentendido*.

Para hablar de una operación cultural, no se puede tener en cuenta una tipología textual desde la cual extraer aplicaciones certeras sobre sus efectos, sino que se propone observar la producción humorística en la circunstancia histórica concreta de aparición, considerando

² Concepto adaptado de la teoría de Michel de Certeau (1999).

la índole de sus actores sociales, es decir, se propone una perspectiva sociosemiótica de abordaje.

Esta ponencia pretende mostrar los últimos pasos dados en una investigación que hace un tiempo está en búsqueda de un objeto que sólo se deja entrever; es sobre humor, pero sobre un humor raro. Raro porque no abunda pero, sobre todo, porque es inasible. Y, sin embargo, se lo ve aparecer en distintos puntos de la cultura, el mismo, el inquietante (por eso se lo reconoce) pero diferente en cada posición de la cartografía cultural.

Es por estas apariciones que confirman que no se trata de casos aislados, esporádicos o excepcionales, que se lo hipotetiza sintomático: hay algo nuevo, diferente que nos está hablando/riendo del presente, aquí en Argentina (pero no exclusivamente). Esta investigación es entonces sobre ese humor.

La búsqueda y algunos hallazgos permitieron armar una constelación discursiva. “Constelación” porque a diferencia de otra constitución de corpus, no opera por contigüidad (por ejemplo por pertenencia a período, escuela, generación, grupo intelectual, tipo discursivo, autor, soporte signifiante) sino porque se elabora a partir de un diseño de ciertos rasgos, en este caso, de ciertos efectos. O sea un diseño elaborado a partir de la constatación de ciertas políticas discursivas.

El primer efecto fue el de incomodidad en el sentido en que habla Foucault en el Prefacio de *Las palabras y las cosas* (Foucault, 1987) a propósito de “El idioma analítico de John Wilkins”, ese que dice que “los animales se dividen en a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados”... etc., o sea un efecto de incomodidad que hace reír.

Esta constelación tuvo en su centro un agujero negro, un “absorber”: la escritura de César Aira. Y así quedó no sólo como el centro sino ocupando gran parte del diagrama. Y no sólo como fuerza centrípeta sino centrífuga, irradiante a otros espacios de la cultura: pasé por Cancela, Macedonio, Copi, el humor de Capusotto con su genealogía del Parakultural y ahora intento explicar esa incomodidad y esa risa en espacios cercanos y

presentes, aquí en Córdoba: el humor político de Emanuel Rodríguez, el stand up de Elisa Gagliano, Juan de Battisti, Jorge Monteagudo.

Se hipotetiza que estas producciones están innovando en sus respectivas tradiciones y posicionamientos en los campos culturales de la literatura, la televisión y el espectáculo. Dos rasgos, fundamentalmente, permiten pensar en el surgimiento de una estética basada en un humorismo particular e innovador: a) la *desdiferenciación*, por la que no se reconoce un marco enunciativo regulador contra el cual recortarse y b) la *inestabilidad*, en tanto se trataría de textos que por una complejidad de retóricas humorísticas piden ser leídos en más de un sistema e incluso, dentro de un mismo público, piden y posibilitan lecturas variadas y simultáneas a sus lectores/espectadores. Esta inestabilidad que se produce reconoce diversos grados de radicalización: es menor en los textos que salvaguardan una lectura según modelos establecidos al mismo tiempo que señalan otros (tal sería el caso de la producción local, y dentro de la producción local, el humor político tendría más estabilidad que el stand up) y mayor en la producción que se torna casi inhabitable por su grado de rupturismo, como la escritura de César Aira. Se trata siempre de efectos según hipótesis de lectura modelizadas por procedimientos discursivos. El corpus heterogéneo en lo relativo a género y soporte discursivo (construido como constelación discursiva diseñada por las políticas apuntadas más arriba) amerita, para el análisis, considerar las diferencias en las mediaciones y las diversas materias significantes, que aquí sólo serán apuntadas.

