

La incidencia de las historietas en la homologación del discurso dominante es un tópico que ya pertenece al bagaje del lector avezado. A partir de la aceptación de esta premisa, teniendo en cuenta esta cualidad del receptor, los textos aquí reunidos se permiten una mirada entre socarrona e ilustrada de las críticas que encaran. Así, diversas historietas se analizan como obras independientes, contando su argumento y describiendo las vicisitudes que el lector tiene o debería tener a medida que recorre sus viñetas, según lo que sospechamos se ha propuesto el autor.

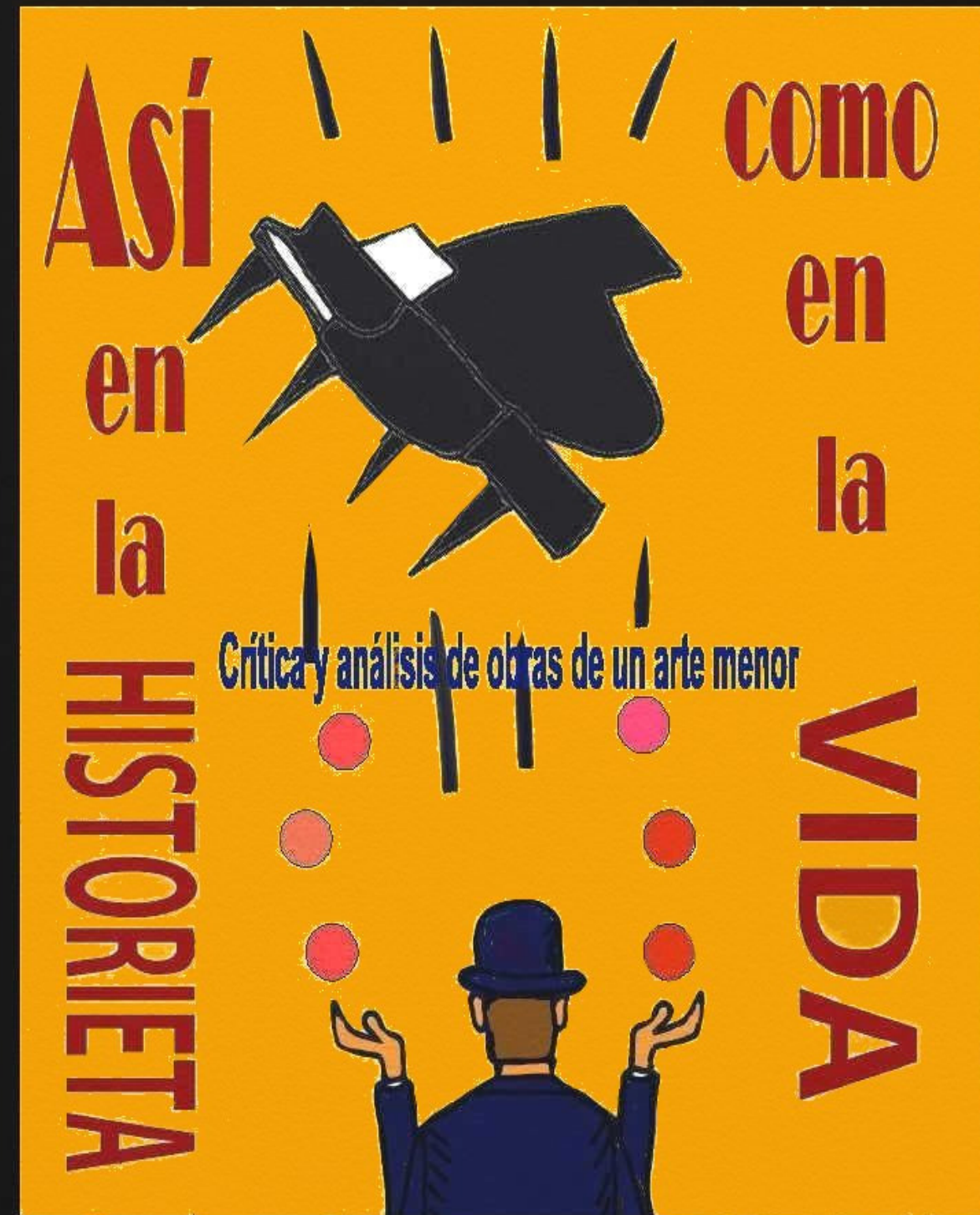
Que Freud nos comente qué le pasa a Oaky, que George Berkeley contradiga la idea materialista de Porky, que Sartre se inmiscuya entre la Pequeña Lulú y sus amigos, o que Lacan, Umberto Eco, Barthes o Zizek tengan algo que decir sobre Afanancio o el ratón Mickey, es algo que a las pocas páginas ya comprenderemos que se torna tan lógico como necesario.

Múltiples referencias nos harán comprobar, quizás con perplejidad, que entre Trulalá y Buenos Aires, o que entre Patolandia y Nueva York –pato más, pato menos– no existen tantas diferencias.

Los textos se abordan desde diferentes enfoques y discursos, entre los que se destacan las técnicas narrativas, el análisis semiológico, la política, la filosofía, y el psicoanálisis, con pinceladas de variada intensidad, tratando de que en sus articulaciones encontremos una guía para entrever de qué están hechos los textos, y de qué estamos hechos, usted, yo, o la Vaca Aurora. El malestar en la cultura, la no relación sexual, la lógica de la economía de mercado, y la visita de la suegra, quizás comprobemos hacia el final de este recorrido, que atañe a Tarzán o a un pitufo tanto como a nosotros. Porque las cosas son más o menos iguales en todos los mundos, y así en la historieta como en la vida.



Así en la historieta como en la vida R.G. Pereyra



RICARDO G. PEREYRA



Ricardo G. Pereyra nació en Buenos Aires. Es escritor y músico. Trabajó como guionista en radio y televisión. En 2011 publicó la novela *El alegre trinar de los dromedarios*, que obtuvo una "Distinción de Honor" en el XVI Certamen Argentino, y es autor de otras dos (aun inéditas), además de cuentos, artículos, ensayos y una obra teatral musical: *Cómo controlar a los niños sin utilizar psicofármacos*. Desde 2006 es Participante de la EFA (Escuela Freudiana de la Argentina), institución destinada a la transmisión del discurso del psicoanálisis. Las críticas compiladas en este libro nacieron como sección del programa radial *La Musa Equivocada*, que hasta la fecha, lleva más de cinco años de emisiones ininterrumpidas.

**Así
en
la
HISTORIETA**

**como
en
la
VIDA**

Crítica y análisis de obras de un arte menor

RICARDO PEREYRA

Pereyra, Ricardo Gabriel

Así en la historieta como en la vida : crítica y análisis de obras de un arte menor / Ricardo Gabriel Pereyra. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Ricardo Gabriel Pereyra, 2017.

405 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 978-987-42-3503-9

1. Historietas. I. Título.

CDD 863.0222

Este libro no podrá ser reproducido, ni total ni parcialmente, sin el consentimiento expreso del autor. Todos los derechos reservados.

Título: Así en la historieta como en la vida

Ilustraciones y diseño de tapa: Beatriz Amado

Copyright 2017 Ricardo G. Pereyra

Foto de tapa: Jorge Narducci

ISBN: 978-987-33-0195-7

Hecho el depósito ley 11.723

Las reproducciones de partes de las historietas publicadas en esta obra fueron utilizadas con fin didáctico, siendo las mismas propiedad de los correspondientes titulares de derechos, que en cada caso se mencionan."

Impreso en Argentina

Prólogo

La incidencia de las historietas en la homologación del discurso dominante es un tópico que ya pertenece al bagaje del lector avezado. A partir de la aceptación de esta premisa, teniendo en cuenta esta cualidad del receptor, los textos aquí reunidos se permiten una mirada entre socarrona e ilustrada en las críticas que encaran. Así, diversas historietas se analizan como obras independientes, contando su argumento y describiendo las vicisitudes que el lector tiene o debería tener a medida que recorre sus viñetas, según lo que sospechamos se ha propuesto el autor.

Que Freud nos comente qué le pasa a Oaky, que George Berkeley contradiga la idea materialista de Porky, que Sartre se inmiscuya entre la Pequeña Lulú y sus amigos, o que Lacan, Umberto Eco, Barthes o Zizek tengan algo que decir sobre Afanancio o el ratón Mickey, es algo que a las pocas páginas ya comprenderemos que se torna tan lógico como necesario.

Múltiples referencias nos harán comprobar, quizás con perplejidad, que entre Trulalá y Buenos Aires, o que entre Patolandia y Nueva York, pato más, pato menos, no existen tantas diferencias. Veremos, por ejemplo, cómo las dinámicas de las relaciones de los ciudadanos con la ley y con la justicia encuentran en centenares de páginas de historietas la naturalización de su vileza. Entonces, después, en la vida real, es más fácil subordinarse a la idea del “estado policial” o la lógica de atiborrar las calles con cámaras “de seguridad”.

Los paradigmas del neoliberalismo (el dinero como motor y justificador de todo, la meritocracia, el exceso) la mayoría de las veces son explícitos, pero en boca de un elefantito con carita risueña no sólo no parecen dañinos, sino que nos invitan a tomarlos como verdades obvias. La fabricación de subjetividades a través de un “sentido común”, que no es otra cosa que el modo de domesticación de las sociedades, podrá advertirla al notar – si logra saltar la represión – cómo su modo de pensar y el del pato Donald son casi el mismo. Si esto le pasa,

finalmente – y ojalá que así sea – y si le sobreviene un cierto escozor, todavía está a tiempo de revisar en dónde está parado, desde qué lugar mira al mundo.

El deseo, empero, aflora siempre; al modo de la histérica como en Minnie y en montón de féminas dibujadas; al modo de la neurosis obsesiva como en el león Melquíades, etc. Y en muchos casos, el entretenimiento; e incluso la diversión, afloran también.

Los textos se abordan desde diferentes enfoques y discursos, entre los que se destacan las técnicas narrativas, el análisis semiológico, la política, la filosofía, y el psicoanálisis, con pinceladas de variada intensidad, tratando de que en sus articulaciones encontremos una guía para entrever de qué están hechos los textos, y de qué estamos hechos, usted, yo, o la Vaca Aurora. El malestar en la cultura, la no relación sexual, la lógica de la economía de mercado, y la visita de la suegra, quizás comprobemos hacia el final de este recorrido, que atañe a Tarzán o a un pitufo tanto como a nosotros. Porque las cosas son más o menos iguales en todos los mundos, y así en la historieta como en la vida.

Cómo leer este libro

Los sesenta y seis análisis o críticas que integran este libro tratan muy diversas temáticas y son abordados desde diferentes ángulos de focalización y con la misma variedad de referencias teóricas. Pero a la vez, temas y anclajes teóricos suelen aquí, mezclarse, encontrarse, articularse, – y por qué no, hasta superponerse – de manera tal que no puede hacerse con esta colección, una taxonomía propiamente dicha. Sin embargo, los textos están ordenados de algún modo, más no sea para cumplir con ciertos requisitos librescos; pero ante todo, porque las neurosis necesitan un marco de referencia, ¿vivo?

Pero los criterios de clasificación, lo sabemos, son múltiples, y quizás infinitos. Recordemos lo que dice Borges en “El idioma analítico de John Wilkins”: *“no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural”*. Y allí, su famosa clasificación de animales entre estas categorías

“... (a) pertenecientes al emperador,(b) embalsamados,(c) amaestrados,(d) lechones,(e) sirenas,(f) fabulosos,(g) perros sueltos,(h) incluidos en esta clasificación,(i) que tiemblan como enojados,(j) innumerables(k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello,(l) etcétera,(m) que acaban de romper un jarrón,(n) que de lejos parecen moscas”.

Este libro tiene un ordenamiento menos heterodoxo, sin embargo; un ordenamiento que responde a una lógica, aunque bien esa lógica podría ser otra.

Los textos están organizados en 14 capítulos, cada uno de ellos con un título que remite a la referencia principal de sus tópicos de estudio. Son ellos, por orden de aparición:

1) Herramientas y recursos para contar historias, 2) El comercio y el alma innoble del mercachifle; 3) Novios y maridos, esposas y amantes. Pero también un poco de amor; 4) Mundos aparte: reinos fantásticos, maravillosos e imaginados; 5) El problema de la ley; 6) El Arte en cuestión; 7) Ciencia ficción y ficcionalización de la ciencia; 8) Malditos medios; 9) Freud y Lacan sueltos en Patolandia (y alrededores); 10) El sino de los héroes justicieros 11) La Sociedad y sus modelos aceptados; 12) Sosías, Dobles, y Fotocopias; 13) La Moraleja y el Civismo; 14) Filosofía al paso.

Herramientas y recursos para contar historias

De algún modo, la historieta es como el cine; más barata, sí; menos pretenciosa, también; y con la ventaja de que no tiene efectos especiales. La similitud está en que ambos son formatos, soportes para contar historias, y así, admiten muchísimos géneros y estilos narrativos. La historieta aportó al cine en el origen, y luego se nutrió de él. Y mucho de lo que se cocina en el *metier* cinematográfico, se cocina en la historieta. Y muchos elementos del arte literario también se comparten con el arte historietístico. De manera que el análisis estructural de una obra protagonizada, por ejemplo, por Isidoro Cañones, por Silvestre y Piolín, o por La Pequeña Lulú no está nada alejado de lo que podría hacerse con una novela de fuste o con una película. Aspectos como la búsqueda de la originalidad, los tiempos narrativos, los puntos de focalización, la esencia del humor o el funcionamiento de la ficción dentro de la ficción son el material abstracto de toda obra ficcional, los objetos de la pasión narradora. Nos servimos de unos cuantas historias aquí, para espiar un poquito hacia el revés de las tramas, entre otras cosas.

Patoruzú

Solterita y Sabrosona

Condiciones de la comedia: cómo sosegar el trauma / Monty Python / Barthes y la retórica de la imagen / La pureza

A veces, lo que distancia la comedia de la tragedia es sólo un sesgo de la mirada. Quiero decir; ese sesgo está siempre; pero normalmente, ese sesgo que implica un desapego, un “mirar desde arriba”, está acompañado de otros elementos, materiales propios de la comedia que ayudan a separarnos lo suficiente del núcleo dramático de una situación. Si se quisiera hacer una comedia con la historia del Titanic, por ejemplo, o finalmente nadie se ahoga, o aquello traumático es presentado como un simple percance para quienes lo padecen. Hay una escena memorable, una de varias, en “La vida de Brian”, el filme de los Monty Python, en el que los condenados a crucifixión, hacen una fila para ir al cadalso (1). El vía crucis es convertido a un formato de trámite burocrático, en el cual, con el tono típico de afectada simpatía, un empleado pregunta a uno por uno “¿Crucifixión?”, a lo que los condenados, responden “sí”, de un modo protocolar y hasta cortés; y entonces el empleado le indica el camino por dónde seguir. Allí está el sesgo. ¿Y qué más hay aparte de eso? Pues que toda la trama y las situaciones son en extremo absurdas, de modo que la parodia de la crucifixión está tan lejos del suceso parodiado, que el efecto dramático queda sofocado.

¿Pasa lo mismo con esta historia de Patoruzú? Los elementos que la constituyen son de índole dramática; si no, juzgue usted: traiciones familiares, secuestros, muertes adulteradas, conflictos de amor, intentos de suicidio. Parece demasiado. Está bien que en medio de eso está ese indio estereotipado y bruto

(1) “La vida de Brian” (*Life Of Brian*, 1979) filme del grupo de comedia inglés Monty Python. Trata acerca de la vida de un judío que nace el mismo día que Jesús, con lo cual luego es confundido con él.

cuyos sentimientos hay que rastrearlos un rato largo. ¿Entonces? Le adelanto algo, que seguramente usted podrá adelantar también sin necesidad de conocer el argumento: el drama se sofoca, pero hay que poner mucho de uno. No es mala la trama que ideó Quinterno, pero ciertamente nunca se preocupó mucho por sosegar lo traumático.

En este capítulo, el cacique Patoruzú recibe una noticia grata; pero la misma conlleva un trasfondo dramático que no se evitó pudiendo hacerlo, y que el indio ni toma en cuenta. Veamos: el hecho es que lo llama por teléfono la Chacha Mama, desde larga distancia, para decirle que su hermana Patora (hermana de Patoruzú), a quien la abuela se la había llevado cuando tenía dos años para criarla – ¡y a quien creían muerta! – resulta que está viva. Y no sólo eso, sino que está en viaje hacia Buenos Aires, ciudad en donde reside por entonces el cacique.

El trasfondo traumático está en el hecho de que fue la propia abuela, la Chacha Mama, quien mintió acerca de la muerte de la chica. La explicación a tamaña acción es que “se había encariñado” con ella, razón suficiente para no devolverla.

Patoruzú, sin embargo, parece inmune a este drama. En su espíritu rudimentario sólo cabe la alegría de saber que recupera a una hermana. Al parecer, no hay lugar para otra cosa en su estructura psíquica. Patoruzú se muestra desafectado y sólo aparecen en él reacciones más de acuerdo a lo supuestamente esperable de un espíritu fuerte y pragmático.

La noticia la recibe Patoruzú en presencia de su padrino, Isidoro Cañones, para quien la buena nueva no es motivo de alegría alguna. Por el contrario, sus pensamientos, desde el principio – y su preocupación – están referidos a que la aparición de esta hermana de Patoruzú podría menguar la fortuna del cacique, de quien él, Isidoro, es su heredero. Este tema de la herencia está presente prácticamente en cada intervención de Isidoro.

Bueno, Patoruzú e Isidoro van a recibir a Patora a la estación de tren de Constitución, y los hermanos se reconocen enseguida: Patora es, sencillamente, Patoruzú con pollera; y hay que decirlo, bastante más chueca.

Patora es efectivamente una mujer *fea*. Pensemos que esta obra es de 1959, tiempos en que estas cosas podían decirse sin culpa y sin exponerse a estar equívocamente señalado. Concretamente, Isidoro trata a la mujer, de “*esperpento*” y de “*escracho*” con toda espontaneidad.

El conflicto, o los conflictos de la obra – porque se trata de una obra compleja por sus vastos vectores problemáticos – comienzan con dos situaciones que suceden casi simultáneamente: el primero es que Patora se enamora de Isidoro Cañones. Se enamora a primera vista; es un flechazo, aunque mejor y más preciso sería decir que la mujer se ve tomada por una pasión arrolladora. Patora, como su hermano Patoruzú, son personalidades muy llanas, e incluso toscas, poco evolucionadas; sus sentimientos están a flor de piel, como en los niños pequeños, casi sin mediación de las formalidades que se adquieren en la adultez. Patora, decididamente, se abalanza sobre Isidoro Cañones, se le trepa; y lo besa. Sin embargo, no es una escena ni romántica ni erótica, justamente porque no está investida de ninguna idealización; se trata más bien de un abrazo eufórico, como el festejo de un gol a la manera exagerada que se festejan ahora.



Decía que eran dos los conflictos que se desataban casi en simultáneo. Uno es éste, el del enamoramiento de Patora, que, por supuesto, Isidoro no corresponde. Ya conocemos a Isidoro Cañones, y conocemos bien sus preferencias en materia de mujeres. Y el otro conflicto es que Isidoro escucha que Patoruzú le dice a su hermana que la tercera parte de su fortuna le corresponderá a ella, y que “*mañana*

mismo” pondrá los papeles en orden para legalizar esta situación patrimonial.

Esa noche, Isidoro, sentado en su cama, habla para sí, y lo que dice es algo referente a que “*ese esperpento*”, refiriéndose a Patora, viene a achicar su parte proporcional de herencia. Pero he aquí el comienzo de otra dimensión del relato, pues Isidoro no habla sólo para sí. Es decir, sí lo hace en la realidad diegética, entendiendo por realidad dietética el mundo (ficticio) en que las situaciones y eventos narrados ocurren.

Pero Isidoro nos está hablando además, a nosotros en tanto lectores, y además a una figura que aparece a su lado, y que es nada menos que el diablo. ¿Cómo aparece aquí el diablo sin que nosotros, lectores, no confundamos esta aparición como un brusco cambio de registro del relato? ¿Cómo es que aceptamos esa aparición sin entender en ella que entramos en el terreno metafísico? ¿Cómo esta aparición no provoca un tropiezo disociativo, y por el contrario, comprendemos de inmediato que no se trata de una “aparición” en su sentido estricto, sino de una imagen que opera simbólicamente, como un significante que nos induce a razonar que aquellas preocupaciones de Isidoro están amonestadas por el autor; que es el mal lo que inspira a Isidoro?