En nuestra propuesta hipotética del diseño de políticas discursivas para estas manifestaciones del nuevo humor en la cultura argentina, diríamos que este se diferencia del humor de las vanguardias. O sea, Chaplin, Buster Keaton, los hermanos Marx, Gironde, buena parte de la producción de Canela, Niní Marshall, entre otros, tienen un humor que explota contra el orden del llamado “mundo burgués”, el positivismo, la racionalidad instrumental. En cambio, la risa nueva, el llamado “post humor” (Costa, Jordi: 2010), la nueva comedia, la producción de Aira, Copi, de los descendientes del Parakultural (Caseros, Alberti, Capusotto), de Liniers, de Max Cachimba, nuevo stand up cordobés (Emanuel Rodríguez, Elisa Galeano, Juan De Battisti, Jorge Monteagudo), es de un humor que implosiona como ataque antinarcisista, como broma a la misma institución de

pertenencia (y en ese sentido, es metasemiótico, es el “carnaval frío” según Eco³). Con rasgos propios que quizás son característicos de las producciones argentinas, como es la alegría rabelesiana, el “aniñamiento” ferdydurkeano⁴, la apropiación lúdico-paródica de los géneros masivos, de la cultura basura, lo bizarro, ácido, muchas veces grotesco-festivo. Esto dicho con todas las salvedades de cada caso.

Pero con esta descripción somera, vemos que se trata de una selección de rasgos con que se construye también buena parte de la tradición de la cultura humorística, por lo menos la llamada “occidental”, desde Petronio (lo bizarro, grotesco, festivo) para acá, pasando por el Lazarillo, don Quijote, etc. En consecuencia, en el nuevo orden mundial en que la comedia tiene que seguir siendo, de otra manera, provocadora y transgresora, el otro y, sobre todo, lo otro, vuelven a ser un gran tema como lo fue a lo largo de toda la tradición de la cultura humorística. Se trataría, como desarrollé en un trabajo más extenso⁵, de articuladores de lectura tomados de los tópicos de dicha cultura: el otro, lo otro, el sinsentido, el malentendido... Eso marca su pertenencia a la cultura humorística pero las particulares torsiones de dichos tópicos, la relación con la materia significativa (ya sea palabra escrita, oral o grafema) que los soporta, descoloca la semiosis hacia lo heteróclito e impredecible, lo cual no sólo pone en crisis el orden hegemónico sino que genera el mantenimiento de una incerteza inquietante. A eso me refiero con el rasgo de *inestabilidad* que mencioné más arriba.

Este colapso por exceso provoca inquietud y también, en el público no apropiado, irritación (dice César Aira que él no tiene público sino lectores, lo cual ya es un recorte significativo sobre las posibilidades de interpretación). Este exceso es un desborde en sentido pleno: los bordes no lo contienen, ni la semiosis cómica se produce por contraste con lo reglado o central, como ocurre con aquello que se corre a los bordes, sino que da la vuelta completa: el otro, la construcción del otro, es lo mismo. Esto es lo que llamo

³ Eco, Umberto, 1995.

⁴ Gombrowicz, Witold: *Ferdydurke*, Seix Barral, Bs. As. 2004.

⁵ *La broma Aira. Innovación y tradición en la cultura humorística argentina*. Tesis doctoral. Mimeo.

“retórica de *desdiferenciación*” que produce el efecto de fundamental “*inestabilidad*” y que paso a describir.

No me voy a detener demasiado en la producción de César Aira porque ya lo trabajé en extenso en otro lugar, sino que a modo de síntesis diré que su producción participaría de una especie de estética camp, una broma para la literatura en tanto es el fracaso de la literatura seria que tanta previsibilidad produjo en la cultura argentina de las últimas décadas. ¿Y cómo fracasa? No con literatura humorística en el sentido de comicidad tradicional, sino con elementos de esta nueva sensibilidad que participa y pone en crisis la tradición de la cultura humorística, a partir del desarrollo de su lógica interna hasta sus últimas consecuencias, su colapso.

Brevemente, para quienes no lo conozcan, hago una presentación fragmentaria para aproximar una idea de este tipo de producción.

Dice Aira a propósito de la construcción del sinsentido en su libro sobre los limericks de Edward Lear: “... el trabajo de Lear más que la destrucción del sentido (en la que nada importa) es la construcción del sinsentido (donde todo importa)” (Aira, 2004: 81).

Sigue Aira:

El sinsentido como género literario es eminentemente deliberado, se diría que su autor no puede dejar nada, ni el menor elemento librado al azar, porque el sentido amenaza colarse a la menor distracción... *el sinsentido es una divergencia y hay que seguir creando divergencias todo el tiempo.* (Aira, 2004: 15/6; la cursiva es mía).

En *Mil gotas* (Aira: 2003)⁶ se narra la desaparición de La Gioconda del Louvre. Comienza relatando un suceso inexplicable, ya que lo que desaparece no es el cuadro sino la capa de pintura, el óleo, dejando intacto el marco y la tabla y sólo quedan, como huellas

⁶ Es un relato editado por Eloísa Cartonera: una operación cultural frecuente en Aira es la de alternar sus ediciones tanto en grandes editoriales como en artesanales o cooperativas como esta.

para la elaboración de hipótesis, pequeñas perforaciones en el vidrio blindado de la caja protectora. Dice el narrador:

De ahí salieron especulaciones periodísticas sobre extraterrestres, por ejemplo un ser gelatinoso que hubiera aplicado una ventosa con cilias horadantes, etc. ¡Qué crédulo es el público! Qué poco razonable. La explicación de lo que había pasado era perfectamente simple: la pintura había revertido al estado de gotas de pintura viva y las gotitas se habían ido a correr mundo (Aira, 2003: 5/6).

O sea, cuando en nombre de la razonabilidad se impugna la versión de los extraterrestres, se elabora otra más disparatada aún, es decir, se produce la divergencia que da origen a las historias de vida de las gotas de óleo, con las que se arma el relato.

Es una especie de gag en la literatura argentina, del que no hay regreso. La broma Aira es irritante, porque parece pero no es, porque enfrenta al abismo de la falta de marco. Pero, y aquí su marca, hay un disfrute del desmadre y la inmadurez, del dislate y lo bizarro, de la prosa diáfana e impecable, un arte que parece la propuesta del arte hecho por todos. Por eso no es sólo fracaso sino juego, un juego serio como lo juegan los niños. Un juego con todas las reglas de la comicidad pero tensionadas al extremo: el *Tractatus Coislinianus*⁷ ejecutado por el joven Frankenstein, mitad niño, mitad loco, o por Copi: la asimilación de lo que es mejor a lo que es peor, el engaño al lector, el malentendido y el sinsentido, lo imposible, o lo posible e inconsecuente hasta el desbarrancamiento en esos finales insólitos o la inconsecuencia narrativa, lo inesperado a veces como siniestro o como doble, la

⁷ De autor Anónimo. Proviene de un manuscrito del siglo X, pero su contenido enlaza con los posibles libros perdidos de la *Poética* de Aristóteles y con la tradición teatral griega antigua (Cooper, L. 2002). Pudo ser un fragmento de la parte perdida de la *Poética*, o una sistematización de Teofrasto, discípulo de Aristóteles, entre otras hipótesis sobre su origen. En general los comentaristas como Kayser, Bernays, Rutherford, Starkie, citados por Cooper, consideran que el fragmento sirve para explicar la comedia griega del mismo modo, aunque no con igual extensión, que la *Poética* ha servido para explicar la tragedia y la épica helenas.

degradación de los personajes, la ocupación de lo grandioso en lo ínfimo basura. Pero eso sí, y esto es bien marca Aira, con la alegría de un Rabelais.

Es decir, retoma para exacerbarla, a la tradición humorística pero pasada por las nuevas poéticas cómicas de la llamada Nueva comedia o Posthumor, las fílmicas y las televisivas (me refiero a, por ejemplo, Capusotto y compañía) que a su vez pasaron previamente por el teatro del Parakultural y ahora vuelven al teatro nuevamente (en Córdoba). Son las producciones contrahegemónicas, no complacientes, las que no quieren pertenecer a la llamada “sociedad humorística” (Lipovetsky, Gilles: 1998) que sólo flexibiliza las relaciones humanas preservando el *status quo*. Su humor produce incomodidad, irritación, es humor a veces tonto, aniñado, “ferdydurkeano”, “copiano”. Propician el estado de conciencia presistemática de la niñez que Aira describe en “A brick wall” (2013), el de las percepciones en raudal no acomodadas a moldes, sin filtros esquematizantes, en un perpetuo presente, un *continuum*, el mundo en plenitud con sus riquezas y matices, es decir, un programa estético que se esfuerza por desarmar el pensamiento para ver qué otras riquezas hay detrás, qué oculta la racionalidad productiva occidental.

Comparten la inmadurez, la afasia moral, la idea de que se parte de la Nada, de que no hay plan. La operación es autorreflexiva y metaficcional y tiene como objeto a la institución literaria, a las tradiciones escénicas.