Pues bien, Roland Barthes, en “Retórica de la imagen” formaliza las funciones del mensaje lingüístico en relación al mensaje icónico; esto es, la interacción de las palabras y las imágenes en el cine, por ejemplo, o en las historietas, como en este caso. Dice Barthes que existe una función de anclaje y otra de relevo. Analicemos este asunto. La función de “anclaje” es la que relaciona el texto con la imagen sosteniendo y fijando el sentido que la imagen muestra. En estos casos, el texto refuerza lo que ya está “dicho” con la imagen misma.

En la función de relevo, la imagen agrega información por sí misma, sin que el texto la mencione explícitamente. Es este el caso del diablo apareciendo al lado de Isidoro; aquí, la significación del suceso recae sobre las palabras, y la imagen aparece como un acompañamiento semiótico.

En definitiva, sabemos ya a esta altura cómo leer un sintagma, tal como es un cuadro de historieta; un cuadro que, como sabemos, es un tiempo de la historia.

Bueno, así las cosas, mientras Isidoro lidia con sus preocupaciones materiales, en oposición, cuadro siguiente, Patora piensa en él, despreocupada de la promesa de recibir parte de la fortuna de su hermano y sólo animada por esta apetencia “pura” que es para ella, su apetencia de amor.



Esta apetencia es “pura” en ambos sentidos; en el más propio, en el de una pureza respecto de su escasa contaminación por los patrones culturales; el amor de Patora es más salvaje e instintivo; y es “pura”, al

parecer, en un sentido moralista con el que tiñe el autor cada suceso.

Esto es lo que podrá percibirse a lo largo de toda la obra en cuestión, pero también en toda la obra de Quinterno. Hay una presencia sutil, pero permanente del comentario moral formando parte de cada sintagma.

La pasión de la hermana de Patoruzú por Isidoro es la parte en donde mejor funciona la comedia. Son tres escenas con Patora como protagonista, arrastrada por su impulso amoroso. Veamos. La primera: Patora, con toda la fuerza desinhibida de su libido, se lanza al dormitorio de Isidoro, y lo toma en sus brazos para cantarle el arrorró. Es un momento en el que subyace una gran carga erótica, que a pesar de los esfuerzos del autor por desexualizarla, no se logra. La pulsión sexual se le cuela al más precavido.

La segunda: momento en el que Patoruzú descubre a su hermana espiando por el ojo de la cerradura del baño. La muchacha espía a Isidoro. ¿Qué espía Patora? Espía para ver “qué cara ponía” al ver en el espejo un mensaje escrito con dentífrico que ella le dejara. El mensaje dice “*Isidoro, sos mi tipo*”.

Y la tercera escena, una tercera invocación a la sensualidad, es el momento en que Patora, presa de celos porque Isidoro se va a una *boite*, ella literalmente lo

“enlaza” para detenerlo; lo enlaza como a un avestruz. Lo hace desde una ventana y lo sube hasta la casa otra vez, tras lo cual cierra la puerta y se guarda las llaves en el escote. Y le dice, provocativa *“sacala, si podís”*.

El asunto es que Patora está cada vez más enamorada de Isidoro, y no lo deja en paz. Entonces, surge Patoruzú para intentar poner fin a esta situación. Y veamos lo que este propone: que Isidoro abandone la casa, para que, distanciada Patora de él, lo olvide. Por supuesto que Isidoro no acepta e interpela a Patoruzú reprochándole su idea de justicia. Lo interroga, a manera de pregunta retórica: siendo que es su hermana la que se enamoró de él, ¿es justo que sea él quien tenga que irse de la casa? Patoruzú es un indio, pero es a la vez, un patrón de estancia, y como patrón de estancia entiende la justicia; esto es, traducido: “la justicia es lo que yo digo que es justicia”. ¿Por qué? Pues porque él es el dueño de la casa y de todos los bienes puestos en cuestión. Esta no es sólo una idea de historieta; la noción de justicia asociada a la conveniencia del dueño de la hacienda es el pilar invisibilizado del funcionamiento de los poderes judiciales en las sociedades. Es por este motivo que el veredicto de Patoruzú no entraña un gag ni nada que se le parezca; simplemente su razón se hace pasar por “sentido común”, en tanto es una idea nacida de una mente “pura” como la del cacique. La ecuación es simple: mente pura = idea justa. Es una razón que pasa por natural que quien “tiene”, dicta la ley. ¿Cómo tiene aquél que tiene? Ah, no; eso no está bien preguntarse.

En la otra vertiente de la pureza, Patora, está sometida únicamente al comando de sus sentimientos. Ella tiene su propio drama en esta historia. Su amor no correspondido por Isidoro se le hace insoportable y entonces toma una determinación drástica. Patora decide suicidarse.

No tiene Patora, desde ya, la fuerza poética del joven Werther, pero de alguna extraña manera aparece en su espíritu esta loca manera extrema de sublimación. Patora se arroja por la ventana. Por supuesto que no logra su cometido; y le sucede, además, que su locura se torna ridícula pues el desenlace de su intento de suicidio es que queda enganchada de una saliente, una especie de barral que está debajo de la misma ventana.

Para poner fin a los desvaríos amorosos de Patora por Isidoro, aparece un personaje que tendrá una participación muy activa, y que llevará la historia por un derrotero inesperado. Este personaje es un profesor de guitarra llamado Arsenio Gamuza. Ni bien lo ve, Patora se enamora de él y se le abalanza del mismo modo en que lo había hecho con Isidoro.

“Só um novo amor podera saudade apagar” dice Antonio Carlos Jobim en “Caminos cruzados”.

A diferencia de Isidoro, el guitarrista, Arsenio Gamuza corresponde a Patora; la trata delicada y caballerosamente. Esto causa, en principio, la risa de Isidoro, pero enseguida comprende las intenciones del hombre, que ve en la muchacha india un inmejorable partido económico. Estas intenciones no sólo las ve Isidoro, sino que nosotros también, como lectores, a partir de que vemos a Gamuza mirando a una Patora cubierta de dinero de pies a cabeza. Otra vez aquí el código del sintagma. Patora no está en la realidad del suceso cubierta de dinero, sólo la vemos así a través de la mirada de Gamuza. Nosotros somos, en ese momento, la mirada de Gamuza.

Isidoro está cada vez más desesperado. Y claro, vuelve a irrumpir el diablo, que, como se sabe, se vale de las almas desvalidas o de poco sostén moral. La idea que le da el diablo es la de realizar un casamiento apócrifo con Patora. Le propone conseguir amigos que hagan de cura y de juez de paz para hacer una “*mise en scene*” de una boda; y falsificar la documentación que la acreditaré.

Isidoro, pues, consigue la ayuda de sus amigos; aunque, claro, no de manera desinteresada. Estos amigos le cobran abundantemente esta participación aduciendo que se juegan la vida en esto, pues si se entera Patoruzú “morirían masacrados”.

Esto es una constante en la vida de Isidoro: todo lo consigue pagando; aún los “favores”, si pueden llamarse así, de sus amigos.

Isidoro tiene que simular, entonces, interés por Patora; y comienza a cortejarla. Y aquí sucede lo que tantas veces: ahora ella no lo corresponde. Isidoro llega tarde; Patora ama a Gamuza.

Sucede entonces, un breve momento místico, en el que Isidoro se encuentra rezando. Le pide a Dios que Gamuza no se case con Patora. Pero esto dura apenas

dos cuadritos. El diablo vuelve a presentarse y trata de traidor a Isidoro. Y cuando recupera la atención del hombre, lo que le dice es que lo que tiene que hacer es denigrar a su competidor ante los ojos de Patora; y especialmente, ante los ojos de Patoruzú.

Mientras tanto, Patora sale con Gamuza; sí, anda noviando; éste le enseña a tocar la guitarra; y ella le regala diez anillos de diamantes, uno para cada dedo, lo que le ocasiona a Isidoro, un colapso nervioso por el cual debe ser internado.

Suceden luego algunas situaciones típicas de comedias de enredos, y a la manera de las comedias de enredos las cosas se resuelven. Esta trama shakesperiana, de continuar por su lógica dramática, llevaría la historia inevitablemente hacia la tragedia; las grandes pasiones, las situaciones límite, el desmoronamiento del entramado social en el que un individuo está inserto, las grandes dificultades para el sostenimiento narcisista que situaciones como esta suponen para la psiquis, así lo harían prever. Claro que estas prevenciones se estiman engañosas en el contexto de la historieta; se trata de una tensión que sabemos falsa, en el sentido de que sabemos que no hay de qué preocuparse. El pacto, la promesa de la historieta es que no importa qué tan lejos llegue la tensión porque la tragedia no se presentará. Al menos, en el código de la historieta tradicional o de humor. La preocupación del lector no es por la suerte de los personajes, por su integridad, sino por cómo estos personajes sortearán estas dificultades.

Y es así como vamos de Shakespeare a la comedia de enredos. El hombre no puede resolver lo que el azar sí. Esta es una lectura posible. Y la otra es, paralelamente con esta, que el azar tiene preferencias por el bien; entiéndase por el bien, no el “bien supremo”, sino el bien burgués, el bien de la moral.

Arsenio Gamuza no puede ser desenmascarado ni por Isidoro, ni por Patoruzú, ni por Patora, porque ellos no cuentan con las capacidades suficientes para ello. Pero a esta altura, uno supone que ellos mismos saben que lo existe en ese mundo de las historietas es que el bien se las ingenia para triunfar.

Isidoro Cañones, para dejarles lugar en la casa para que vivan Patora y Gamuza luego del casamiento, consigue que Patoruzú le alquile un departamento. Y

no será en ningún barrio porteño; no; eso sería poco. Será en París. Hasta allí se va Isidoro a curar sus penas.

La casualidad, como dijimos, ordena las cosas. En París, ve Isidoro un afiche con la imagen de Arsenio Gamuza. Cree que su suerte es cada vez más mala pues supone que Gamuza iría a París a dar un concierto. Pero no. Lo que sucede es que en el afiche dice que ese hombre, apodado “el novio” es buscado por la Interpol *“acusado de haber degollado a cuatro mujeres”*.

Mientras tanto, en Buenos Aires, en el momento mismo de la boda, con Patora ya adentro de su vestido de novia, Arsenio Gamuza se demora en llegar al altar. Patoruzú comienza a buscarlo y entra a su habitación. No lo encuentra a Arsenio, a quien vemos en otro lugar haciéndose planchar la camisa; pero encuentra en el ropero, fotos de las ex mujeres, aquellas a las que supuestamente ha degollado. Las fotos tienen dedicatorias amorosas para Arsenio. Cabría decirle a Arsenio Gamuza lo que en *Vértigo* (2) le dice el detective Scottie (James Stewart) a Madelaine (Kim Novak): “No se guardan recuerdos de un asesinato”. Patoruzú, al descubrir esas fotos, desenmascara a Gamuza e impide el casamiento.

Al final, para no desperdiciar los preparativos de la boda, Patora, demostrándose por demás voluble, intenta casarse con el florista; un personaje secundario, a quien le había echado el ojo en medio de otras situaciones de tinte humorístico. Isidoro llega justo a tiempo para interrumpir ese casamiento.

El fin de la historia nos muestra a Patoruzú, devolviendo, literalmente, a Patora, al sur. La “sube” a un tren y la manda de vuelta a los pagos patagónicos porque es demasiado salvaje para estar en Buenos Aires. Queda Patoruzú, paradójicamente, como el portavoz de las ideas de “civilización” ante la “barbarie” de su hermana. Bueno, Patora seguirá siendo “solterita”. Lo de “sabrosona”, usted dirá...

(2) “*Vértigo*”, uno de los más emblemáticos filmes de Alfred Hitchcock. La película es de 1958 y fue protagonizada por James Stewart y Kim Novak.

//

Corre Caminos

El Paquete Sorpresa

La cadena alimenticia novelada / Coleridge y la suspensión de la incredulidad / Kundera y el humorismo / Civilización y Barbarie

A pesar de los créditos, encabezados por el Corre Caminos (1), a título de quien se presenta esta obra, el personaje que da tono a la misma y el que hace que concite su interés, es el Coyote. Digamos que esta modalidad es la tradicional de los episodios de estos personajes, tanto en los cómics como en el cine, aun siendo que la lógica narrativa indicaría que debería ser éste, un rubro compartido como el de Dean Martin y Jerry Lewis, en el que Martin figuraba primero, pero el interés de las historias radicaba en la presencia de Lewis. Ocurre que la lógica narrativa es desplazada por la lógica de una moralidad a satisfacer y de la que nos ocuparemos más adelante.

Vayamos a la historia. El “paquete” del título irrumpe en el primer cuadro; el Coyote ha recibido una encomienda. Se trata de un paquete grande, casi del tamaño del mismo Coyote, y que tiene etiquetas de advertencia del tipo: “Frágil” y “Manejar con cuidado”. La primera reacción del Coyote es de alegría, de grata sorpresa, porque el envío es de parte de su tío Dingo, que vive en Australia. Con entusiasmo, el Coyote, al tiempo que dice en voz alta que le encantan los regalos sorpresa, despierta en nosotros, paralelamente a la curiosidad, cierta compasión. ¿Por qué nos compadecemos? Pues, duchos en estos trances de lectores, porque intuimos lo que él, en su inocencia, no puede; y es que ese paquete sorpresa ha de ser seguramente un problema. Y efectivamente, en la quinta viñeta nomás, en la primera página, salta de ese paquete el Demonio de Tazmania, personaje segundón si se quiere, pero cuyo escalafón, sin embargo, no lo hace menos peligroso.

(1) Al Corre Caminos se lo menciona así, aunque más lógico sería “Correcaminos”. Pero respetaremos las formas del texto glosado.

Si no, fíjese.

El Demonio, ante la visión del Coyote exclama “¡Comida! ¡Tengo hambre!”; tras lo cual, de inmediato lo atrapa. Y le avisa, sin meandros ni rodeos que morigeren su ferocidad: “te comeré”.



No es mucho el tiempo del que dispone el Coyote para pensar en alguna treta para intentar zafar de tan incómoda situación. Pero el peligro aguza el ingenio y algo se le ocurre, al menos para ganar tiempo, y es lo siguiente: le dice al hambriento Demonio que aguarde, que se fije bien en que los coyotes son pura piel y huesos, pero que si de todos modos quiere comérselo, se imagine cómo sería si tuviera unos kilos de más. Y le propone que lo ayude a engordar un poquito y luego sí, ya más carnoso, engullírselo. Por extraño que parezca, al Demonio le parece razonable esta idea. Entonces el Coyote, comprendiendo que ha logrado hacerse del mando de la situación, decide aprovecharse él del Demonio; y concibe otro plan: le dice que lo ayude a capturar unos tiernos pajaritos, y que esos pajaritos podrían compartirlos en un almuerzo, propuesta también aceptada por el Demonio. El peligro recae, entonces, en esos “pajaritos”, que no son otros que el Corre Caminos y sus tres pequeños hijos, a quien Coyote y Demonio comienzan a perseguir.

¿Y qué sucede? Sucede que logran atrapar a los tres pequeños, pero se les escapa el Corre Caminos, que es el más grande. La noticia no es buena para nadie, y el plan del Coyote empieza a revelarse impracticable. Ocurre que el Demonio de Tazmania, que nada sabe de compartir, y que representa algo así como la quintaesencia del salvajismo, lo que hace es decirle al Coyote que se comerá a esos tres pájaros atrapados, y que para compensar la pérdida del cuarto (y más grande) se lo va a comer a él. Lección para aquellos que pretenden negociar con quienes se erigen en portadores de su propia ley.

El Demonio de Tazmania, preocupado sólo por su estómago, se prepara la cena en la propia casa del Coyote; y en eso está cuando el Corre Caminos toca a la puerta. Este bicho, sabemos que tiene no poca astucia, y una vez más nos da una muestra de ello: llega allí haciéndose pasar por un vendedor de Gourmet S.A. y le dice que le trae un condimento exquisito, “*una mezcla de néctar y ambrosía*”. El Demonio de Tazmania, quien hasta aquí ya ha dado suficientes muestras de ser presa fácil para el engaño, de lucir una credulidad rayana en lector de Clarín, cae otra vez; le compra los supuestos condimentos al Corre Caminos, los huele impetuosamente y esto le provoca un brutal estornudo que lo deja desarmado y a merced de ser atrapado, cosa que hacen conjuntamente el Corre Caminos y el Coyote. Lo que quieren luego, es deshacerse de él. Y para ello lo que hacen sus captores es volverlo a la caja en la que había llegado, con la idea de mandarlo de regreso a Australia. El Corre Caminos se va de allí con sus tres pequeños y le dice al Coyote que lleve el paquete al Correo. Bien; está por hacer eso el Coyote cuando el Demonio rompe la caja, se sale del paquete y comienza a perseguirlo para comérselo. La historia se cierra para nosotros pese a que ha recommenzado a manera circular para los personajes. La mirada triunfadora del Corre Caminos y sus tres pequeños nos previene de que ellos han de estar a salvo en este recommenzo. La preocupación entonces debiera asaltarnos por la suerte del Coyote. Pero la circularidad misma de la historia logra que confiemos en que no hay nada que temer, que finalmente el Demonio no logrará comérselo.

Ahora bien; ¿qué tenemos aquí?, ¿con qué elementos se ha armado esta historia?, ¿qué, finalmente, es lo que sostiene la tensión? Veamos:

Lo que tenemos aquí es un relato que ficcionaliza un suceso nodal de la naturaleza, que es el de la cadena alimenticia. Toda la obra es este único suceso: el Coyote intentando comerse al Corre Caminos, a la vez que el Demonio de Tazmania intenta comerse al Coyote. La trama no sale jamás de esto, que es en sí, una situación que no admite ninguna poesía, que conduce a los individuos que intervienen en ella a una reducción radical de su ser, al “punto cero” del

instinto, por decirlo así, lo cual sería suficiente para convertir a esta obra en una obra opresiva, asfixiante; a una pesadilla kafkiana.

¿Cómo salimos de la pesadilla e ingresamos en el mundo de una historia humorística?

La comedia, el humor, para ser tal, necesita, en primer lugar, de una toma de distancia que permita subvertir lo que se ve. Y entonces podremos comprobar que, según la distancia desde la cual observemos a los personajes de esta historia, nuestra perspectiva de la misma, cambia. Hagamos el ejercicio:

Si nos ubicamos lejos, de manera que los protagonistas permanezcan indiferenciados para nosotros, el compromiso emocional es mínimo, sólo entenderemos que la naturaleza sigue su curso, inmutable, ciertos animales persiguen a otros pues estos constituyen su alimento.

Si nos acercamos, y los protagonistas dejan ya de ser cada uno “uno más de la especie” y se nos presenta como “ese individuo”, la percepción será diferente y podrá suscitar nos algún sentimiento de piedad, de compasión, o inclusive de identificación con uno o con otro.

Si esa distancia acortada es complementada con una identificación más específica de los protagonistas, ya no un “ese individuo”, sino el Corre Caminos, el Coyote, el Demonio de Tazmania, es decir, los subjetivizamos, entonces ya no podemos escapar a algún tipo de empatía.

Entonces, si esta situación, de acuerdo al modo de narración escogido (de acercamiento en vez de distanciamiento), pasa de ser un simple hecho natural a un episodio traumático en la que seres subjetivados luchan por su supervivencia, y esto forma parte de la trama completa de una obra ficcional, la pregunta es ¿dónde está el humor? ¿De qué manera, por mucho dibujo caricaturesco que haya o por mucho gag, saldremos de su lectura sin un cierto sabor amargo?

Sucede, como dice Milan Kundera, que en el arte de la novela, pero que vale para la historieta, “se suspende el juicio moral”, y por eso nos causan gracia, por ejemplo, las historias de Gargantúa y Pantagruel, aun cuando algunos

de los sucesos narrados son en sí dramáticos. Algo de esto sucede con el Coyote y el Corre Caminos. Pero falta algo: Creo que lo humorístico ingresa aquí, mediante otra suspensión (aparte de la moral) y es el de la credulidad de la incredulidad necesaria ante toda ficción. Lo explico: la famosa expresión “suspensión de la incredulidad”, acuñada por Coleridge y adoptada desde entonces por todos (y que todos conocemos de sobra) refiere a que para poder disfrutar cabalmente de una obra de ficción (cualquiera sea) es necesaria una voluntad de dejar de lado (suspender) momentáneamente un cierto sentido crítico, ignorando inconsistencias de la obra en cuestión. En la que nos ocupa, por ejemplo, si oponemos la crítica de que un Coyote no puede recibir una encomienda, y mucho menos hablar, jamás ingresaríamos al universo de la obra y quedaríamos afuera de su potencial disfrute de la misma como tal. Es decir, debemos decidarnos a creer por un rato que lo que sucede, es real en ese universo al que ingresamos.