Es un humor más indicial que simbólico⁸. En lugar de afirmar o de pretender dejar alguna enseñanza, señala, dice “ahí”, “ahí hay”. Por eso conjeturamos que es inestable desde el punto de vista hermenéutico: no se trata de *un* sentido profundo al que se pueda arribar a fuerza de escarbar en las múltiples capas significantes, sino posibilidades varias, diversas, inasibles, entrevistas. Como la Medusa, si se la mira a los ojos petrifica; por eso este humor sólo (nada más ni nada menos) señala, indica.

⁸ Según Peirce, el índice no funciona ni por convención como el símbolo, ni por semejanza como el ícono, sino como huella de aquello que representa con lo que tiene un vínculo existencial. Por eso el índice no pide una interpretación semántica en profundidad como el símbolo, sino que señala: el humo es índice de fuego.

Esto, esta inestabilidad, conlleva el riesgo de ser interpretado “malamente”, o sea, en términos indeseables. Así, las novelitas de Aira escritas en los noventa fueron interpretadas por cierta crítica como dentro de un grupo que celebraba la liviana fiesta de la época menemista con un estéril conocimiento de teorías literarias (Drucaroff, 2011: 133). Capusotto considerado irremisiblemente tonto y de mal gusto, o el humor de Liniers de una ingenuidad destinada exclusivamente al público infantil.

Estas operaciones culturales a un nivel de superficie no se perciben como semejantes en otros discursos con los que hacemos corpus, pero sin embargo a nivel de experiencia es posible encontrar puntos de contacto con estos otros espacios de los que hablo en donde el efecto es también de desmarcación, de inestabilidad. Es el caso del humor de Emanuel Rodríguez, en Córdoba, en formato “stand up” tanto en escena como en televisión o en programas radiales, fundamentalmente, con humor político.

La política discursiva de este tipo de humor político es retomar la tradición que desde Aristóteles (en la versión del Tractatus, *ut supra*) viene construyendo el sustrato de la cultura humorística, para generar un espacio de humor culto y popular al mismo tiempo: la cita de Nietzsche con remate en la coloquialidad de lo cotidiano cordobés, la equivalencia de la interminable fila de espera en el CPC (administración municipal) al infierno de Dante, cuyos círculos se recorren según los vericuetos del Centro de Participación Comunal para el ciudadano cordobés. Cuando el campo del humor político está casi desierto en el ámbito de la escena o de la televisión, Rodríguez lo ocupa superando la tradición moralizante y unidireccional de la sátira. El salto que dio Tato Bores a inicios de los noventa con los guiones de Santiago Varela, con un humor surrealista, dislocado, refinado, ahora después de un paréntesis de veinte años se radicaliza en el escenario desnudo en que sólo la voz y la palabra construyen la discursividad, sin escenografía, sin efectos especiales, sin estética revisteril.

Los juegos del lenguaje, sobre todo las metonimias surrealistas, producen un efecto semejante al otro Rodríguez, a “Bombita” de Capusotto. La risa que genera “Bombita” no sólo es producida por la inadecuación del pop con la ideología de la militancia política en el

“Palito Ortega montonero”, naif, sino por el dislocamiento desde lo metonímico: la parte no permite remitir al todo, sino que queda en otro lugar, o mejor, en múltiples lugares. En el caso de Emanuel Rodríguez, se podría decir que si el objetivo de las metonimias surrealistas de Dalí era llevar a total descrédito la realidad imperante tal como la construía el “realismo”, el de este humor es llevar al descrédito las acciones cotidianas, de actualidad, del poder conservador, de derecha. Juega con la evaluación política: por eso su crítica no queda en la representación primera, como lo hace la sátira del humor político tradicional.

Ejemplo: “El sábado la policía de la provincia realizó un megaoperativo con 1500 policías y perros entrenados. Valga la redundancia”.

Y más adelante: “Es que claramente hay una ola de inseguridad: salís a la calle y no sabés si vas a volver a tu casa o te vas a cruzar con un policía”⁹.

Así, en un escenario desnudo, de parado o en la radio, pura palabra, pura voz, las deconstrucciones de los clisés clasemedieros, los desvíos del sentido común, los juegos con las homonimias, las comparaciones, exageraciones, disparates, se desgranar en monólogos que avanzan a los saltos. La poética explícita de Rodríguez¹⁰ es no “atar”, no hilar los argumentos sino saltar de uno en otro, saltar, rematar, saltar. La coherencia es ideológica, está a un nivel más profundo, es la que da la obsesión (Rodríguez dixit) contra la derecha cordobesa, pero no es argumentativa.

Se trata de arte efímero, tanto en las múltiples novelitas de Aira como en las funciones de stand up. Lo indicial antecede a lo simbólico, el cuerpo del “standapero” trae la presencia real de lo expuesto, a diferencia del humorista que cuenta cuentos, chistes o relatos preexistentes.

Juan de Battisti opera con la deconstrucción de los estereotipos culturales con lo que va produciendo un dislocamiento de la semántica habitual. Así, en el monólogo del 21-11-12

⁹ Monólogo del 4 del mayo de 2015, posterior a una razzia del 1 de mayo en barrios periféricos de la ciudad en la que se detuvo, por el Código de Faltas, a más de 300 personas, la mayoría jóvenes.

¹⁰ Taller de junio de 2013 con nuestro equipo en el festival “Pensar con humor”.

en el programa televisivo “Más vale tarde”, pasa de la similitud fónica a la construcción de un campo semántico incongruente. De las Tortugas Ninja al marxismo, de allí al peronismo y a los hermanos Marx. Es un brillante exponente del “non sense” que pone en crisis la cultura de masas, la desinformación de la cultura contemporánea.

Pasemos, aunque sea brevemente, al humor standapero de Elisa Gagliano.

Ejemplo: “Soy de piscis y muy acaparadora. De lo bien que voy caminando digo “acá paro”. Y acá paro, ¿eh?”.

O más adelante:

La única recomendación que voy a hacerles es que no hagamos contacto visual directo, hoy a la mañana me levanté, me estaba lavando los dientes y me pareció que me hacía cara de culo. ¿Me estás haciendo cara de culo? Le di un cabezazo al espejo. Y la noqueé a la muy conchuda (s/d, texto cedido por la autora).

Acá no hay interpretación en el sentido de profundidad semántica sino asociación metonímica: se pasa a la acción siguiente, imágenes que producen otra serie de imágenes y así al infinito, o sea, a la literatura, al efecto, a la performance, a la falta de escisión entre el arte y el mundo, la desdiferenciación.

Mención especial merece el multifacético Jorge Monteagudo que hace humor no sólo con palabras sino con música y mímica, desde una vanguardia experimental con los grupos Bacalao y Teatro Minúsculo hasta la parodia satírica de las costumbres de la vida cotidiana en los stand ups de De Parados, entre otras muchas manifestaciones (*Maldita Afrodita*, etc.). La magnitud de su producción amerita un estudio aparte.

El enunciador toma a su cargo mostrar su fracaso e inadaptación: la autorreferencialidad en que el enunciador es tanto el actor como el autor genera la imposibilidad de que sea el

espectador el que mira el mundo como objetivamente insólito, sino que es el mismo narrador actor el que lo hace, lo narra y lo valora. Entonces el espectador tiene todo procesado, no tiene nada para objetivar, salvo la experimentación. Y en eso consiste esta desdiferenciación de la que hablamos al principio. En ese sentido es poskafkiana: ya no hay un espectáculo de Gregorio- cucaracha, sino una “cucarachización” sentida, explicada, perturbada, sufrida. Es posvanguardia: ya no se presenta lo raro como raro para el lector o espectador, como tampoco para un personaje asimilado el mundo espantoso cuya existencia se denuncia, sino que hay una participación performativa, una presentización, no un choque de diferencias, sino, como dijimos al comienzo, una retórica de desdiferenciación, signada por la distancia irónica.

Bibliografía

Aira, César (2003) *Mil gotas*, Eloísa Cartonera, Buenos Aires.

(2004) *Edward Lear*, Viterbo, Rosario.

(2013) “A brick wall”, en *Relatos reunidos*, Mondadori, Buenos Aires.

Costa, Jordi (ed) (2010) *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*, Nausicaa, España.

De Certau, Michel (1999) *La cultura en plural*, ed. Nueva Visión, Buenos Aires.

Eco, Umberto (1995) “Lo cómico y la regla”, en *La estrategia de la ilusión*, ed.

Lumen, ed. De la Flor, Bs. As.

Drucaroff, Elsa (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*, ed. Emecé, Bs. As.

Foucault, Michel (1987) *Las palabras y las cosas*, Edit. S. XXI, México.

Lipovetsky, Gilles (1998) “La sociedad humorística”, en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, ed. Anagrama, 1.^{ra} ed. Barcelona.