Suspendida esa incredulidad (de manera necesaria), para que el suceso narrado que es en sí dramático, nos permita ser filtrado y percibirlo como humorístico, debemos a su vez, suspender esa incredulidad que nos hace creer en la verosimilitud de lo que sucede para creer (y afirmarnos en la creencia) de que nada sucede “en serio”. Que aún en la ficción misma, el Coyote, el Corre Caminos y el Demonio de Tazmania “saben” que están actuando; como si nos estuvieran haciendo un guiño permanente; como si pudiéramos nosotros, lectores, pensar, algo así como “ahora que termina la historieta”, se van todos juntos a tomar un café. He allí la distancia; una distancia de un segundo nivel.

Un suceso dramático se transforma, así, en humorístico, y cuanto más caricaturesco y más distanciado de su realidad se lo lleve, más aún. Lo vemos en esta civilización del suceso de la naturaleza, en una historia en la que los animales involucrados se comportan con maneras humanas. Inclusive existen niveles diferentes de barbarie. La barbarie que en sí significaría que sujetos (en tanto humanizados, esto son los personajes de esta obra) intenten comerse unos a otros, no es tenida en cuenta como tal en esta ficción. En cambio lo que es tenido

por barbarie es la actitud del Demonio de Tazmania, que pacta con el Coyote cazar a los Corre Caminos y compartirlos, pero que luego desconoce la entidad de un pacto y se los agencia todos para él e inclusive quiere comérselo a él también. En esa barbarie, la civilización es el Coyote respecto del Demonio de Tazmania. Pero al mismo tiempo el Coyote es la barbarie respecto del Corre Caminos, quien queda del lado de la civilización.

¿Por qué? Pues porque el Corre Caminos aparece como inofensivo a los demás, como potencialmente integrado a una civilización plena.

Y aquí, algo que se sospecha moralizante, y que se revela en el final de la historia. En las historias para niños, aquel que termina mal o en dificultades, castigado por su acción, es aquel en quien se señala el mal comportamiento. El Corre Caminos queda a salvo. ¿Por qué? Porque se portó correctamente, civilizadamente.

El Coyote termina siendo corrido (y amenazado) por el Demonio de Tazmania. ¿Por qué? Porque quiso comerse al Corre Caminos, y eso es “malo” en este contexto.

¿Y el Demonio de Tazmania? Ocurre con él que en tanto representa el escalón más bajo de la civilización, está excusado de juzgamiento. Sólo obedece a su irracionalidad, a su instinto. Pero sirve de instrumento de punición para el Coyote. No lo hace porque decida castigarlo por su acción, sino porque no puede hacer otra cosa. Se transforma así en el instrumento del ¿Destino? ¿Dios? para castigar a quien no se comporta bien.



A pesar de percibir este aspecto moralizante en la obra, siguiendo a Kundera, en el sentido de suspender el juicio moral ante una obra humorística, lo que nos corresponde a nosotros es hacerle caso. No juzgarla moralmente. Aún si la obra tiene una moraleja, moralina, o lo que sea; y más aún si esto es deliberado (como evidentemente lo es) forma parte de la misma obra. Una obra es también (y parte sustancial creo yo) su intención. La intención estética y la intención ética, o inclusive moral. Es lícito, y forma parte constitutiva de la obra el cariz que el autor quiera imprimirle. Independientemente de ello, ha de quedar a salvo de juzgarla moralmente.

Pato Donald

Europa a vuelo de pato

Road movie / Tour de vacaciones / Tiempo real y tiempo narrativo
/ Ulyses / Tristram Shandy

“Europa a vuelo de pato” es una obra estructurada a la manera de una “road movie”. El “road movie” (literalmente "película de carretera") se llama en la jerga cinematográfica a un género cuyo desarrollo argumental es el relato de lo que acontece durante un viaje. Y ese viaje, tiene la característica de que en cada tramo del camino (por ende, de la narración), los protagonistas deben enfrentarse a diversos obstáculos y desafíos que los ponen a prueba. Se trata, pues, de la versión pobre del “viaje iniciático” de la tradición literaria. La gracia de este tipo de narraciones modernas (si en algún momento aceptamos que efectivamente tienen alguna) está en el modo de resolución de estos desafíos, en un constante juego de tensión y distensión, pero que no conlleva riesgo. ¿Cómo? Existe un contrato implícito mediante el cual sabemos que el héroe llegará a destino, que superará la prueba, que vencerá. Esto es muy necesario para las ideas de consolación que transportan estas historias, porque esa victoria no es a costa de la derrota de otro, sino que en el “road movie” clásico, se trata de una

victoria de un sujeto sobre sí mismo a través de la superación de un miedo, o de un progreso temperamental, o de la consecución de algún logro mediante un esfuerzo de la voluntad. De manera que, siendo un aliento al fortalecimiento del “yo”, al escaso precio que se paga por ello, y a la previsibilidad de una trama que no demandará otro empeño que abandonarse a ella en la confianza de que seremos “entretenidos” con los obstáculos (pero nunca “puestos en peligro por él”) es que el “road movie” es un neto producto de la industria norteamericana para la difusión de una concepción yanqui del mundo. Casi en ningún otro lugar que en los Estados Unidos los “road movie” son un éxito.

En este caso, en la obra que analizaremos, quien realiza el viaje (y por lo tanto protagoniza la misma) es el Pato Donald junto a sus sobrinos. De modo que podríamos tomarnos la atribución de bautizar a esta modalidad de historieta como un “road comic”. Entonces, ¿cuáles son los obstáculos que el bueno de Donald deberá sortear en su “tournée”? Pues no otros que los atinentes a un *tour* de vacaciones por Europa. He aquí el toque humorístico que hace de “Europa a vuelo de pato” no un “road comic” clásico, sino una parodia de este género. Nada más alejado del espíritu aventurero que un *tour* organizado y conducido por un guía.

De estar preocupado el autor de esta historia por la estructuración artística del relato o en favorecer cierta expectativa que invite a su lectura, no hubiera caído en incluir una conclusión anticipada y explícita. La sentencia es la siguiente: *“El problema de los viajes es que cada año hay más turistas que tratan de ver más lugares en menos tiempo”*. Este texto aparece en un recuadro explicativo que nos introduce en la historia; es un texto de autor que nos revela su omnisciencia y nos ahorra, de paso, reflexionar sobre estas cuestiones hacia el final.

¿Cuál es la justificación de este anoticiamiento tan prematuro de algo de lo que daremos cuenta tres viñetas más adelante y que resume el concepto de toda la obra?

Narrativamente sería injustificado. Pero quizás si recordamos que estamos en la estructura del “road movie”, que debe garantizarnos la modorra intelectual y aflojarnos para someternos al entretenimiento, encontraremos su razón.

Y ya en la acción, en el primer cuadro vemos a un grupo de turistas apurando el paso tras un guía que les informa que se encuentran en la Plaza de San Marcos. En ese grupo de turistas divisamos al Pato Donald precedido por sus tres sobrinos.

Y aquí hay algo que deberíamos decir “inesperadamente” no causa extrañeza, a pesar de que quizás debería. Veamos.

El contingente de turistas está formado por ¿seres humanos? No del todo; porque los humanos no tienen algo así como un hocico. Por su parte, el guía, es claramente un ser humano. Más adelante aparecerán más hombres horticudos y algunos con nariz de chanco. ¿Qué hace que ni a nosotros, lectores, ni a los propios personajes les cause extrañeza la presencia de un grupo de patos parlantes entre ellos? ¿Cómo es que asimilamos esto?

Cuando Donald y sus sobrinos están en su ámbito (Patolandia y alrededores, podríamos decir) sabemos que se trata de ciudades de población heterodoxa. En ellas conviven patos, personas, ratones, grillos, etc; lo que arma un universo particular que inmediatamente aceptamos. Aquí, ese código aceptado no se modifica a pesar de que Donald y sus sobrinos han ingresado a una ciudad vulgar, del mundo real, como Venecia, habitada por personas. Pero aún allí, el gondolero que aparecerá, también es un hombre con hocico. La resolución lógica sería que Patolandia y las ciudades ficcionales se relacionan no, por ejemplo, con la Venecia real, sino con una Venecia paralela, una Venecia de la dimensión ficcional. La causa de esta aceptación sin reparos es la demostración de que el código funciona. Cuando el código de un determinado tipo de narración ya está formalizado, ingresamos a él sin incomodidades.



Bueno, avancemos, o ya no estaremos en un “road comic” como hemos decidido llamar a esta historieta, dado que el movimiento se demuestra andando. Tenemos a un grupo de turistas entre quienes divisamos al Pato Donald con sus sobrinos. Y tenemos a estos pequeños patos que, tratando de no perder el paso del contingente, le advierten a Donald que debe apurarse y le instan a que no se aleje del grupo.

En el cuadro siguiente el guía frena su marcha y se vuelve hacia los turistas. Estos han tenido que detenerse bruscamente y se los ve sacudidos al interrumpir la inercia. El guía les dice que tienen una pausa de “*diez segundos*” para sacar fotos. Sí, sólo diez segundos, los que el Pato Donald aprovecha para hacer lo que dijo el guía y utilizar su “*máquina automática de alta velocidad*”. Pero debido al escaso tiempo para ello, todo lo que puede hacer es fotografiar un puñado de palomas.

Estos diez segundos de pausa que ha dado el guía, fueron efectivamente diez segundos; exactos. La vorágine de un *tour* es ironizada con esta precisión en la necesidad de organizar sus tiempos. Pues lo que sucede aquí es que Donald se ha demorado algunos segundos más que diez en tomar sus fotos (al parecer, otros diez segundos). Y esos diez segundos son los que a lo largo del *tour* Donald no logrará descontar al contingente, que, por su parte, se mantiene compacto y unido.

Por segundos nada más Donald pierde de subir a la lancha que recorrerá los canales de Venecia. Y sólo logrará alcanzarla arrojándose al agua y aferrándose a la parte de atrás de esta. El grupo pasa delante de una estatua de la

cual el guía le dice que es “famosa” y dice “es una estatua de...No importa. No tenemos tiempo de mirarla”.

Luego el grupo visita el Palacio Grandolfo (nombre en alusión al Palacio Castel Gandolfo, la residencia veraniega del Papa; que no queda en Venecia, sino cerca de Roma); luego van a Génova. En todo este derrotero, el contingente de turistas va adelante y Donald atrás, tratando de darle alcance, cosa que no conseguirá. Los obstáculos que debe vencer son: autobuses que no lo esperan, aviones que salen antes de que él llegue; y, a manera de gag, por su repetición, la presencia de una enorme mujer de andar lento, que recurrentemente aparece obstruyéndole el camino.

Hacia el final de la aventura vemos llegar a Donald a su casa, exhausto, literalmente arrastrado por sus sobrinos. Ellos nos informan que las mismas vicisitudes soportadas en suelo italiano debieron padecer en París, Bruselas y Oslo. Y un gag final que juega con la relatividad del tiempo: llega a la puerta de su casa el camioncito de la Compañía de Gas de Patolandia. Y Donald se enoja y protesta porque el horario convenido con los gasistas era el de las 3 PM. Y les reprocha, colérico, a un operario: *¿No conoce, acaso, la puntualidad?* A lo que el operario le responde que sí; que sólo se atrasó diez segundos.

— *¡Diez segundos! — clama, furioso Donald. — ¡Se nota que nunca ha recorrido Europa en cinco días a precios rebajados en un grupo de turistas con su guía! —*



Siempre que hay humor, sabemos, un cierto valor es degradado; es decir, el humor conlleva el señalamiento crítico de algo fallido. En el ámbito de las producciones de Disney no es dable esperar que esta crítica sobrepase algún aspecto formal de las cosas. Y en este caso ocurre lo mismo.

Esta parodia es la típica crítica a los tours, que son sin dudas, acabadas muestras “sin filtro” del triunfo de la cantidad sobre la calidad en la concepción capitalista del mundo. Las personas que han realizado tours saben que esta crítica tiene asidero. Pero, ¿qué ocurre?; a la vez la misma industria ha integrado esa crítica asumiéndola como “la razón de ser” de los tours; del mismo modo que ha logrado integrar que el pertenecer a cierta clase social supuestamente deseable de alcanzar requiere entender que ciertos gastos no se pagan por una contraprestación o un producto específico, sino por la significación social de ese gasto.

Una frase integradora de estos conceptos referidas a los tours es la famosa “Si es martes, debe ser Bélgica”, que es el título de la película emblemática acerca de esta crítica de la liviandad de los tours, en los que supuestamente se pierde la orientación de dónde se está a no ser por ver el cronograma impreso. La película se llamaba exactamente así: “If It's Tuesday, This Must Be Belgium” (Si es martes debe ser Bélgica”).

Bueno, esta crítica que me permití al comienzo, acerca de la liviandad de los relatos estructurados como “road movie” apunta a que estas estructuras deben, necesariamente, elegir qué de ese viaje es “lo narrable”. Esto sucede en toda obra. Pero lo que ocurre casi siempre es que el “road movie” elige la anécdota bruta, el suceso aventurero, al correlato interior de quien lo vive. De algún modo, es la contracara del arte novelístico. No es que toda obra debería pretender lo mismo; sino que es dable categorizarlas de acuerdo a qué pretenden.

Lo que queda fuera del relato en el “road movie” es la captación del tiempo. Contrastado, por ejemplo, con “Ulises”, la novela de Joyce en la que se describe en casi mil páginas dieciocho horas de la vida de una persona; o en “Tristram Shandy”, corpulenta novela que transcurre en un solo día, nos permite experimentar las dos maneras en que percibimos el tiempo. En esas obras también la captación del tiempo queda fuera de relato. En ambas estructuras se nos pierde la medida del tiempo, por escaso o por demasiado.

No hablo ahora de un contraste de mérito artístico entre las obras mencionadas, contraste que se da de por sí (y además, cada tipo de obra cumple su función y una u otra será artística o no de acuerdo también a otros elementos que no son solamente el tratamiento temporal). Pero es el arte, una vez más, el que nos pone frente a estas extrañezas de nosotros en el tiempo. Sucede que recordemos una temporada de 5 años en una visión de un minuto, y que el tiempo efímero de un abrazo, quizás nos lleve largos *raccontos* de experimentaciones interiores.

Como sea, el “road movie” podría erigirse en el emblema de la mirada yanqui de la vida; mirada que ha inundado y colonizado la mirada de casi todo occidente. Ha escrito Fernando Savater en un conceptuoso ensayo en el que aborda críticas por la creciente desintelectualización del mundo, algo que lo menciona válido para el arte como para todo lo otro “el espectáculo gana en velocidad lo que pierde en amplitud”.

Lucky Luke

La herencia de Ran Tan Plan

El western como género agotado / La parodia y el “más allá” de ella / La novela moderna y los niveles de lectura / El personaje trágico y el personaje humorístico, según Savater

Lucky Luke está un pasito más allá de los límites de la parodia. Ese pequeño paso, que no es sino un sesgo quizás poético, es lo que lo dignifica y lo que lo pone a salvo de la mesa de saldos. Lucky Luke es un cowboy, un paladín justiciero, a veces delegado del sheriff, otras veces propuesto como tal; pero cualquiera sea el lugar desde el que actúa, lo hace del lado de la ley. Una de sus particularidades principales es que es capaz de disparar su rifle “más rápido que su propia sombra”. Este virtuosismo para el revólver forma parte del canon de la parodia.

Parodiar un western es relativamente sencillo. Todo aquello de rasgos sobredeterminados, extremos, o rígidos está siempre muy cerca de su propia caricatura. Que sea sencillo en términos estructurales no implica en sí mismo que esté garantizada su eficacia, sin embargo. Muchas veces, por el contrario, el mal humorista cree que es suficiente con detectar el rasgo a exagerar. No. Tal vez sea una suerte para Luke que su creador no haya nacido en Estados Unidos, sino en Bélgica (Morris). Y que el guionista original sea francés (René Goscinny). No por Bélgica ni por Francia, pero sí porque ninguno de esos países es la cuna del western. La historieta nació en 1946, en pleno auge de los filmes de este género, y entonces Morris y Goscinny pusieron la bala muy cerca del ojo; y además, tuvieron el acierto artístico de hacer de la parodia sólo el soporte y no su fin. En concreto, lo mejor de Lucky Luke no es exactamente lo paródico, sino lo que a partir de asentarse allí se despliega de la vis humorística. Por eso se salva Lucky Luke y puede leerse hoy sin interponer la distancia de la mirada superadora de una época por sobre otra. Si fuera la parodia, no tendría gracia; sencillamente porque el western clásico, original, dada su rigidez de paradigmas, como mencionamos al comienzo, llegó a su meta, podríamos decir; tocó su frontera, dijo todo lo que tenía que decir. Tanto es así, que muchas de sus películas emblemáticas sólo podemos mirirlas con espíritu condescendiente; esto es, desde la mirada actual, evolucionada, como superpuesta a la mirada original, ingenua, necesariamente. Estas películas, con el prisma de esta mirada maliciosa han mutado en parodias. Sin querer, el andar de John Wayne, lejos de ser compadrito, queda macarrónico. Cuando esto sucede es que el género está agotado. Algo similar ocurre con el tango. El tango interpretado hoy sólo puede disfrutarse desde una perspectiva evocativa; o es otra cosa que tango. Incluso escuchando a Gardel, pues en ese caso, el placer que su arte nos brinda viene con el sentimiento evocativo por añadidura. Así, hoy no puede escribirse un tango nuevo aceptable como no puede hacerse un western aceptable. (1)

Entonces, volviendo a Lucky Luke, leámoslo tranquilos, que nos convoca desde otro lugar que el de una parodia perimida. Vamos a ver.

Claro que un cowboy tiene un caballo. El de Luke se llama Jolly Jumper y es “el caballo más listo del mundo”; eficiente y siempre atento a las necesidades de su amo. Este es el rasgo paródico. Pero aquí lo que excede a la parodia: este caballo tiene una inteligencia capaz del sarcasmo. Nos enteramos gracias a que el autor nos deja ver sus pensamientos muy a menudo.

Este episodio, titulado “La herencia de Ran Tan Plan” comienza así: un notario se dirige a la penitenciaría del pueblo para avisarle a su director que un tal Oggie Svenson ha muerto. De este hombre, Svenson, nos informa el jefe que ha sido durante mucho tiempo “*inquilino*” de allí. Al parecer, este ex convicto ha muerto por heridas recibidas en una riña, cuando le descubrieron 18 ases en la manga en una partida de póker. Es lógico; el tramposo inmoderado suele desatar tragedias. (2)

La cuestión es que este Svenson tenía mucho dinero y ha dejado escrito que su herencia ha de quedarle “*al único ser desinteresado que he conocido: el perro Ran Tan Plan*”. Ocurre que el perro susodicho, es un perro guardián de la cárcel. Svenson, en su estancia allí como “inquilino” hizo de ese animal, su mejor amigo.

Dalton, conspicuo delincuente de la saga, “para asegurarse su fidelidad”, explica el oficial.

Las fuerzas del orden hacen llevar al perro hasta la oficina del penal, y hete aquí que lo llevan, pero llega atado con un grillete que lo une a un presidiario, Joe.

Los problemas se suscitan cuando el notario lee la siguiente cláusula del testamento de Svenson: “*...si Ran Tan Plan muere de un modo u otro, toda mi fortuna irá a parar a ese viejo canalla de Joe Dalton*”. Sí, sí, el mismo que está Allí atado al perro. Dalton es un facineroso y su reacción inmediata es la de

(1) Me apresuro a aclarar un poco: un tango nuevo aceptable, salvo que sea instrumental, sería una excepción, y ha de estar compuesto con los idearios de otro tiempo que el actual. Por muy poeta que alguien se repunte no hay manera de que pueda hacer entrar en sus versos cosas tales como el metrobús, un travesti, las cámaras de seguridad, o un mensaje por WhatsApp. No insistan.

(2) Buena ocasión para recomendar un admirable cuento de Rodolfo Walsh, “Cuento para tahúres”, que versa sobre la estrategia de la trampa en el juego y los peligros de una “suerte” desmedida.



abalanzarse sobre el animal para liquidarlo. Muerto el perro, la herencia sería suya. Pero los guardias logran que esa desgracia no suceda; y acto seguido, los separan; perro por un lado, Dalton por el otro.

Y aquí, lo interesante: el perro interpreta las cosas de otro modo, de un modo que los demás personajes no pueden enterarse, pero nosotros, en tanto lectores, sí. Nosotros accedemos al pensamiento de Ran Tan Plan, quien encariñado al delincuente al que estaba atado, supone que lo que sucede es que el hombre que ha venido, el notario, quiere comprarlo a él y que Dalton se ha negado: *“mi pobre amo se niega a separarse de mí”*, piensa, y se mantiene al lado de él. Unos cuadros más adelante, en plena lucha contra el perro, Joe Dalton lo mira con odio y dice *“me cargaré a ese chucho y así podré apoderarme de mi fortuna”*. Y Ran Tan Plan, incapaz de comprender las palabras de Dalton, confundiendo las intenciones del delincuente, y sólo de ver su actitud de querer ir hacia él, se enternece y piensa: *“¡mi Amo; mi adorado Amo!”*.

¿Y Lucky Luke? Aparece al serle encomendada la custodia de Ran Tan Plan. Su misión será protegerlo de los eventuales ataques de secuaces de Dalton y administrar en nombre del animal, la fortuna heredada, lo cual no es simple pues abarca casi todos los negocios de los que vive Virginia City (minas de oro, hoteles, etc.).

Desde este momento, la situación es narrada desde dos perspectivas; desde la de Ran Tan Plan, y desde la de los seres humanos. Joe Dalton tratará de escapar de la cárcel (cosa que logrará junto a sus tres hermanos, que también estaban presos) y luego procurará eliminar al perro que se interpone a sus deseos de heredar. Lo que define a esta obra (y a las demás de Lucky Luke) es el humor, que consigue de varias maneras y explotando diversos registros: en gags visuales y en gags textuales. Uno de ellos, que mezcla ambos tópicos es una larga escena en la que el perro Ran Tan Plan, habiendo logrado escapar del hotel “5 estrellas” en donde lo alojan (pero que él cree que es una prisión) sale decididamente a buscar a quien reconoce como su amo, Joe Dalton. Y entonces Ran Tan Plan se siente un aventurero, pues mientras anda, imagina una voz en off relatando sus andanzas, siempre heroicas. El perro tropieza, fracasa, se lastima, pero se rehace, convencido de su deber y de la razón de su decisión. Y tan luego, se come unas setas, que resultan ser alucinógenas; y entonces presenciamos unas imágenes surrealistas, que son las imágenes de la realidad en la que se supone Ran Tan Plan a sí mismo. Existen también, situaciones de comedia, cuya justificación es puramente el chiste; y la parodia, en la exageración de los rasgos del héroe, como la legendaria rapidez de reflejos de Luke. Y hay viñetas también para la burla a la lógica capitalista, como cuando los empresarios se enteran de que el perro es un rico heredero y se desviven en genuflexiones hacia él.

Pero el detalle, que ya no es detalle, es la narración desde las diversas perspectivas, pero incomunicadas entre sí. Normalmente en las historietas, cuando los animales no hablan, aunque se entiendan con los otros personajes (generalmente sus amos, tal el caso de Pichichus con Hijitus, o Pluto con Mickey), no accedemos a sus pensamientos, a sus subjetividades, a su manera de razonar. Aquí sí. Tanto de Jolly Jumper (el caballo) como de Ran Tan Plan (el perro), el autor nos comunica qué es lo que estos piensan. Y aquí cuenta – debe contar – con una cierta pericia del lector comprometido, en cómo entender este juego. Veamos: tanto el caballo como el perro se expresan para nosotros

(lectores) en el mismo idioma y lenguaje que los humanos. Sin embargo, es claro que debemos tener en cuenta que esa manera de expresión es simplemente una traducción del autor. ¿Por qué? Pues porque ni el caballo ni el perro dan cuenta de comprender lo que hablan los humanos. Sólo sacan conclusiones a partir de lo que ven. Sus interpretaciones jamás son producto de lo que oyen decir, de la comprensión de las palabras.

Para expresarlo más claramente: se comportan como si humanos y animales tuvieran idiomas diferentes, aunque nosotros los leemos a todos en el mismo.

De manera que lo que leemos como pensamientos de Jolly Jumper y de Ran Tan Plan sería una traducción del autor. He allí un tópico humorístico muy interesante.

Lucky Luke corresponde a la era moderna de la historieta. La modernidad en lo novelesco comienza con la introducción de más de una perspectiva, o de una subjetividad que corrompe la idealidad del mundo. Cuando Cervantes da vida al Quijote, en la obra considerada como inaugural de la novela moderna, sin embargo, preserva al mundo real como un mundo objetivo, pues don Quijote sólo ingresa como personaje de ficción de un supuesto autor (Cide Hamete Benegeli); se trata de una ficción en la ficción. Esto es sin dudas, un rasgo de originalidad, pero es también un resguardo de un mundo “sano” en donde el Quijote no existe sino sólo como prototipo de ficción.

Las diferentes perspectivas propuestas en una obra como esta, pueden o no determinarse de antemano como correctas o incorrectas; o bien pueden armar la realidad a partir de la confluencia de las mismas. Un ejemplo de esta última modalidad sería el de “La hojarasca”: la novela de García Márquez narra un mismo suceso (la muerte de un doctor) que es visto (narrado) desde la perspectiva de tres personajes diferentes (la madre, el niño, el abuelo). Aquí, ninguna de las perspectivas nos es indicada por el autor como la correcta, como aquella que se corresponde con la realidad objetiva. Esta realidad (ya jamás objetiva) es la construcción a partir de esas tres visiones. Es un proceso en el que

cada subjetividad, desde su limitación, no sólo modifica el suceso al interpretarlo, sino que se va constituyendo en el mismo acto de interpretación.

En el caso de “La herencia de Ran Tan Plan” el autor nos indica que una perspectiva es la de la realidad “objetiva”. Esa realidad es la de los humanos. Sabemos que Lucky Luke interpreta “la realidad que hay que interpretar”. Significa esto, como decía Eco, que existe un modo correcto de leer previo a cualquier acto interpretativo. Y de allí, entre otras cosas, que la interpretación errónea produzca el efecto humorístico. El perro Ran Tan Plan, creyendo una realidad que no es (cree que el delincuente Dalton lo busca porque lo quiere y lo extraña), se precipita, sin saberlo, hacia su desgracia, pues Dalton quiere todo lo contrario; eliminarlo. Todos los esfuerzos de Lucky Luke por protegerlo, esfuerzos que con nuestra empatía acompañamos, se ven desbordados por la obstinación del propio perro.

Ahora bien; ¿no debería esta situación ser percibida como trágica? ¿Por qué no lo es, y en cambio causa un efecto cómico? Por supuesto que el contexto y el formato de la obra restan dramatismo; pero la situación en sí, aún en un *comic* podría no ser humorística.

El punto es este: Dice Fernando Savater que el protagonista de la tragedia se caracteriza por no escuchar las súplicas de quienes lo rodean y le advierten de los peligros; que el personaje trágico no puede ser persuadido, que insiste en su obsesión hasta su destrucción final. Este es su sino.

¿Cuál es la diferencia con Ran Tan Plan situado en el lugar del héroe? Pues precisamente que su “error” es interpretado como tal, objetivamente. No hay en él, como podría haberlo en un héroe trágico, la intrepidez en nombre de una causa que podría no ser un error objetivo. Por otra parte, la acción del héroe trágico afecta el orden social, la visión o las visiones posibles del mundo; aún en el supuesto error, deja en evidencia la parcialidad de las cosas.

Siguiendo a Savater, entonces, *“cuando el conflicto representado por el obstinado que a nadie atiende tiene alcance público y objetivo, la situación es*

trágica; pero si el maniático sólo ejerce la confusión desde una fantasía particular, subjetiva, estamos en el campo de lo humorístico”.



Nos acercamos al final: Ran Tan Plan y Joe Dalton, que están buscándose mutuamente, se encuentran. Dalton quiere asesinarlo. Y el perro, emocionado, se lanza sobre él, cariñoso, y lo lame con fruición, maniatándolo sin querer. Aparece

Lucky Luke, el sheriff, y más atrás, Oggie Svenson, el dueño de la fortuna. ¿No estaba muerto? Pues, no. Lograron curarlo en el hospital. La fortuna vuelve a él. Y Lucky Luke lo advierte de seguir tomando decisiones estúpidas como dejar una herencia a un animal.

Al final, en un cierre que devino en clásico, Lucky Luke cabalga hacia el sol poniente, cantando "I'm a poor lonesome cowboy, and a long way from home" ("Soy un pobre cowboy solitario, y estoy lejos de mi hogar").

Pi Pío

Pi Pío y la PACHI

Sistema narrativo versus sistema ideológico /

Pi Pío es el primer personaje que García Ferré dio a conocer. Y quizás haya sido debido a que su creación fue temprana que Pi Pío sea un pollito y que se asuma como tal y sin conflicto respecto de su entidad. Ya llegarían los tiempos de Trulalá y de los personajes polimorfos; o como Larguirucho, a medio camino de perro y muchachote narigón. Pi Pío, digámoslo claramente, no ha alcanzado la celebridad de Hijitus, de Neurus o del propio Larguirucho; su fama ha sido de vuelo corto, como el vuelo del pollo, dicho esto sin menosprecio de sus cualidades, pues la fama no es un parámetro de valor; pero a cambio, ha

gozado de cierta prosperidad en el aspecto social, puesto que comenzó como linyera (así se presentaba) y evolucionó hasta convertirse en el sheriff de su edénico pueblo Villa Leoncia.

Pi Pío tiene un caballo. ¿Puede decirse así, siendo que ese caballo, de nombre Ovidio, es un compañero más, pues habla y tiene su criterio propio? Pero sí; el pollo tiene un caballo. Y además, en las aventuras de Pi Pío, participa también, y muy activamente, el renombrado Calculín, que es su amigo; sí, aquel niño muy inteligente y sabihondo, con cabeza en forma de libro abierto. Es Calculín, en estas aventuras, pues, de acuerdo a tales singularidades, quien aporta las soluciones sesudas a los problemas que se suscitan. Bueno, está bien; al menos usa ese engendro de cabeza que tiene.

Presentados los personajes, vayamos a la aventura titulada “Pi Pío y la PACHI”; y digamos que la obra, tal vez para sorpresa de muchos, logra su fin de entretener, y que para más, presenta varios puntos de interés, como por ejemplo la estética, el humor y aún la trama misma.

¿Qué de la historia misma logra captar nuestra atención? ¿Cuál es el motivo de esa cierta seducción que nos asalta? El motivo, creo advertir, es el claro entrecruzamiento de dos sistemas ideológicos, pero que se expresan como no contradictorios. Aun así, al final del camino, se hace difícil conciliarlos.

¿A ver? Por un lado, la apelación a la lógica simbólica, a la valoración de lo divergente y la inventiva. Y por el otro, la obsesión por el disciplinamiento social, que aunque sin proponérselo, explica aquí, algunas cosas; entre otras, cómo su prédica pasa desapercibida.

Veamos la trama:

Habiendo llegado de una misión en Egipto, Pi Pío, Calculín y Ovidio (el caballo que habla) se encuentran nuevamente en su pago, Villa Leoncia. Y una vez allí se topan con una desagradable novedad (así es presentada esta situación): resulta que existe en el pueblo algo llamado la PACHI. Bien; ¿qué es la PACHI?

PACHI es la sigla de “Propaladores Asociados de Chismes Infundados”. Todo el pueblo está revolucionado con la PACHI, y al parecer, muy pocos han quedado indemnes de su fascinación. Y lo que sucede es que se produce una suerte de “epidemia” de chismosos. Todos andan chimentando cosas de todos, por todos lados, a la manera de una compulsión. Los chismes mentados, entonces, constituyen una ocasión para el humor, pues en un pueblo como ese, elíseo, fabuloso, las maldades no son tales en perspectiva con los de los pueblos reales. Veamos; los chismes son del siguiente tinte: “*Ni siquiera una ensalada prepara bien mi cuñada*”; “*El hermano de fulana no trabaja ni gana*”; etc. Y son dichos así, de ese modo, en inocentes versos pareados.



En términos relativos, pues, este chismerío se torna gravísimo para Villa Leoncia. Sucede luego que Doña Úrsula – una vecina, que es amiga de Calculín – los invita a Pi Pío, al caballo Ovidio y al propio Calculín, a una reunión de la PACHI. Los tres amigos van; pero Calculín se apura a manifestarse de un modo principista. Dice: “*Vamos. Pero no soy “pachista”*”.

La organización PACHI tiene un presidente, que es un tal señor Parabrisas; tiene también una sede; otorga carnets chísmicos, etc. Es decir, está perfectamente estructurada de un modo burocrático. Y Calculín, que es el más moralista de los tres amigos, está indignado y se pregunta cómo es posible que en Villa Leoncia se haya llegado a esto.

La historia nos lleva enseguida a la sesión de la PACHI, en donde sucede lo siguiente: El presidente, el señor Parabrisas, como han hablado mal de él, pero no sabe quién lo ha hecho, dice que en lugar de acusar a alguien por hablar, lo acusarán por “*no hablar*”.

Aquí, adelanto la idea mencionada anteriormente del entrecruzamiento ideológico, y también de universos, ideologías, estéticas, etc. Fijémonos que el chiste que se pretende en la idea de acusar a alguien cualquiera, claramente contiene la lógica inquisidora en la cual siempre es necesario que *alguien* ocupe el lugar de culpable para hacerlo depositario de un determinado mal. Es decir, en la trama de la obra opera (más allá, por ahora de la posición ética ante esto) la lógica inquisidora. Pero, atravesando a esta, desde otra perspectiva, el chiste está estructurado con la más pura estofa carrolliana, es decir, con los juegos de palabras y la lógica lúdica de la que hacía gala el gran Lewis Carroll en sus obras; aquí la responsabilidad por las maledicencias recaerá en alguien a quien se lo acusará “por no hablar”. De modo que la acusación tiene la forma de una construcción ingeniosa, disparatada, destinada a otro departamento de la institución cerebral; si se quiere, subversiva en términos de un ideal de estructuración y masificación de pensamientos.

Por supuesto que cuando se quiere encontrar a un culpable, se lo encuentra; en Villa Leoncia, o en la China; lo mismo da. Aquí, el “chivo expiatorio”, como siempre, es también alguien débil en la estructura social. Se trata de un pobre hombre; un viejo, alguien a quien le quieren endilgar la culpa de “no hablar”, situación ante la cual Pi Pío y sus amigos se revelan. Pi Pío “chapea”, por así decirlo, pues dice que sólo el sheriff puede hacer justicia; y el sheriff es él. Pero el resultado de esta rebelión es que los echan a patadas a los tres, desconociendo aun la autoridad de Pi Pío. Sobre esto, simplemente le dicen que “*era*” el sheriff. Cabe reflexionar aquí, que quizás algo así difícilmente le hubiese sucedido, por ejemplo, a John Wayne. Pero... ¿Es porque el sheriff es un pollito y no puede respaldar con su cuerpo el lugar simbólico de autoridad que logran desacreditarlo tan fácilmente? Atención; cualquiera podría caer en la

trampa de confundir la debilidad física con la impotencia. Pensemos que el verdadero poder prefiere “pollitos” en los cargos de autoridad formal, justamente para poder manejarlos a su antojo. Aunque tratándose en este caso de Villa Leoncia, habría que conocer más su idiosincrasia para poder dar un veredicto de esta índole. Sigamos con la historia.

¿Qué hace Pi Pío ante este desconocimiento explícito de su lugar de representante de la ley como sheriff? Su primera reacción responde más a su origen linyera que a su devenida situación de autoridad. Dice “*Vámonos, porque aquí ya no nos quieren*”. Es decir, se melancoliza. Sin embargo, algo lo rescata. Mejor dicho, alguien; alguien que toma el valor de obligarlo mediante las palabras adecuadas, a responder a su demanda. Ese alguien es una niña amiga (Maida, la hijita de la señora Úrsula). Ella le dice: “... *te necesitamos más que nunca, es que se avecina un desastre chismográfico*”.

Claro, Pi Pío se ve compelido a no abandonar la lucha de los vecinos, y toma las riendas de la situación; aunque lo hace más de un modo formal, porque es el sheriff. Pero el que piensa, es Calculín. Y piensa en cuál será la raíz del mal. Si encuentra o no cuál es esa raíz no nos lo dice. Pero sí nos dice que tras pensar un buen rato, ha hallado la solución, y esta es que ha acabado de inventar el “chismógrafo”. Cuando le preguntan de qué se trata ese “chismógrafo”, Calculín responde que “*es la forma integral de poder contener esta invasión chísmica*”.

¿Qué significa esto? Todavía no lo sabemos, pero como cualquier habitante de Villa Leoncia estamos predispuestos a dejarnos seducir por ese discurso de Calculín, ¿verdad?; aunque si nos preguntaran por qué, estaríamos en un aprieto. Es que el niño moralista da una respuesta de molde, del tipo de la cháchara politiquera, cuya apariencia es de sensatez y de comprensión del problema, y que sirve para hacer lugar a casi cualquier propósito. La política se expresa así cuando desea no explicitar sus intenciones. Por si hiciera falta remarcar esto, Ovidio, el caballo, ante el trabajo que tendrán por delante para poder operar el chismógrafo, haciendo la venia dice: “*Lo interesante es que*

defendamos a la patria”. Esperemos a ver qué es ese “chismógrafo” de Calculín y veamos si se ajusta o no a esto.

Mientras tanto, en la PACHI se imprimen los chismes para el día siguiente. El trabajo que vemos realizar es igual al que se da en la redacción de un diario. Y los chismes son del mismo tenor que los mencionados anteriormente. Y estando en plena tarea, Parabrisas, el presidente de la PACHI, demuestra que tiene discurso. Dice: *“El chisme es la fuente básica de toda inspiración trágica”*. Todos celebran su frase. Y con esto vemos que el “malvado” de la historia posee una característica que los malvados típicos de esta clase de historietas (y principalmente los de García Ferré) no tienen. Esto es, justamente la existencia de un discurso, de un posicionamiento respecto de alguna cuestión conceptual. Por ejemplo, Neurus, el malvado estrella de García Ferré, es una especie de encarnación de toda mala cualidad, y su maldad radica sólo en una vocación desmesurada de poder, pero desprovisto de un posicionamiento ideológico. La frase de Parabrisas es mucho más de lo que esperaríamos de cualquier malhechor de los que comandan cualquiera de nuestras corporaciones, llámese la Sociedad Rural, la UIA, etc. Bien. ¿Qué sucede, entonces?

Calculín, ayudado por sus amigos, pone manos a la obra para construir el chismógrafo mentado, y que no es otra cosa que un aparato ideado para actuar recibiendo las señales satelitales a través de una red de antenas que se comunican con él. Ovidio, el caballo, es mandado a instalar estas antenas en diversos lugares estratégicos (la escuela, la farmacia, etc). Estas antenas son colocadas a escondidas de los habitantes de Villa Leoncia. Ovidio las va ubicando en momentos de distracción de las personas. En la escuela, por ejemplo, aprovecha un recreo para entrar en un aula y colocar un micrófono detrás de un globo terráqueo. ¡Mire un poco! Y en esta situación reaparece este entrecruzamiento de universos: Por un lado en el nivel de la trama tenemos el armado de una red de espionaje (se espionará a los habitantes de Villa Leoncia, indiscriminadamente; espionaje interno, para peor), y esta situación ilustra, sin

máscara alguna, cuál es la idea de las sociedades vigiladas, so pretexto de protegerlas. Estamos aquí ante la paradoja jamás asumida de obtener mayor libertad siendo cada vez menos libres y más avasallados en nuestra intimidad. La profusión de “cámaras de seguridad”, la sensación de estar constantemente vigilados nos convierte a todos, mediante ese solo pase, en sospechosos. Es decir, la trama es de matriz netamente reaccionaria.

Pero por otro lado, el “chismógrafo” se nos revela como un aparato fruto de una mente de otro desarrollo; la máquina es una construcción absurda fabricada con ollas, sartenes, una radio a galena, transistores y válvulas. Vemos un complicado esquema con sus referencias pseudo científicas, como la presencia de un “*calibrador chísmico*”. El chismógrafo nos remite a los esquemas de las máquinas raras ideadas por Da Vinci; o aquellas absurdas del surrealismo, o a las de Xul Solar, o de Raymond Roussel. De este modo, la idea del chismógrafo es atractiva como procedimiento heterodoxo, y va a contramano del “sentido común” que invoca la vigilancia de una sociedad.



Villa Leoncia, a esta altura, pierde su amable inocencia. Sus habitantes se comportan como cualquier burgués un poco aventajado de cualquier otra ciudad. Y lo han de demostrar también luego de que Ovidio sufra un episodio traumático. Veamos: Cuando el caballo va a instalar la antena en la propia sede de la PACHI, cae desde el techo hacia dentro de las oficinas de la entidad, y allí es capturado.

(1) El señor Parabrisas se da cuenta de las intenciones de espionaje que tiene la intrusión de Ovidio allí. Lo echan, pero no inmediatamente; antes lo que hacen con él es estigmatizarlo: le hacen la marca de una cruz en la cabeza. Y

(1) Este método de la PACHI es el mismo que usan los medios masivos de comunicación cuando, por ejemplo, acosan a quienes no se les subordinan promoviendo su estigmatización como “chorro” (o cosas peores) ante la simple sospecha o una mera acusación oportuna.

le dicen que es por “*insubordinado*”. Se lo señala como “*marcado*”. Y Ovidio comienza a actuar como un sujeto “*marcado*”. La gente del pueblo se burla de él al verle la cruz en la cara. La sociedad burguesa de Villa Leoncia desconoce el motivo por el cual el caballo ha sido marcado, pero aun así se subordina a su significación. ¿Marcado con qué está Ovidio? No importa. La sola marca es signo de estar fuera del contrato social y lo convierte en un marginal. Es un ejemplo de discriminación en bruto, en estructura, porque no necesita una causa condenatoria explícita. Lo que la gente discrimina aquí, en definitiva, es la propia condición de discriminado.

Toda la historia está cargada de otros sucesos ricos en consistencia conceptual, pero no es necesario sobreabundar; detengámonos aquí y vayamos a la resolución. Se llega, concretamente a una situación de “guerra”. De un lado, Pi Pío y sus amigos. Del otro, la PACHI.

Calculín se asume en comandante de las acciones; ha convertido el auto viejo de un vecino (don Ambrosio) en un moderno auto tanque al que bautiza “El Quebracho”. En él, sale junto a Pi Pío y sus amigos. El pueblo los aclama a su paso. La imagen es impactante (¿o escalofriante?): el héroe sale a combatir una guerra interna montado en un tanque mientras es vitoreado por la muchedumbre.

¿Cuál es el arma que decide, finalmente, el resultado de la guerra a favor de Pi Pío y sus amigos, como todos sabíamos que sucedería? Pues es algo llamado la “*ducha electrizada*”; otro invento de Calculín. Agua electrificada que cae sobre los reos, los integrantes de la PACHI. ¿Cómo?, nos preguntamos, ¿cómo Calculín evade surgir como una figura siniestra, no ya a los ojos de los villaleoncios, que eso es fácil de comprender, sino a los ojos de los lectores? Una de las respuestas la da la propia historieta significando positivamente sus acciones. Es la historia de los multimedia, de Hollywood, de los noticieros. Calculín no duda en aplicar tormentos (¿qué es si no, una “ducha eléctrica?”), pero lo hace del lado del “Bien” y sus modos son campechanos e ingeniosos. Así sí valdría. De hecho, así lo admiten las sociedades capitalistas. Todas.

El final es apoteótico porque la historia termina con la gente cantando el Himno de Villa Leoncia.

Pero mejor que quedarnos sólo en la renovación de la indignación, resumamos esta idea delineada al principio sobre el entrecruzamiento de universos. ¿Por qué, en definitiva, si estos mundos opuestos conviven en una sola subjetividad (la del autor y a la que estamos convocados a sumarnos como lectores) la sensación final es la de una imposición del mundo reaccionario opresivo sobre el aire libre del pensamiento?

Veamos. Lo que se relata en la trama es la irrupción de un conflicto en una sociedad determinada; la manera en que esa sociedad lo elabora; y el modo en que conviene resolverlo. Situados en un universo de ficción humorística, el humor se logra en la presentación de la conflictiva. ¿Dónde está el humor? En la absurda (distorsionada) distancia entre la entidad del problema y su valoración. Hacer de un pequeño pecadillo, como es el de decir chismes, una cuestión de estado, provee esa distancia. En estas posiciones respecto del problema radica una clase de humor. Este mismo mecanismo lo utiliza el cine muchas veces. (En “Top Secret”, por ejemplo, un personaje se suicida al no poder soportar haberse manchado las manos con su propio estornudo).

Pero este humor se abandona en la resolución del problema. A un problema absurdo tomado como serio se lo resuelve del mismo modo que si el problema no fuera absurdo; es decir, mediante la institucionalización de un estado vigilante, mediante una guerra y mediante la utilización de armas. El humor aquí no es absurdo, sino caricaturesco, si queremos darle rango humorístico. Y mientras el absurdo cuestiona y escinde la realidad mostrándonos la entretela de su construcción, la caricatura remarca, subraya los rasgos de algo, en este caso, del modo de sociedad que deberíamos desear.

Entonces, mientras el conflicto es una analogía inocente de un conflicto real, pero que cumple la misma función (esta es la romper el tejido social); la resolución, en cambio, no es inocente; se trata sencillamente de la caricaturización del sentido común. Pero la caricaturización, que podría en

ciertos casos conllevar una amonestación, aquí no aporta tal cosa. ¿Qué se cuestiona de los métodos de Calculín y Pi Pío? ¿De qué se supone que nos reímos cuando alguien recibe una “ducha eléctrica? No es lo mismo que la risa ante un tropiezo accidental, pero queda homologada a esta forma de humor, la del gag, del golpe que no mata, del resbalón, etc; en suma, la de la risa ante una determinada mirada, pero hacia algo que se naturaliza.

A Calculín es fácil no tomarlo en serio. ¿Pero qué tan poco seriamente nos tomamos a los nuevos inventores de “chismógrafos” de discursos de apariencia sensata?

Paquita, la traviesa

Vejez y juventud / Sit com / Lo azaroso

Paquita es una niña de unos 10 años; lleva siempre un peinado alto, como de señora grande, con un gran jopo y un enorme moño coronando su cabeza. Las características principales de su temperamento podría decirse que son su vitalidad, su humor y su optimismo. Paquita es la hija única de un matrimonio de clase media, que aparece, a los ojos de nuestros días, como demasiado mayor respecto de su hija. Y ciertamente, esta hija los revoluciona con sus travesuras; les acapara la atención y los rescata de la monotonía de la vida. Se ha transmitido, pues, a la diégesis de la historieta, lo que le sucedió previamente a su creador con ella. Es que Little Iodine (nombre original de Paquita) apareció por primera vez como personaje secundario de la tira que protagonizaban sus padres, Henry Tremblechin y su esposa Cora, a fin de dinamizar las situaciones de la familia. La niña, con su carisma y su potencia juvenil, luego, se apropió de la titularidad de la tira. También suele pasar así en la vida real: si tenemos niños, ellos serán “los hijos de” (de nosotros, titulares de la tira) hasta cierto punto en que nos conviertan en “los padres de” y pasamos a

ser los personajes secundarios. Nunca fueron pocas las desventajas de traer hijos al mundo.

La tira toda provee como su aspecto más interesante, este rasgo de “sit com” (1): aún las situaciones más traumáticas son despojadas en buena medida de esa condición; o mejor cabría decir, son temporalmente despojadas del dramatismo que les es propio. Toda situación o todo problema son igualmente plebeyos. En la comedia de situación ninguna circunstancia es tratada como traumática, ni pareciera haber categorías de problemas; por ejemplo, no encontrar un lugar para estacionar el auto o envenenarse accidentalmente admiten el mismo rango de importancia. Este es uno de los puntos fundamentales en los que se sustentan. Y aquí, entonces, debiera admitirse la influencia del humor inglés en el origen. El modelo del típico humor inglés se produce cuando ante una situación atípica, que normalmente debería ocasionar un fuerte impacto en las personas, éstas, por el contrario, actúan como si el suceso perteneciera a la más rayana cotidianidad.

Dicho esto, se comprueba esta característica en la historia de Paquita, que comienza con un cuadro que es un chiste extra, que no corresponde a la trama, y que actúa como si se tratara de un subtítulo o un acápite. Y es este: el papá de Paquita, en la calle, gira la manivela de un organillo al cual está engrillada Paquita, como si fuera ella el típico monito de organillero. Paquita pide limosna

Bien. Esta viñeta no es la primera viñeta de la historia; no corresponde a la trama del episodio, pero instauro un tópico, y que no es precisamente alegre. Entonces, pues, el punto de partida es un conflicto interior.

En la segunda viñeta comienza la trama: Paquita ha comprado un regalo

(1) “sit com”: comedia de situación, género de comedias televisivas, de episodios independientes, que tienen como una de sus características, que suelen tratarse problemas nimios como si fuesen graves acontecimientos. sosteniendo un enorme tazón en el que se lee *“Fondo de ancianos”*. El papá de Paquita canta: *“querida, estoy envejeciendo...”*. El remate del chiste es el rostro de extrañeza de dos transeúntes.

para su padre, quien cumple años al día siguiente del momento en que se inicia la acción. El regalo en cuestión es una pequeña caja de música, redonda, de aspecto de reloj de bolsillo. La niña enseña el reloj a su amigo Juanuco, quien oficia, de este modo, como nuestro representante en tanto lectores. Mediante la explicación a Juanuco, Paquita nos explica a nosotros sus intenciones: la idea que tiene es la de colocar la caja de música dentro del pastel de cumpleaños de su padre, de manera que, al momento de cortarlo, cuando el cuchillo toque la caja en determinado lugar del mecanismo, este se accione y comience a sonar.

Pero este plan, como cabe suponer, se desbaratará. Paquita, acompañada de su amigo

Juanuco emprende el regreso a su casa, llevando el regalo; y sucede que en el trayecto tropieza con un transeúnte. Por efecto de ese pequeño golpe, la caja de música, que había guardado en un bolsillo, se acciona; su música empieza a sonar. Y así, con la caja sonando, ingresa en una tienda a comprar cinta de color, suponemos que para usarla en el futuro paquete del regalo.

La señora que le vende la cinta, al escuchar una música sin saber de dónde proviene, cree estar sufriendo algún ataque nervioso, un surmenage o algo así. *“Sigo oyendo música; iré a descansar”*, dice, ensimismada, ante la mirada atónita de Paquita y Juanuco. Lo mencionamos porque se trata éste de un gag que hoy no sería posible. Nostalgias de una época idílica, al menos en cuestiones de polución sonora: el mundo no tenía un ruido de fondo constante. En nuestros días, podría ocurrir un gag exactamente contrario: suponerse uno en un estado de surmenage en caso de no escuchar música al entrar a algún lugar.

Regresemos a Paquita, que acaba de llegar a su hogar y ha encontrado a su madre sobre la máquina de coser, muy atareada. Paquita le muestra el regalo que compró. Y en eso está, cuando oye a su papá que regresa a la casa. Entonces, sale corriendo a ocultar el regalo para mantener la sorpresa hasta el día siguiente. No tiene mucho tiempo para elegir el lugar en donde esconderlo, con lo cual abre un placard y lo mete en el bolsillo de un saco cualquiera.

Es el momento de conocer al papá de Paquita; un hombre común, de aspecto afable, formal, que acepta su condición, que parece no cuestionarse mucho las cosas. Comenta a su esposa y a su hija que quiere acostarse temprano pues su “jefe superior”, el señor Centellas, a quien nombra así (*Señor Centellas*), irá a la oficina al día siguiente, y quiere, entonces causarle una buena impresión para conseguir un aumento de sueldo.

Paquita le sugiere que le diga al jefe que es su cumpleaños, creyendo que así podrá causarle alguna emoción particular. Pero el papá le dice que prefiere “*que no sepan que estoy envejeciendo*”.



Aquí, como decíamos, reaparece en la realidad de los personajes el tema del envejecimiento, mostrando, desde el lugar del papá de Paquita, el lado melancólico del cumpleaños. Pero esa melancolía no se impone como tal porque el tema del envejecimiento es tratado sin su afecto; es decir, se toma desde una distancia que lo hace ver como un problema menospreciado.

Con ese menosprecio, Paquita, cuando el papá dice “*que no sepan que estoy envejeciendo*”, le propone que se quite la edad. Este es un aspecto destacado y central de la soledad existencial: nuestros dramas son apenas anécdotas para los otros. Afortunadamente para el papá de Paquita, su esposa no se desentiende del asunto. Y dice acerca del consejo de la niña de quitarse años: “*No creo que sea necesario aún. Iré a cocinar*”. Un poroto para la señora; porque si bien la soledad existencial es irreductible, se morigera con esta clase acompañamiento. La mujer está con él, tiene algo que decir; lo dice y dice con ello, que su esposo está en carrera. Lo inquietante: el “aún”; dice “*No creo que sea necesario aún*”. Es decir, su palabra, palabra de una mujer, determina que su esposo todavía está en el circuito del deseo. Pero ese “aún” preanuncia que pronto sería necesario, quizás, que su marido se quite la edad, movimiento que

implica reacomodar los elementos simbólicos que le permitan a ella sostenerlo en ese circuito del deseo.

¿Cómo sigue la historia? Llegamos al día siguiente. Paquita, al levantarse por la mañana, pregunta por su papá para felicitarlo. Pero la mamá le dice que ya salió para la oficina. Entonces, va a buscar la caja de música para colocarla dentro del pastel que su madre está cocinando. Pero no lo encuentra. ¿Qué sucedió? Paquita cae en la cuenta de que su papá se llevó puesto justamente el saco en cuyo bolsillo había escondido el regalo. De modo que decide ir hasta la oficina en donde su padre trabaja para rescatar la caja de música antes de que él la descubra.

Mientras vemos a Paquita corriendo, el relato nos propone un corte a la oficina. Allí vemos a un jefe hablándoles a varios empleados, entre los cuales distinguimos al papá de Paquita. Lo que les dice el jefe es que quiere que en cuanto venga el Señor Centellas (recordemos, el jefe superior) estén todos trabajando en sus puestos y sin vagar. Todos dicen que sí. El papá de Paquita se demuestra por demás genuflecto: *“Pareceremos abejas trabajando, señor”*, responde.

Y ocurre lo que a esta altura es lo esperado: comienza a sonar la caja de música que el hombre lleva en su bolsillo. Nosotros sabemos que se trata de la caja musical, del regalo de Paquita, pero él no; y los demás empleados, tampoco. Todos aparecen aturridos y extrañados tratando de detectar de dónde viene esa música, pero sin descubrirlo. Se desesperan porque pronto llegará el señor Centellas. Es entonces que justo llega Paquita, entrando a la oficina a gachas y chista a su papá, y le dice, en voz baja, qué es lo que está sucediendo. No hay tiempo para más porque llega el jefe con el jefe superior, el señor Centellas, hombre de aspecto intimidatorio. *“¿Qué sucede aquí?”*, vocifera el jefe en presencia de Centellas. Entonces el papá de Paquita se denuncia, dice que es su culpa, y agrega textualmente: *“sólo que un cumpleaños es tan especial, y...”*

Todo aparentaría ser el final de este pobre empleado. Mejor dicho; el suceso se ofrece con esa apariencia a la subjetividad del papá de Paquita, pero no

de nosotros, lectores, que estamos entrenados en estas cosas. Paquita, en el mismo trance que su padre, se conmueve: *“Oh, papá jamás encontrará trabajo a su edad”*. Sin embargo, la reacción del jefe Centellas, inesperadamente para todos ellos allí, es de emoción; y llorando dice: *“Primera vez que alguien se acuerda de mi cumpleaños”*.

De manera que sucede un hecho fortuito para recomponer las cosas. La influencia del azar es la manera privilegiada de resolver los problemas en las historietas; de resolverlos favorablemente. No suele reputárselo así, pero no dista mucho de ser la manera en que los finales felices en la vida real ocurren. Lo que pasa es que en la vida real los finales felices ocurren pocas veces. Normalmente, las circunstancias azarosas, las contingencias, etc, son para mal. Al papá de Paquita la suerte lo ayudó; ese mismo día era el cumpleaños del jefe superior; y éste, creyendo que la música era en su honor, se reblandece. Paquita, al igual que los empleados, felicita al señor Centellas; y luego, cuando la niña está a punto de revelarle a éste que también es el cumpleaños de su papá, el propio padre la detiene. Lo hace distrayéndola, diciéndole que mejor dirija el coro, el improvisado coro que canta el “Feliz cumpleaños” a Centellas, escena con la que termina la historia. En ese cuadro final, el grupo ostenta una felicidad límpida. Todos, salvo Paquita, están grandes, están envejeciendo, pero por un momento, la melancolía parece no acosarlos. Está bien.



La Pequeña Lulú

El caso de la ventana rota

El crimen sin sangre / La estética del crimen

Podríamos afirmar sin temor a equivocarnos por mucho, que no ha de existir personaje protagonista de una obra historietística que a lo largo de su derrotero no haya sido colocado en situación de un “caso”. El “caso de” o “el caso x”, modo de presentación que refiere inequívocamente a un suceso con un misterio a desentrañar. La pequeña Lulú, una niña simpática y vivaz que vive una apacible vida pueblerina, no es una excepción.

El caso en el que esta niña participa, de todos modos, no se aleja ni constituye una excepción respecto del cariz de las historias que normalmente Lulú protagoniza; esto es, historias mínimas en cuanto a desarrollo, simples acontecimientos de la vida cotidiana, pero no por ello carentes de gracia, gracia que recae en las miradas o lecturas de esas situaciones que realizan ella y sus amigos.

Aquí, lo mismo. El mentado “caso de la ventana rota” se reduce a una simple rotura de una ventana. El “caso”, en tanto “crimen”, es que el vidrio de la ventana de la casa de Lulú estalla en pedazos a sus espaldas, mientras ella se hallaba leyendo un libro. ¿Qué ha sucedido, pues?

Se trata esta, de una obra que adquiere las formalidades estructurales de las novelas detectivescas del gusto inglés; el crimen sin sangre, en el cual la morbosidad es sutilmente desplazada para dar lugar al juego de astucias. Al hablar de “crimen sin sangre” me refiero a que en este tipo de historias no hay sangre efectivamente, o, si necesariamente tiene que haberla, es sustraída a la mirada para que no perturbe la excitación por el juego de lógica que la resolución del crimen implica.

En su ensayo humorístico “Del asesinato considerado como una de las bellas artes”, el británico Thomas de Quincey concibe la muerte como un

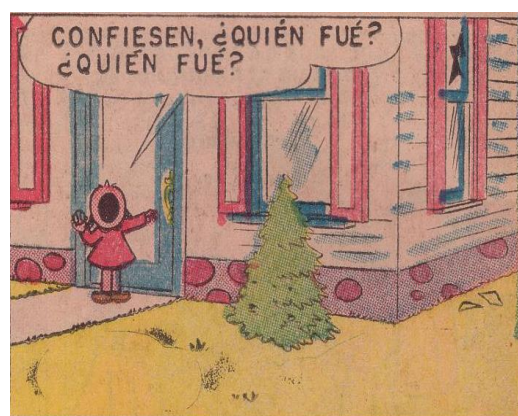
espectáculo digno de ser gozado estéticamente. Cuando un asesinato ya se ha cometido y nada podemos hacer por las víctimas, de Quincey nos invita a dejar de considerarlo moralmente y pasar a juzgarlo como obra artística según las leyes del buen gusto.

Tomemos la rotura de la ventana de la casa de Lulú como sustituto del “asesinato” a paladear. Puede, en una obra para niños, hacerse perfectamente este reemplazo de un crimen violento (el asesinato como el crimen por excelencia) por uno no violento y así poner en marcha los mismos mecanismos de verdad, de lógica, y de estética. Veamos.

Roto el vidrio de la ventana, como en una edición cinematográfica, la acción nos traslada inmediatamente a la vereda de la casa agredida, en donde en ese momento, los chicos amigos de Lulú, vienen vitoreando a Tobi – habitual partenaire de la pequeña protagonista – quién acaba de lograr un jonrón (tanto o anotación en el béisbol).

Lulú, ante esta visión, y ante las respuestas evasivas que los niños le dan cuando ella pregunta si saben hasta dónde llegó la pelota, determina para sí que fue Tobi quien rompió el vidrio. Ha sido él, deduce, al lanzar un pelotazo y conseguir ese “jonrón” del que se ufana, bate en mano. Tobi, mientras tanto, vive su momento de gloria; sus amigos le dan trato de héroe, y hasta lo acompañan a su casa en donde el niño se echa a descansar del esfuerzo tras la hazaña conseguida. Entonces llega Lulú a interrumpir su vida de campeón para decirle que tendrá que pagar los daños por el vidrio roto.

Pero Tobi dice que no lo rompió él, que él jugaba a ocho cuerdas de allí, y que nadie logra un bateo de tamaño envergadura. Y dice algo, al parecer, temerario, y es que el vidrio lo rompió el



propio papá de Lulú. La niña se enoja con lo que considera una infamia; se enoja con Tobi y le ordena desagraviar a su padre. Pero Tobi no se amilana; dobla la apuesta y dice que probará su acusación.

Y para ello va con Lulú hasta la casa de la niña. Es entonces que al llegar allí, los niños ven tras la ventana y asomando la cabeza por el vidrio roto, al papá de Lulú. Tobi, entonces, lo señala y dice a su amiga, no sin humor: *“Ellos vuelven siempre a la escena del crimen”*: (“Ellos”, los criminales, de los cuales mediante esa manera de mención, se diferencia).

“Mi papá vive aquí” es la perpleja respuesta de Lulú, a modo de coartada.

Entonces, volviendo a las recomendaciones de Thomas de Quincey, ¿dónde propone este caso criminal el punto de disfrute estético, intelectual?

Pues en el juego dialéctico que Tobi y Lulú comienzan mediante la aplicación al caso de la “lógica simbólica”, es decir, el intento de incorporar el rigor matemático a la lógica. El asunto es que el lenguaje escapa siempre a esta pretensión, y de allí la amenidad que proporcionan estos juegos; y digamos que afortunadamente, contrariando los deseos tanto de Leibniz como de Descartes que aspiraban a la posibilidad de un lenguaje universal especificado con precisión matemática.

No ahondaremos en esto, que por ahora excede a las intenciones de este análisis, pero tengamos esta idea presente para incorporarnos al juego. Y tomemos para ello, y para mejor explicación del asunto, un antecedente.

Harry Kemelman fue un escritor norteamericano que escribió un cuento estupendo llamado “La caminata de nueve millas”. En él, sus dos personajes son dos amigos que conversan sobre la lógica. Uno de ellos (Nicholas Welt) sostiene que una deducción puede ser lógica y aun así no ser cierta; y que de cualquier afirmación pueden extraerse deducciones impensadas. Welt le dice a su amigo: “—Mi querido muchacho, aunque sea casi imposible no sacar conclusiones de lo que leemos u oímos, generalmente estas conclusiones son erróneas”. Y para demostrárselo le propone el siguiente juego:

“—Dime una frase de diez o doce palabras, y te armaré una cadena de conclusiones lógicas que ni soñaste al construir la frase”.

Y su amigo, le dice la siguiente frase arbitraria: "El caminar nueve millas no es broma, especialmente si está lloviendo”.

Todo el cuento, luego, es una sucesión muy ingeniosa de deducciones a partir de esta frase.

La misma estructura toma esta obra que nos aboca. Reconstruyamos la situación:

*Estalla la ventana tras la pequeña Lulú, al tiempo que Tobi viene jactándose de haber realizado un bateo extraordinario.

*Lulú saca una conclusión rápida: Tobi rompió el vidrio.

*Tobi dice que no, y que fue el papá de Lulú quien lo hizo.

Entonces, el niño acusado le propone a su amiga un plan para probar su teoría. El plan de Tobi consiste en hacer confesar al papá de Lulú, tendiéndole una pequeña trampa. Para ello necesita que Lulú coopere. Ella, tan intrigada como nosotros respecto de lo que se trae entre manos su amigo, y calculamos que además por el interés de defender a su padre, acepta. Tobi no adelanta su estrategia, sino que nos la develará en acto. Entonces, para ponerla en marcha, le pide a Lulú que al entrar a la casa, finja que mantiene con él una discusión acerca del incidente.

Lo hacen. La discusión fingida comienza con Lulú acusando a Tobi, delante del padre, de la rotura del vidrio, y exigiéndole así, que lo pague. Tobi se defiende y dice que él no lo rompió. Continúan la discusión hasta que el padre de Lulú interviene y dice: *“No peleen por eso. Yo lo pagaré”*.

Esta es la frase a partir de la cual se desarrollan las discusiones lógicas. *“No peleen por eso. Yo la pagaré”*.

¿Qué deduce Tobi de ella? El niño toma esas palabras del padre de Lulú como una confesión. Dice: *“¿Lo ves? Nadie paga los vidrios que no ha roto”*.

La respuesta de Lulú es también pertinente y lógica. Dice: *“El hecho de que quiera pagarlo no prueba su culpa”*. Y agrega: *“Esto sólo significa que papá es muy generoso”*.

La cadena de deducciones lógicas podría continuarse, evidentemente. Pero no es lo que sucede aquí. Lo que sí continúa es el *modus operandi* de Tobi, de seguir en la misma línea de acción mediante la cual pueda, a la postre, inferir la culpabilidad del padre de Lulú. *“Apuesto a que hago que tu papá diga que rompió el vidrio”*, desafía Tobi a la niña, quien ya no tiene el nervio suficiente para evadir el convite.

Tobi, entonces, toma la pelota (el arma del delito) y pide a su amiga una lapicera fuente. No vemos lo que hace Tobi; ni lo sospechamos, como tampoco lo sospecha Lulú. Sólo nos enteraremos a la viñeta siguiente, desde la posición subjetiva del padre de Lulú, hacia donde se dirige el foco de la acción. El hombre oye, desde otro ambiente, las siguientes palabras, dichas en voz alta: *“Lulú, te pagaré el vidrio si me devuelves la pelota que lo rompió. Una pelota de béisbol con autógrafo bien vale 15 pesos”*.

Tras oír esto, el papá de Lulú regresa a la sala en donde están los niños y le dice a Tobi que espere, que la pelota que se está llevando es de él, y que él rompió el vidrio de la ventana. Confiesa el hombre, pues; tal como Tobi prometió que sucedería. La expresión de incredulidad de Lulú merece una explicación. Su padre entiende esto y se aviene a dársela y es ésta: *“Encontré la pelota arriba, en mi estudio. Estaba recordando mis tiempos de jugador cuando se me escapó, pegó en la pared de la casa de enfrente y rebotó a la ventana de abajo”*. El detalle es que luego dice que nunca se había dado cuenta de que esa pelota estaba autografiada. Y lleno de expectación se ilusiona con que el autógrafo sea de algún famoso beisbolista. Lulú previene a su padre del desengaño que no tardará en experimentar: la firma es de Tobi, quien se retira triunfante.



La historia, que así concluye, destaca el humorismo en la argucia exitosa de Tobi. Pero, ¿mintió el papá de Lulú? Es lo más probable. Más aún viendo el semblante de la sagaz niña. Sin embargo, como hemos visto, y como bien decía el personaje de Kemelman “una deducción puede ser lógica y aun así no ser cierta”.

Billy y Mandy

Pánico escénico

La forzada originalidad / Los niños de hoy en día / La Muerte personificada

Los personajes de historietas y de dibujos animados han sufrido una inevitable transformación, producto básicamente de dos cuestiones: una es la posibilidad técnica y económica de multiplicar el número de sus producciones en proporciones abismales; el paso de lo artesanal a lo industrial. Y la otra, es la instalación de la idea de la pérdida definitiva de la inocencia. Respecto de este punto, entonces, se presenta un producto en apariencia transgresor, pero que tiene la condición de funcionar como un guiño al niño consumidor. Este guiño transmite el mensaje de que el mundo adulto se ha enterado de que los niños ya conocen, por citar un ejemplo, la nula intervención de la cigüeña en la

genealogía humana, y de allí en adelante, que sus preocupaciones se parecen desde muy temprano, mucho más a las de un pequeño burgués que a las de un idealista. Es decir, se le hace creer al niño que por obra y gracia de la modernidad – que mira desde arriba casi todo paradigma del pasado –ha arribado a un estadio de maduración rápida, suprimiéndole de cuajo cierto tiempo, ciertos encuentros, ciertos inicios, ciertas perplejidades necesarias. Entonces, como salidos de un “microondas ambiental”, aparecen los niños del nuevo milenio, empujados a todo tipo de imposturas y listos para ser devorados por el Mercado.

Usted se preguntará ¿por qué esta desconfianza? Bueno, para considerar si la misma está justificada, preguntémosnos si el discurso que estos nuevos productos proveen a los niños significa un progreso. Veamos.



Esta obra se nos presenta muy representativa de las ideas que gobiernan las producciones de ficción actuales para niños. Fijese: Billy y Mandy son un niño y una niña, caricaturescos, pero indudablemente humanos, que se mueven en un mundo que podríamos mencionar como de “personas normales”. Sin embargo, el tercer protagonista de la historia (no de este capítulo solamente, sino siempre, y el que marca la característica principal de esta serie) no es ni otro niño ni una mascota; no. El tercer protagonista es “La Muerte”, llamada aquí, “Hueso”. ¿Quién es este personaje La Muerte? Se trata, en principio, sí, de “la muerte” misma, sólo que en una caracterización masculina. Su fisonomía, empero es la de una Parca; es todo de hueso, o mejor dicho, una calavera blanquísima ligeramente sostenida por un precario esqueleto de color negro.

En el comienzo de la historia, una viñeta sin dibujos nos pone en situación: *“Dos chicos le ganan a la Muerte en un concurso, obligándolo a ser su amigo. Juntos lucharán contra toda clase de problemas suburbanos y del más*

allá. Bienvenidos a las sombrías aventuras de...Billy y Mandy". O sea, en la introducción al episodio se nos informa que La Muerte es "la muerte". Se detecta aquí, otro tópico de estas nuevas historietas, otro guiño, tal vez. Se trata de utilizar ciertas ideas o reminiscencias del arte mayor, de la literatura. Este tipo de combate entre un mortal y un ser del Más Allá, por ejemplo, nos recuerda a la derrota sufrida por Santos Vega a manos de Juan sin Ropa, que era el Diablo. Bueno, aquí, en la posmodernidad, los niños derrotan a la Muerte.

Pero ¿qué ocurre con esto, además de que muy difícilmente los niños perciban este guiño literario? En principio, no existiría la posibilidad de identificación inmediata con los protagonistas. Billy y Mandy viven experiencias extrañas para los mortales comunes y corrientes. Esto no es ni bueno ni malo *per sé*, ni mejor ni peor como premisa ficcional; sólo lo mencionamos porque el punto de partida del niño, en tanto lector aquí, es diferente al habitual. Pero, además, decimos "en principio" respecto de la identificación con los personajes porque luego todo dependerá de cuál es el comportamiento de Hueso, de La Muerte, en esta serie.

Esta "sombria" aventura comienza en una sala teatral adonde han llegado los tres amigos. Billy, Mandy y Hueso, a raíz de que Hueso ha de presentarse a un *casting* para una obra musical. El teatro está lleno de postulantes y de público (las "personas normales" mencionadas antes) a quienes Hueso, notoriamente diferente a todos, y cuya fisonomía es efectivamente "sombria" no produce ninguna sorpresa. Esto es aceptable dado que cada mundo de ficción se rige por sus propias normas internas. Pero sucede que el propio orden interno no está claro. Si para nadie allí la presencia concreta de La Muerte produce conmoción alguna, ¿dónde está pues, lo "sombrio"? Que pueda resultar sombrio para el lector no hace sombría la historia si estos sentimientos no son los de los protagonistas. De modo que La Muerte está allí, no sabemos si no siendo percibido como lo que es, o percibido y aceptado como lógico. En lo que sucede positivamente en la historia, está allí como un postulante más para el casting.

Y entonces, el “touch” canchero de la historia: es Hueso (La Muerte), quien se revela nervioso y con pánico escénico, diciéndole a sus amigos que *“tiene mariposas en los huesitos”*. Pero sus amigos Billy y Mandy no hacen caso de sus prevenciones y lo presionan para que haga la prueba, para que suba al escenario; después de todo ya han llegado hasta allí; pero además lo estimulan con la idea de ser una estrella del teatro, que es lo que finalmente lo decide a hacer su acto.

A esta altura, el cuestionamiento que todo niño lector se hace es: si La Muerte (Hueso) no tiene ningún poder intimidatorio, ni causa sorpresa, y más todavía, ha quedado sometido al funcionamiento social de los humanos, ¿cuál es su estatus en esta serie?

Vayamos un poco más adelante. Hueso sube al escenario y entonces vemos que aún sigue siendo presa de los nervios; le tiemblan las rodillas y hacen ruido al entrechocarse. Luego, de algún lado saca fuerzas y comienza su acto: un recitado. En la platea, Billy y Mandy se alegran y festejan la *“genialidad”* de su amigo. Pero enseguida, Hueso sufre un percance, quizás propio de las “parcas”; no sabemos: se le cae la cabeza; la calavera se le desprende del resto del esqueleto, y este resto del esqueleto comienza a reptar para recuperarla.

¿Sorpresa, ahora sí? ¿Algún escozor entre el público? No. Billy y Mandy se van de allí, avergonzados; *“ya hemos visto suficiente”*, dicen. Y más tarde, ya en su hogar, los niños especulan que Hueso llegará llorando por haber perdido su oportunidad, y que por lo tanto tendrán que soportarlo amargado y cargoso. Pero sucede lo contrario, sin que esto llame la atención, desde ya. Hueso llega altivo y feliz porque finalmente ha conseguido un papel. ¿Qué papel? *“Esperen y se van a sorprender”* responde.

Cuando los niños van al teatro nos enteramos junto con ellos sobre qué papel consiguió Hueso; vemos en la marquesina este anuncio *“Hamlet, el musical”*. Y en cierto momento, ubicados entre bambalinas, los niños ven el debut de su amigo, aunque podríamos decir debut “parcial”, dado que es sólo la calavera de Hueso la que está en escena, en manos de un actor que comienza su

recitado: “*Ser o no ser...* ” Y la calavera de Hueso le responde: “*¡Qué buena pregunta, man!*”, ante la algarabía de Billy y Mandy. Y así termina el episodio.

Retomemos la pregunta: ¿qué estatus tiene Hueso, en tanto La Muerte misma (ya que no es una representación) aquí? Veamos, si algún poder tiene la muerte como entidad en ese universo, ese poder ha sido domado. Y más aún, injertada en esa sociedad en la figura de Hueso, Hueso ha quedado reducido a la categoría de un “freak”. Es como un niño más, pero no es un niño “normal”, como los demás; es significativamente diferente; y siendo esa diferencia una dificultad para él, concretamente, está en desventaja respecto de sus amigos. Claramente no puede hacer una vida de niño común y corriente. Y aquí, entonces, volvemos a la cuestión de la posibilidad de identificación. Hueso funciona aquí verdaderamente como una “persona con capacidades diferentes”. El papel que consigue en el teatro es por una peculiaridad de su anatomía y no por algún tipo de talento. Sí, claro; como los enanos de Marrone.

¿Y desde el punto de vista de la historia en sí? La multiplicación frenética de historietas, comics, etc, hace cada vez más difícil una originalidad verdadera. Para ello haría falta quizás un talento que los tiempos y los propósitos de la industria no alientan. Sucede, en consecuencia, que agotados niños y ratones, niñas y patos, conejitos y duendes, ositos y brujas... ¿a ver qué se me ocurre? Y bueno, vamos con La Muerte. Pero “la muerte” no se presta como un personaje cualquiera más, ni es “muerte” un significante cualquiera; llevar ese nombre para un personaje debe necesariamente implicar algo más que ser “raro”. Pero aquí, no, La Muerte es sólo una apariencia, una extrañeza morfológica en contraste con los humanos comunes. En la estructura de la historieta no actúa como nada semejante a “la muerte” sino que Hueso bien podría ser reemplazado por cualquier “freak” convencional de circo: un “hombre torso”, una mujer barbuda, o un enano.

Resumiendo: el niño de microondas ambiental, falsamente avanzado, que maneja computadoras y se lo supone evolucionado respecto de los pobres niños que fuimos en otros tiempos, cree leer (porque así lo creen los adultos de

su mundo) aventuras cuyos personajes no son niñas tontas como Heidi que interactuaba con un chivo y un abuelo rústico, sino personajes “conceptuales”, abstracciones personificadas, incluso personajes cuya sola mención hubiera asustado a niños de otras generaciones.

Decíamos al principio que se le suprime al niño ciertas iniciaciones, ciertas perplejidades. Aun suponiendo que “la muerte” aquí estuviera incluida adecuadamente (adecuadamente sería con una lógica en la estructura de la ficción en la que actúa), el personaje, como sea, es paródico. La parodia, para ser comprendida como tal, precisa de un requisito *sine qua non* que es el conocimiento del objeto parodiado. De otro modo, pasa lo que en esta historia; “La Muerte” no parodia nada para el niño, ya que para él, “la muerte” como abstracción representada en una ficción es algo desconocido por completo; y si no es desconocido, le es incomprensible. Pero la historia ni siquiera tiene una coherencia interna; el punto de observación al que somos asignados es siempre incierto, incómodo. Y no es el caso de que se trata de una obra cuyo fin específico sea un efecto deliberadamente ambiguo de modo tal que, atravesando la historia, su sustancia misma sea ese atravesamiento. Ciertamente no es esta una obra de un patafisico o de un surrealista; y tampoco, convengamos, los destinatarios previstos son otros que pichones de consumidores.

Sin salir en defensa de Heidi y de su felicidad canónica y remitiendo la pregunta sólo a la doxa sobre la composición de ficción para niños; ¿de verdad que la tenemos más clara que antes?

Isidoro

Alianza para el progreso

El lector engañado / Los “puntos de focalización”

Esta es la historia de una farsa. Isidoro y Cachorra Bazuka – su “alumna” como él la llama – que es su compinche y compañera de correrías,

planean casarse. La intención de casarse por parte de Isidoro, y más siendo con Cachorra, juega así un papel fundamental en la idea que el coronel Cañones tiene de su sobrino, de Cachorra y del casamiento. La importancia de este dato es que al coronel Cañones, Cachorra lo tiene en un puño; ha logrado que el hombre la crea un portento de rectitud que nosotros sabemos que no es. Cañones se entusiasma con la idea de que este casamiento signifique un signo de madurez, por fin, por parte de Isidoro. De este modo, lo ayudará en el propósito, con dinero y con la facilitación de cualquier trámite. Esto será aprovechado por Isidoro y Cachorra, en esta “alianza para el progreso”, para, una vez más, timarlo. ¿Y la farsa, cuál es? Nos enteramos al final, pues toda la situación de la boda se revela como una estafa. ¿Era todo para engañar al coronel? Puede ser, pero no será el único que sufre un engaño. Contémonos nosotros, lectores, también. Veremos que la narración nos coloca en un punto de focalización que es, como mínimo, ambiguo; y finalmente nos deja con la seria sospecha de haber sido engañados – seguramente sin querer – en algún momento del relato. Ya veremos cómo.

Es preciso comenzar por cómo se plantea la situación.



La historia se inicia cuando Cachorra Bazuka lo llama por teléfono a Isidoro para salir esa noche a una “*farra histórica*” junto con ella y un “*tuerca venezolano*”; un amigo que se llama Sócrates.

El coronel Cañones, que escucha hablar a Isidoro, que entre otras cosas nombra la Avenida Panamericana, se enoja, le arranca el teléfono; pero cuando oye que del otro lado de la línea está Cachorra, se tranquiliza. Ella le dice que cuando escuchó la palabra “*Panamericana*”, no se refería a la avenida y a los piringundines, sino a que ella está en la “*Liga Panamericana contra los peligros de la vida nocturna*” y como tiene que hacer un informe para esa organización, le pidió a Isidoro que la acompañe. Esta pequeña escena es importante y necesaria, porque actualiza cuál es el vínculo establecido entre el coronel y

Cachorra, mostrándonos así, que el engaño en el que ella lo tiene sometido, está vigente.

Luego de la noche de farra, la pareja y el tal Sócrates tienen un accidente automovilístico. Cachorra e Isidoro salen ilesos, pero al pobre Sócrates lo dejan internado. Como detalle: Isidoro fue donante de sangre para Sócrates. Lo fue, a su pensar, *“porque me agarraron dormido”*, vemos que piensa. Este pensamiento, Isidoro lo experimenta como una fanfarronada espiritual para sí mismo. Su semblante al estar bajo esta idea así lo denota. Su egoísmo y su falta de sensibilidad es leída por él no como una flaqueza sino como lo contrario, una fuerza que le permite hacer pie en donde los más “débiles” (los que serían para él “más débiles” por estar afectados por la posibilidad de la empatía), no lo harían.

Cachorra, en sus constantes juegos de engaño con el coronel Cañones, lo llama a éste *“tío”* un par de veces, lo que hace que el coronel se entusiasme. Hasta que sucede. Isidoro y Cachorra dan al tío la noticia de que se van a casar.

En este paso de la trama nos surge a nosotros la sospecha. ¿De dónde sale esta decisión? ¿Es verdad? Pero fundamentalmente ¿por qué sospechamos? ¿Estamos autorizados a sospechar? Nada nos dice que así sea, salvo nuestro conocimiento previo de Isidoro Cañones. Por lo tanto, nuestra sospecha es vacilante.

¿Por qué, finalmente, Isidoro y Cachorra decidieron casarse? El coronel Cañones se los pregunta directamente, en su perplejidad. Cachorra dice que luego del accidente se dieron cuenta de lo efímero de la vida, de lo fugaz que resulta el paso por el mundo, y que ahora ven las cosas de otra manera. Hasta aquí, nosotros, lectores, según la ética del relato, deberíamos no sospechar que las intenciones de la pareja no sean verdaderas.

Los indicios a favor de un casamiento real continúan. Isidoro y Cachorra se juntan con la barra: Isidoro saca del hospital a Sócrates – aún vendado de pies a cabeza – y hacen a todos brindar por ellos, por su futura boda. A esta altura el

lector vuelve a preguntarse si finalmente esto será así. Es que la barra de amigos tampoco, como el coronel Cañones, sospecha algo raro.

Todo se encamina hacia la boda. Los novios piden abiertamente sus regalos: departamentos, cheques, etc; no se va a creer que los van a arreglar con un velador.

Y llega nomás, el día de la boda. El coronel Cañones, como padrino, entra a la iglesia del brazo de Cachorra. Isidoro la aguarda en el altar. ¿Se casan? Pero... alguien, desde atrás de Isidoro, apunta a éste con un revólver y lo secuestra justo antes de que el *play boy* dé el sí.

Gran conmoción. Toda la población se entera de lo sucedido a través de la televisión. El secuestro se lo atribuye un grupo llamado FACADIC (*"Federación Argentina de Clubes de Admiradoras de Isidoro Cañones"*). Y declaran que no lo largarán, y que además lo "ejecutarán" si Cachorra no renuncia al casamiento.

Ella, claro, se aviene a la extorsión porque prefiere ser amigo de un Isidoro vivo, que su viuda. Gran gesto, que es aplaudido por el coronel Cañones. Esto es representado como un renunciamiento, parecido al de la madre del niño en el juicio salomónico. Y hasta aquí, el lector sigue en una situación extraña. ¿Estaba todo planeado?

Finalmente, descubrimos que lo del secuestro fue un truco. Fue un amigo de Isidoro, un tal Petete, quien se hizo pasar por un secuestrador.

Es decir, nuestras sospechas, por conocer a Isidoro, se comprueban. Y es el momento en el que esta comprobación coincide con el descubrimiento de que si no hemos sido engañados ha sido porque leímos la historieta con suficientes prejuicios sobre los personajes; quizás algo con lo que el autor no contaba. Fracasa la trama porque la intención autoral de ubicarnos en un determinado punto de focalización no se ha logrado; y en cambio, quedamos en otro, por nuestra cuenta. Todo muy incómodo. ¿Por qué? Veamos cómo funcionan los puntos de focalización e intentemos comprender qué pasó aquí.

La obra nos presenta la situación del casamiento de Isidoro y Cachorra como una decisión real y espontánea de los personajes. Lo es tanto para el coronel Cañones, como para nosotros, lectores, pues no existe un contrarrelato en el que Isidoro nos haga partícipes de un supuesto engaño. Tanto es así, que a medida que avanza la historia, nuestra perplejidad de lector va aumentando. ¿Cuál es la causa de esta perplejidad?

Pues el hecho de que nosotros sospechamos que el casamiento en cuestión no es sino una farsa. La sospecha parte de nuestro previo conocimiento de las características de los personajes, y en nada del episodio.

Sin embargo, como sucede en infinidad de otras historias de Isidoro, o en casi todas a excepción de ésta, cuando un engaño va a ser perpetrado por un personaje a otro, la trama del engaño y sus procedimientos se da a ver al lector. Salvo que la idea sea colocar al lector, por una necesidad estructural del relato, en el punto de focalización que coincida con la del personaje engañado. Al parecer, esta ha sido la intención, descubrimos al final. Veamos por qué.

Cuando hablamos de “focalización” estamos designando el saber del espectador (lector) respecto del personaje. La focalización acompaña a un determinado personaje, narrativamente; se trata del lugar desde donde se orienta la narración misma. La focalización refiere a qué sabe el personaje y qué sabe el espectador en relación con los otros personajes.

La estructuras de las narraciones según el tipo de focalización:

El personaje **A** engaña al personaje **B**.

Llamémonos, nosotros, lectores, destinatarios de la historia, con el nombre de **C**

Una forma de focalización sería:

A engaña a B, pero C (nosotros) somos cómplices del engaño, es decir, conocemos las intenciones de A. Estamos aquí, ante una “focalización interna”: el narrador no sabe (por lo tanto no dice) más que lo que sabe el personaje. Entonces la focalización coincide con la conciencia del personaje desde el que se

narra la trama. De este modo la expectativa se centra en la eficacia de las argucias del farsante. ¿Saldrá bien? ¿Se dará cuenta B, el engañado?

Como sea, lo que sucede con este modo, es que nuestra posición coincide con A.

Nuestra mirada en la historia es la de A, la del engañador. Podemos eventualmente desear que el engaño salga bien o salga mal, pero estamos obligados por al autor a estar en la misma posición de A.

Una segunda forma de focalización sería:

A engaña a B, al tiempo que engaña a C (nosotros, lectores). Y de este modo, sin saberlo, hacia el desenlace de la historia, cuando necesariamente la verdad es revelada, nosotros nos enteramos del engaño junto con B.

Se trata aquí de una “focalización externa”; el narrador sabe (y dice) menos de lo que sabe el personaje. De este modo, nuestra posición coincide con B (el engañado), pues nada más puede decirnos el autor, porque está narrando desde una posición de no saber las intenciones del personaje desde el cual se narra.

Y una tercera forma de focalización sería:

A engaña a B. Pero nosotros (C), lo sabemos todo.

Esta manera es la que se llama “focalización espectral”: el narrador sabe (y dice) más de lo que saben los personajes; es un narrador omnisciente. Es decir, sabe y nos hace saber las intenciones de A y que B no lo sabe. Y nos hará saber, eventualmente, si B se entera del engaño, antes que él mismo.

¿Qué sucede en esta historia de Isidoro?

Estructuralmente, nuestra posición coincide con B, con la del coronel Cañones, el engañado. Pero aquí, como conocemos al personaje, todo el tiempo, sin que el autor nos dé un guiño para ello, estamos sospechando de él (lo que no hace Cañones). Quiere decir que nuestra posición en la experiencia directa no coincide exactamente con B.

¿Coincide nuestra perspectiva con la de A (Isidoro)? Tampoco. Nunca sabemos efectivamente sus intenciones. Si sospechamos, es porque traemos con

nosotros esa sospecha desde antes. Por lo tanto, la focalización, en lo que funciona para nosotros, no es ni interna, ni externa. ¿Es, pues, una focalización espectacular? No; porque el autor no nos hace saber del engaño. Nunca sabemos más que Isidoro.

Lo que produce incomodidad, y creo, una falla en el sistema narrativo, es que nuestro punto de focalización vacila. Un punto de perspectiva vacilante, sin embargo, no sería ilegítimo. Pero esa vacilación debe provenir de algún elemento intrínseco de la obra y nunca de un bagaje personal anterior. Para que el engaño a nosotros sea legal, deberíamos: ya estar en posición de B (en una focalización interna, lo que pareciera haber sido esta la intención del autor; y que se hubiera resuelto bien con una mínima escena actualizando la calaña de Isidoro), o ya alterando las focalizaciones deliberadamente para saber que la inseguridad de nuestra posición es la posición correcta respecto de la trama.

En “Alianza para el progreso”, nada opera para desencadenar en el lector una sospecha. Esta sospecha, aún si es deseada por el autor, no puede sostenerse en un dato ajeno a la obra en sí. Que nosotros conozcamos la estofa del personaje, es contingente. Esta contingencia no puede formar parte de la estructura de la trama. La trama debe desconocer esto. La obra debe proceder como un todo en sí mismo, como un universo que sostenga su estructura interna con elementos propios de la misma. Para poner en juego nuestros conocimientos previos, estos, como dijimos antes, deben actualizarse, y en este mismo episodio hay un ejemplo certero, tal como debe ser; aquél mencionado al principio: también sabíamos desde antes de qué va la manipulación de la muchacha con el tío de Isidoro. Pero hay una escena que la actualiza en el episodio.

Para que nosotros sospechemos de A (de Isidoro y Cachorra) y que nuestra posición coincidente con B (en este caso el coronel Cañones) sufra una distorsión que nos separe de éste, algo debe hacerlo producir en la misma historia. Es esto lo que nunca sucede y la causa descubierta de nuestra incomodidad.

Silvestre y Piolín

Un canario en la corte del rey Arturo

Viaje en el tiempo / Ficción dentro de la ficción / Diégesis y Metadiégesis / Metalepsis

La idea es que el gato persiga al canario. Ocurre que sin un montaje que le dé contexto, el solo acto persecutorio, aun siendo el fin último mediante el cual se convoca al espectador en su morbo, el atractivo no se conseguiría. La crudeza de la pulsión ciega que busca satisfacerse en el objeto, ya en el universo simbólico, precisa de un marco que atenúe el efecto de esa crudeza; precisa una escena. El gato ha de perseguir al canario; sí; pero esta situación ha de estar motivada, y además, ha de triunfar en el postrero fracaso; el deseo de que lo atrape no ha de cumplirse del todo; el canario debe sobrevivir para que el circuito vuelva a funcionar. Así, del mismo modo, se produce en las películas para adultos, el pasaje de la pornografía al erotismo: una escena de un acto sexual sin una incidencia, aunque sea nimia, que lo motive, no satisface al espectador. Ciertamente es que las películas “porno” luego, al querer mostrarlo todo, en su crudeza hacen que aquel marco originario, aquella incidencia, pierdan consistencia. Es entonces que se quedan en lo pornográfico. En el erotismo, el contexto, la historia cobra una dimensión aún superior al acto sexual al que propende. Pero no se preocupe, esta es sólo una analogía, lejos están Silvestre y Piolín de hacer cosas chanchas.

La idea, quedó dicho, es que Silvestre persiga a Piolín en el marco de una historia que halague nuestra vocación de lectores. Y esta historia nos lleva a la corte del rey Arturo, allá lejos y hace tiempo. El gato perseguirá al canario en el palacio mismo en donde el mítico rey está reunido con sus caballeros. Ahora bien; ¿cómo irrumpen Silvestre y Piolín en aquel pasado remoto? Y aquí, lo singular, pues veremos que el andamiaje utilizado para ello cobra tanto más interés que la trama. Es que se trata de un viaje en el tiempo, claro; pero no de un

modo directo. No es la obra de Wells, aunque la referencia; se trata de un mecanismo sofisticado cuya razón de ser quizás sea (al menos eso es lo único que se logra efectivamente) preservar a Silvestre y Piolín como pertenecientes a cierta realidad. Veamos; ¿Cómo sucede esto?

El episodio funciona como una ficción dentro de la ficción. Esto es, en la primera viñeta, el canario Piolín está sentado ante una máquina de escribir terminando un escrito. Y sabemos que ha terminado ese escrito porque el canario se dirige a nosotros, lectores, de manera directa, tomándonos como sus interlocutores. Y nos dice: *"Para aquellos que se preguntan cómo era la vida cuando los caballeros andantes se reunían en derredor de la tabla redonda, he escrito esta narración titulada..."* Y tan luego, el título: "Un canario en la corte del rey Arturo".

Entonces, inmediatamente el relato se convierte en imagen y ya estamos en presencia de la novela que creó el canario autor.

¿Quién es ese canario?

La pregunta es a qué canario se refiere el título de la obra que escribió Piolín, dado que vemos que ese canario tiene la misma fisonomía que Piolín (el primer Piolín, el autor, al que vimos en la primera viñeta, quien aparece allí llevando puestos unos anteojos muy grandes). El canario que está en la corte, entonces, ¿es o no es Piolín?

Sí y no. Sí, porque no sólo la fisonomía es la misma, sino porque Piolín autor lo presenta como "el doctor Piolín"; es decir, le da su mismo nombre. Y no, porque en la ficción que narra, Piolín es un doctor, y además es un sabio loco (que el Piolín original no es). Ya volveremos sobre esto.

La historia contada por Piolín es muy simple y se reduce a esto: un canario, este "doctor Piolín", un científico loco, está en su laboratorio a punto de probar un nuevo invento. Tiene en sus manos un pequeño aparatito con dos botones, algo así como un control remoto muy elemental. Y aquí, otro tópico de los inventos en la ficción para niños: el invento es el aparato y no la finalidad; esto es, el mismo doctor Piolín dice no saber qué ha inventado y que sólo lo

sabr  al momento de apretar uno de esos botones. Cuando lo hace, se percata de que ha inventado la máquina del tiempo. Hay que decir entonces, que su agudeza es encomiable; en medio de una suerte de v rtice psicodélico, que es como corresponde, y suponemos que percibiendo en el cuerpo la succión del túnel del tiempo, el doctor Piolín es capaz de llegar a tan compleja y certera conclusión. No sabemos si logra concluir que ha llegado al año 1066, como se nos informa a nosotros, y que ha ido a parar justo sobre la mesa redonda de los caballeros del rey Arturo, que para mejor, estaban de reunión. Sabr  luego, al menos, que está en el pasado.

Bueno, como es lógico, los Caballeros de la Mesa Redonda se sorprenden de esa extraña presencia, y cuando le preguntan quién es él, el canario les responde que es *"un mago para casi todo"*. Los caballeros escuchan que es "un mago", privilegian esta parte de las palabras del canario; el "...para casi todo" que da sentido a lo que metafóricamente está diciendo, está dicho no para ellos, sino para él mismo, que es como decir que lo dijo para nosotros, lectores. Es decir, "queda dicho", pero es un decir sancionado por nosotros y no por los "caballeros" en la ficción. Entonces, como se ve en el brete de tener que demostrar que es un mago, lo que hace es realizar un truco de sombras chinescas. En ese lance, representa la imagen del gato Silvestre, *"un gatito inofensivo que yo conozco muy bien"*. Los Caballeros asumen eso como una magia real, verdadera; y asustados, salen corriendo. Es entonces cuando aparece un gato de verdad, un símil Silvestre de esa época, que ataca al canario. No logra pegarle con el garrote que lleva, pero le rompe la pequeña maquinita del tiempo.

Me pareció ver un lindo gatito

 Cu l?  Qui n es ese gato? Nosotros reconocemos en él al gato Silvestre. Recordemos que la historia la escribió Piolín y a través de su imaginario la vemos;



es decir que ese gato es Silvestre, pero no es. El rey Arturo en persona le dice al canario que ese es el Gato Negro, e imperativamente le dice *"mañana deberás combatirlo o te encerraré"*. Al día siguiente se enfrentan en un duelo caballeresco, a caballo, con lanzas, el doctor Piolín, intruso en el tiempo y el Gato Negro. Es una lucha desigual entre un gato sin poderes y un canario científico, que luego de varios lances cómicos, lo derrota.

Esa es la historia narrada por el canario Piolín en tanto autor; es la ficción dentro de la ficción, que sirve en este caso, para colocar a un personaje cuyas capacidades, características y contexto histórico no permitirían situarlo en algunas determinadas historias: Piolín no es un científico, las aventuras en las que normalmente participa no son de índole "fantástica" y no vive ciertamente en la época del rey Arturo. Es decir que esta obra, como sucede con muchas otras, está estructurada en dos niveles de ficción; uno diegético y otro, metadiegético.

El nivel diegético es aquel que se asume como la "realidad" de la ficción, el universo "natural" de los personajes, aquel en donde viven sus experiencias sensibles, su mundo.

Para dar un ejemplo claro: cuando en un filme, un personaje escucha música (y nosotros la escuchamos con él) se trata de una música que pertenece a la diégesis, es decir, a la "realidad" de esa ficción. Cuando luego, supongamos, ese mismo personaje sale de su casa y es acompañado por una música de fondo incidental, nosotros asumimos que ese personaje no escucha esa música. Esa música entonces no pertenece al nivel de la diégesis.

Retomamos; esta obra está presentada en dos niveles de ficción. El nivel diegético, en el cual Piolín es el autor de una novela en la que un científico viaja a la corte del rey Arturo; y el nivel que llamaríamos "metadiegético", permítaseme la licencia, que es el nivel en donde transcurre esta historia narrada.

La relación entre el nivel diegético y el nivel metadiegético funciona casi siempre en el ámbito de la ficción como una relación entre un pretendido nivel real y un pretendido nivel ficcional respecto de ese nivel real.

Es el mismo caso que ocurre en Las Mil y Una Noches: Sheherezade entretiene al rey contándole historias en el nivel diegético, mientras que en el nivel "metadiegético" transcurren las historias que ella cuenta, tanto sean estas relatadas como sucesos verdaderos o como cuentos. Así, la diégesis ficcional (tanto en Las Mil y Una Noches, como en Un canario en la corte del rey Arturo) se presenta como real en comparación con su propia metadiégesis (las historias que narran los personajes).

En casos como estos suelen perderse de vista el lugar del verdadero sujeto de enunciación autoral. Las aventuras del doctor Piolín en la corte de Arturo son contadas por el personaje de ficción "Piolín", cuya historia está contada por... ¿cuál es la relación entre el autor empírico de esta historieta y aquellos personajes en segundo grado, como los personajes "creados" por el personaje Piolín?

Antecedente célebre de esta obra: las andanzas del Quijote son contadas por un tal Cide Hamete Benengeli, citado por Cervantes, su autor empírico. ¿Cómo llega Cervantes a conocer la historia del "caballero de la triste figura"?

Sucede en esta historia de Piolín, además, que esta separación pretendida entre el autor de la ficción diegética (el autor empírico) y el autor de la ficción metadiegética (Piolín personaje) se presenta exigiendo ese desdoblamiento de manera muy subrayada pues el título de la historieta, el del autor empírico "Un canario en la corte del rey Arturo" es el mismo del de la novela que escribe Piolín.



Y hay otro recurso narrativo que provoca otra ruptura de niveles, otra rasgadura, y esta pareciera alterar nuestra pasividad de lectores. Se trata del modo en que somos introducidos nosotros mismos en la ficción. Veamos: El personaje Piolín salta el umbral de su universo ficcional y se dirige a nosotros, lectores. De ese modo, nosotros nos transformamos en lectores ficcionales, puesto que somos incorporados al nivel diegético del relato. Es aquí en donde tenemos que corregir el foco de nuestra visión; no podemos ser espectadores impávidos pues hemos sido interpelados directamente; ya no podremos identificarnos plácidamente con los personajes, ser captados y tomados mansamente por ellos, sino que a la manera del teatro de Brecht, el autor empírico nos invita a tomar distancia de la obra y poder reflexionar sobre esta.

Estos recursos narrativos de salto de una realidad a otra, inverosímil, que subvierte la lógica, son los que se llaman recursos de "metalepsis". Hay muchas formas de "metalepsis". Pero en términos de Gerard Genette, uno de los creadores de la "narratología", la metalepsis (en el mundo de la retórica audiovisual) podría definirse básicamente como una "manipulación" de la relación causal que une a un autor con su obra. Ocurre en los casos en que los autores "se meten" arbitrariamente, rompiendo la lógica ficcional pura.

“Un canario en la corte del rey Arturo” tiene, pues, dos finales, podría decirse. Uno es el de la obra de Piolín autor, el final de la historia metadieética, y es el siguiente: cuando el doctor Piolín logró escapar de las garras del Gato Negro, el mismo canario, una vez que repara la máquina del tiempo, se lo lleva con él a su propio tiempo, hacia el tiempo en que comenzó la acción, hacia la modernidad. Y ya en la "actualidad", que es también la actualidad nuestra, en tanto lectores, el Gato Negro se entrena con sofisticados aparatos modernos para ponerse físicamente en forma para enfrentar con mayor éxito al doctor Piolín. Entonces surge la pregunta: ¿Por qué el doctor Piolín, siendo que el Gato Negro es una amenaza para su propia seguridad se lo lleva con él a su tiempo? El final metadieético es tramposo o incongruente en un sentido estricto porque se lo explica mediante el otro final, el final diegético.

¿Qué sucede? Quien ha decidido que el Gato Negro se entrene para dar caza al doctor Piolín es el verdadero Piolín, por supuesto, dado que es el autor, quien cierra la historia haciéndonos un guiño, interpelándonos directamente otra vez, dándonos cuenta de que él (identificado el personaje del doctor) estará preparado para ese fin.

Dice el Gato Negro (en el nivel metadieético, en la anteúltima viñeta): *“En cuanto termine el curso por correo “piernas superveloces” me resultará sencillo cazar a ese canario”*.

Y a manera de contestación, pero desde el nivel diegético, dice Piolín (autor, frente a la máquina de escribir): *“Ya...Pero yo he hecho el de “Supervuelo” ¡Saludos!”*.

Es decir, nos muestra el autor empírico la potestad de manipulación de un autor, a partir de ponernos en escena a un (otro) autor.

Narraciones de Julieta

Julieta Jones

300 años después

Novela rosa

“¿Es que hay entre ustedes alguno que entienda realmente lo que es el amor? Les aseguro que no hay ni uno solo... Buenas tardes, mi nombre es Robin Goodfellow o mejor conocido como Puk”. La pregunta del duendecillo del “Sueño de una Noche de Verano”, es retórica, lógicamente. Pero existe un universo en el cual esa pregunta queda muy cerca de ser respondida; y ese universo es el de la novela rosa. Aquí, el amor es algo que sucede con una potencia propia, ajeno a la voluntad de los afectados; es una fatalidad; una roca insalvable en el camino, es una entidad irreductible que perdurará aún más allá de esta vida. En las novelas rosas triunfa siempre el amor. No implica esto que los personajes no pasen por enormes desdichas, o que ocurran terribles tragedias,

venganzas sangrientas, ni nada de eso. Lo que triunfa es al amor como entidad propia, inclusive si es a costa de la vida de los propios personajes involucrados. Como en Cumbres Borrascosas, novela rosa por excelencia, en donde no queda drama ni tragedia por suceder, la pasión arrebatada del amor nunca es sosegada, nunca es desmentida. Entonces, podríamos afirmar que el amor es a la novela rosa lo que la derecha a la política: gana siempre. Sufra quien sufre y reviente quien reviente. Esto no significa un demérito (hablamos del amor en la novela rosa; lo de la derecha...), sino que es su certificado de garantía.

Esta obra, “300 años después” es una novela rosa en formato de historieta. Las Narraciones de Julieta (The Heart of Juliet Jones) es una tira creada por el guionista Ellio Caplin y el dibujante Stan Drake en 1953.

Esta aventura en particular transcurre en la pequeña localidad de Devon. La tensión dramática se logra mediante la interacción de dos hermanas bastantes diferentes: la morena y reflexiva Julieta Jones, modesta, sensible y exitosa; y la rubia Eva Jones, coqueta, voluble y siempre metida en problemas. Las dos están buenísimas, y esto es otro tópico de la novela rosa; uno que deberíamos agradecer. El cliché de la modernidad haría de una de las protagonistas, una mujer más corriente, parecida a alguna vecina mediocre, porque sabemos que quedarse con la belleza de la mujer está mal; muy mal. El padre de ambas, un anciano flemático, también juega un papel destacado.

En esta historia, sucede que el pueblo de Devon está por cumplir 300 años de su fundación. Julieta Jones está en la alcaldía, y cuando es informada de esta situación, se propone organizar un festejo. Y es Julieta quien toma las riendas del asunto, y forma una suerte de “comité” junto a su hermana Eva y a su padre.



El padre de las chicas informa, al encontrar en un libro que “*el pueblo de Devon fue fundado por dos cazadores: Cirio Dundee y Roger Pelion, quienes buscaban un centro para sus actividades de caza*”.

Bien; la idea de Julieta para el festejo es tratar de encontrar algún descendiente de los fundadores. Se supone que alguno habrá de quedar. Buscan en la guía, pero no hay personas con esos apellidos (Dundee y Pelion). Pero Eva Jones recuerda que antiguamente, las familias solían dar por nombre a las hijas el apellido paterno. Por lo tanto lo que deben hacer es buscar en la guía si hay personas con esos nombres: Dundee o Pelion. Ponen a trabajar en eso a casi toda la gente del ayuntamiento, y muy pronto aparece algo prometedor. Le avisan a Julieta Jones acerca del siguiente suceso: Un oficial había demorado a una mujer a causa de una infracción de tránsito. Para que la liberaran, la mujer sólo tenía que pagar una multa. Sin embargo, la han retenido sin explicaciones. ¿Por qué? Bueno, ya veremos; porque la retienen hasta que llegue Julieta y pueda hablar con ella. Las fuerzas del orden pueden hacer siempre lo que quieren; esto es un clásico en la vida real y en el *comic*. Julieta llega al ayuntamiento y habla con la infractora, que resulta que se llama Pelion van Every. Pelion; sí. Ya tenemos algo. La eficiente Julieta consigue otro dato, y es que Pelion es el apellido de soltera de la madre de esa muchacha. Pero todo se dice con reticencias, lo que hace presumir la existencia de algún secreto familiar que es preciso guardar.

Por otro lado, Eva (la hermana de Julieta) descubre a un hombre que es descendiente del otro fundador, de Cirio Dundee. El hombre se llama Dundee Greer. Lo que se les ocurre a las hermanas Jones es presentar a ambos posibles descendientes. Ellos no se conocían, pero ambos tenían noticias, si bien vagas o incluso falsas, de los orígenes de sus familias y de su ligazón a la fundación del pueblo. Ellos también son atractivos. Él es una especie de Clark Kent, pero con más sex appeal; y ella también está casi tan buena como las hermanas Jones.

Estando frente a frente, el hombre, Dundee, que se demuestra muy agresivo, trata de manera descortés a Pelion. ¿Qué sucede? Le dice al verla que la *“sangre aventurera de su antepasado parece haberse agitado bastante”* y que ella en aquel tiempo *“ni hubiera durado mucho”*. En términos futbolísticos podríamos decir que él la trata de “pecho frío”. Y claro, ella se enfada. La relación entre ambos es tensa desde allí. De todos modos, esta tirantez no deriva

en un rompimiento; no es que se va cada uno para su lado. Por el contrario, Dundee le hace un desafío; le propone ir a pie hacia un lugar en el que, dice, va a revelar un secreto acerca de su antepasado Pelion. Ella, quizás por orgullo, para demostrarle que va al frente, acepta el desafío. A disgusto, pero va. En ese primer momento a solas, Dundee la guía por un bosque por el cual se hace dificultoso andar. Encima Pelion está con zapatos. ¿Qué pretende el hombre? ¿Efectivamente quiere revelar un secreto? Tendremos que esperar para saber esto porque sucede un percance. Ella se lastima un tobillo y se desmaya del dolor. Dundee la levanta en brazos y la lleva a su casa, la acuesta en su cama, le venda el tobillo y entonces recién la muchacha se despierta, quizás por el olor del café que el hombre estaba preparando. ¿Por qué no nos pasa a nosotros cosas como esta? ¿Por qué las muchachitas que conocemos nunca se lesionan un tobillo aunque sea un poquito? No; ahora, en el mejor de los casos se agarran una mamúa de campeonato y terminan con vodka saliéndole por las orejas. Y si las ayudás, capaz que te denuncian. Bueno, las cosas cambiaron bastante.

Es en el segundo viaje al bosque cuando se entera la señorita Pelion de labios del señor Dundee, el prometido secreto. Le dice que su antepasado Pelion era un asesino. Pregunta ella “¿Porque mataba indios?”,

no sería ser muy asesino. “No” le dice el tipo; y le revela que aquel Pelion mató a Cirio Dundee, que era antepasado de él.

Es decir, un fundador de Devon (Pelion) asesinó al otro fundador (Dundee); la fundación de la ciudad está manchada por un crimen. Los viejos Pelion y Dundee traficaban con los indios, tuvieron una disputa por el reparto de las ganancias y Pelion mató a Dundee. Al parecer, hubo un testigo que dejó un escrito con el relato del hecho. Comprendemos pues, la inquina de Cirio Dundee

suponiendo seguramente que eso



contra la descendiente del asesino de un integrante de su familia. Pero que el rencor perdure tan fuerte después de haberle tratado el tobillo... no sé a usted; pero a mí, la inquina se me va enseguida en casos como este.

Son momentos en que ya nos cansa la historia de ese pueblucho de mala muerte, porque la atención se sitúa en otro punto; a la postre, la faceta principal de esta obra: la tensa atracción que se va produciendo, poco a poco, viñeta a viñeta, entre ambos descendientes de los fundadores. La relación amor – odio se verifica ante cada intervención. Finalmente, un día salen a dar un paseo, y es allí cuando sinceran sus sentimientos. Llega el momento del beso. Sí. Pelion y Dundee se besan.

La mujer, Pelion, le pregunta si no cree que sería bueno refundar la relación Pelion -Dundee. Y él, le dice que no, que no puede quitarse de la mente la idea del asesinato de su antepasado a manos del antepasado de la mujer que ama. ¿En qué quedamos? Esta reacción histérica de Dundee es inaceptable. No la esperábamos. Está bien que se trataba de su antepasado, pero al final, aquél no era más que un viejo pendenciero traficante de indios. ¿A qué tanto respeto? Igual, Dundee está confuso; y perturbado; dividido entre la búsqueda de la verdad y su amor por Pelion, se manda a mudar y nadie sabe a dónde se metió. Y mire la suerte que tiene, que la mujer sale a buscarlo. A cualquiera de nosotros, afuera de una novela rosa, ante ese despecho, nos cuelgan la galleta.

Como el final es anunciado desde el principio, a esta altura, ya estamos en condiciones de solicitar el fin de la historia. No falta mucho. Luego de varios desencuentros, la historia tiene un final. El final feliz que corresponde. El padre de Julieta y Eva, que se llama Howard, descubre unos viejos documentos que desmienten la versión oficial de los hechos. No sucedió como creía Dundee. Y no sólo eso, casi se da al revés. La historia que quedará como oficial es que fue Cirio Dundee quien quiso matar a Pelion; pero no pudo hacerlo y terminó muerto él, accidentalmente.

Dundee va en búsqueda de Pelion para darle la noticia. Esta situación del pasado, supuestamente resuelta, deja la puerta abierta para el amor. Sí, es

verdad, pero sólo porque Pelion no se asume ofendida. El antepasado del hombre del que está enamorada ha querido asesinar a su antepasado. A ella no le importa. Esto es muy femenino, a decir verdad. La feminidad se ciega ante el deseo; nada perturba ese campo que es el campo de la feminidad. Las mujeres llaman a esto “amor”. Repito las palabras de Puk:

“¿Es que hay entre ustedes alguno que entienda realmente lo que es el amor?”. Como sea, esta es la idea de amor que triunfa en las novelas rosas. Dundee y Pelion se comprometen en matrimonio.

Así funcionan este tipo de historias. El amor, “ese” amor, el que se presenta como un huracán de pasión indomesticable, debe imponerse a una aparente insalvable dificultad para finalmente, concretarse. En este caso, como les sucedió a Romeo y Julieta, el amor entre Dundee y Pelion aparece impedido por un antiguo antagonismo familiar. Sin embargo, es este propio impedimento “moral” el condimento principal para esa mutua atracción. Bajo el telón de fondo que proporciona ese antiguo crimen, y que de alguna manera comienza a emparentarlos, es que Dundee y Pelion pueden percibirse como se perciben. Sin él, las particularidades que uno tiene para el otro, no aparecerían a sus miradas.

Algo de lo que fogonea el deseo es este aire ambiguamente incestuoso que podría estar involucrado. Pensemos en que los antepasados de ambos eran socios; y más allá de cuál era en la realidad el tipo de vínculo que en aquel tiempo ellos mantenían, sus figuras surgen como entidades enlazadas; y efectivamente, ambos están unidos en la materialidad del pueblo de Devon, del que fueron sus fundadores.

Pensemos en la figura del pueblo chico como una gran familia, a la que dieron origen Dundee y Pelion; y pensemos que ahora, los nuevos Dundee y Pelion, marcados en sus nombres con el apellido de aquellos, ingresan a ese universo simbólico como continuadores de una estirpe; es decir de una rama sanguínea, que de alguna manera los emparenta.

Es decir que no es que Dundee y Pelion tienen la mala fortuna de enamorarse de quien supuestamente está prohibido (y está prohibido, según ellos

perciben, por una cuestión moral a causa del asesinato), sino que esta percepción de prohibición es causante de la atracción.

Y la cuestión del asesinato viene como anillo al dedo para ocultar “civilizadamente” la causa de la verdadera razón por la cual se percibe la prohibición de su relación, que es la situación incestuosa; la misma que opera desde las sombras para reiniciar el círculo vicioso, es decir, para fogonear el deseo.

Claro que Dundee y Pelion no pueden dar cuenta consciente de esto. Ellos perciben que se enamoran “a pesar de” en lugar de “a causa de”.

Para Dundee y Pelion, como para Romeo y Julieta, la oposición que se les presenta, la de pertenecer a familias o clanes antagonistas, funciona como una oposición en el orden positivo del Ser (como si aquella lejana entidad perdida del Ser aún insistiera desde algún lugar). Y en ambos casos, al resolver ese amor en matrimonio; es decir, al constituir ese propio espacio de amor como “legal”, perturba esa oposición porque no la transgrede, como sí ocurriría en el caso de que vivieran un romance secreto.

La historia termina en el punto en que los enamorados (el muchachito Dundee y la señorita Pelion) se declaran su amor y se comprometen en matrimonio; es decir en el momento que el romance triunfa. Este es el único momento en que una novela rosa o cualquier historia de amor debe, necesariamente, concluir para que el final de la historia brinde lo que llamamos “un final feliz”. Cualquier continuación de una historia de amor literaria cambiaría el carácter de la obra. Se casaron, comieron perdices y fueron felices para siempre. Este enunciado, de existir, nunca se interpela; se entiende en código de fórmula.

Es que toda la poesía del amor concluye en el momento épico de la concreción del romance, cuando la existencia humana parece sostenerse y jugarse en la concreción de esa posibilidad. La historia romántica, para provocar el efecto deseado de mantener la ilusión de que podemos soñar con el verdadero y gran amor a partir de la identificación con los personajes, debe interrumpirse

en el momento en que la idealización de los enamorados está en su clímax. Pensemos en una posible continuación de cualquiera de estas historias. Los enamorados, ya marido y mujer, tienen que empezar a ir al almacén, a levantarse temprano para ir a trabajar, hay que ir al banco a pagar el ABL; etc; por no mencionar las conversaciones pseudo éticas acerca de cosas tales como si se debe o no subsidiar las tarifa del gas; en fin, cosas que despoetizan la vida. En la ficción, los enamorados quedan fijados en el momento emocionante del idilio, y para toda la eternidad vivirán allí.

La imposibilidad de eternizar el romance es una tragedia cotidiana. El objeto sublime de amor, para acceder a esta categoría, ha necesitado de una mirada con un cierto sesgo, con una cierta distancia, pues está compuesto, por la idealización de quien lo crea con su mirada. Cuando nos acercamos demasiado a él, cuando su presencia es invasiva y demasiado concreta, cuando se nos presenta en toda su verdadera dimensión de un “otro”, la idealización sufre.

El amor triunfante de la novela rosa, a costa inclusive, de los propios amantes, sólo vive allí. En la vida real, la categoría del amor aspira no sólo a la aceptación del otro “tal cual es” sino a que en el momento en el que el otro se subjetiviza (que se nos presenta como un sujeto, desposeído de los velos que lo hacían un objeto sublime), lograr que ese amor sobreviva a la pérdida de aquello que se pierde en la idealización.

No es correcto pensar en el futuro de Dundee y Pelion, ya como matrimonio, pues es incorrecto hacer de una novela rosa algo diferente. Porque además, nada bueno encontraríamos. Cuando a Pelion se le pase el metejón, no cabe duda que se va a acordar que Dundee, el viejo Cirio Dundee, el antepasado de su esposo quiso matar al antepasado suyo. Eso es muy de esposa. Pero por eso; no corre en una novela rosa.

II

El comercio y el alma innoble del mercachifle

Un oxímoron por excelencia: “Lealtad comercial”. No existe tal cosa. Hay, claro; matices en los engaños que los negocios habilitan. La estofa de la actividad comercial no tiene cómo no delatarse a poco que cualquier historia la tenga como protagonista. Mire que los guionistas habrán hecho sus esfuerzos para que no se note. Pero...

Bugs Bunny

El vil comercio / Aspectos de “lo cómico”

Es el conejo, sí, pero es también su circunstancia. Bugs Bunny nació en la Warner Bros y no en la Disney. Ambas compañías son puntales por igual de la penetración cultural del imperio, pero en la Warner creían en el humor. Es bastante más que un matiz. A Bugs le hubiese costado mucho abrirse paso en la compañía del Pato Donald y Mickey Mouse en donde la atmósfera de moralina decimonónica conspiraba contra la risa. Bugs podía ser irónico como Groucho Marx y podía imitar los movimientos sensuales de las chicas *vamp* del cine. Y si un día lo agarraban cruzado, podía sucumbir a un ataque de ira y dejar fluir su pasión violenta. La meta, siempre, era hacer reír; ese horizonte estaba antes que alguna mezquindad menor, que la tenía, pero que nos la hacía mirar con la distancia que sólo el humor permite.

En esta obra historietística que tenemos entre manos, el conejo nos muestra una síntesis del repertorio de sus cualidades. Aquí vamos.

El primer cuadro, lamentablemente, es confuso, porque podría parecer que nos coloca en una situación de perplejidad: Bugs Bunny está parado frente a un comercio en cuya vidriera luce un enorme letrero con la leyenda “Antigüedades”; pero sin embargo, el conejo se pregunta... “¿Antigüedades?, ¿qué querrá decir?” ¿Cómo “qué querrá decir”? Bugs no puede no comprender esta obviedad, pensamos. Siguen luego dos cuadros de puro texto, explicativos, destinados a precisar qué es un comercio de antigüedades. Entonces comprendemos. Bugs actúa una ignorancia que no tiene en solidaridad con el autor del guión que ha creído necesario ser exageradamente explícito, pues la ignorancia la supone en el lector, un lector elemental al que hay que explicarle hasta lo que no hace falta.

Igual, está raro todo esto, pues la suposición de un receptor inepto debería constatarse en el resto de la obra. Sin embargo, esta historia tiene ribetes

de complejidad si pensamos en alguien a quien hay que explicarle qué es una antigüedad. Pero sigamos, que lo mejor está por venir.

Bugs espía hacia el interior del comercio de antigüedades y ya conteste de qué es lo que se vende allí, observa (y con él nosotros, ubicados a su lado) la siguiente escena: una clienta hace un pedido. Lo que vemos aquí es la aparición de dos personajes prototípicos: la gorda “bienuda” (la clienta) y el comerciante servil. La gorda observa todo a través de su monóculo y dice que desea comprar una mesa *"de madera carcomida"*. El comerciante, tras su exagerada reverencia, le dice que no tiene en existencia, pero que si vuelve a la semana siguiente, la tendrá. Se excusa por la falta de la mercadería diciéndole que no ha ido el mayorista. Dice el comerciante: *"el pequeño hombre de las colinas que nos provee no ha venido"*.



Inmediatamente, como si respondiese a esa evocación, ese pequeño hombre aparece por otra puerta, y Bugs Bunny lo ve. Efectivamente es un pequeño hombre de sombrero y barba, que anda descalzo y que entra al local cargando en sus brazos unos cuantos leños agujereados(1).

El comerciante paga al pequeño hombre por la provisión de madera agujereada. Bugs, hasta ahora, igual que nosotros, es sólo un espectador de la situación. Entonces el conejo, rápido para estas cuestiones, concluye que es mucho dinero el que paga el comerciante por un poco de madera con agujeros. E inmediatamente entrevé la posibilidad de un negocio. ¿Cuál? Pues ser él mismo el proveedor de madera agujereada, o “carcomida”. ¿Qué hace para ello? Decide seguir al pequeño hombre para ver de dónde consigue esa madera.

(1) El hombrecito de la colina es el conocido Yosemite Sam, aunque no aparece acreditado.

Se pasa por alto aquí – o se lo toma como algo innecesario de explicar – el hecho de que la mesa de madera carcomida que se vende es una antigüedad falsa.

El comerciante compra los leños ya agujereados y hace pasar esos agujeros como la marca de un tiempo que no ha pasado. Concretamente, se da por sentado que la inescrupulosidad de un comerciante forma parte de la idea misma de comercio. Todos sabemos que las cosas son así; y para ello, es preciso que se mantenga como “un secreto a voces”; no explicitarlo; de hacerlo, el comercio perdería un sostén esencial, pues nos impondría actuar ante él desde otra perspectiva, la que se obtiene cuando alguien “se da por enterado”. Desde el punto de vista narrativo, la abstención de cualquier explicación en este sentido es acertada; sólo que es sorprendente en un contexto en el que se tenía poca fe en el lector.

Bien, ¿cómo lo sigue Bugs Bunny al pequeño hombre? Pues el hombre se va en su automóvil, un auto viejo que tiene una llanta de repuesto en la parte trasera, y en ella se monta subrepticamente el conejo; y allí viaja. Al llegar a su cabaña, el pequeño hombre descubre a su acompañante furtivo. Se enoja con él, lo trata como al intruso que es; hasta que lo apunta con una escopeta y lo interroga; le pregunta si es un conejo *"López o Yépez"*, y le advierte: *"no queremos extranjeros por aquí"*.

Bugs no es ni López ni Yépez, pero estando en el brete, miente; primero dice ser Yépez y como el hombre es López, la cosa se le complica. Entonces Bugs se rectifica, le dice que estaba bromeando, que en realidad es "López" y lo invita a que lo observe bien para que note que tiene todo el tipo de un "López". Pero el hombre no le cree y lo expulsa a escopetazos.

Bugs no se da por vencido así nomás y dice, para nosotros, lectores, que no se irá de allí hasta saber de dónde saca la madera ese hombre. ¿Cuál es su plan? Utilizar sus maneras retóricas y su ingenio para intentar que el propio hombrecito se lo diga. Entonces se disfraza y se hace pasar por un coronel. Y el

pequeño hombre, crédulo, está encantado de recibir a un coronel; y le dice que "admira a todos los coroneles". Pero aun así no le da el dato sobre las maderas.

Bugs Bunny intenta y fracasa varias veces con sus imposturas: va disfrazado como una jovencita, con un vestido verde algo corto y una peluca rubia e intenta una vulgar seducción; luego va disfrazado de una señora que dice ser la mamá de la joven anterior; y luego de hombre, que se dice esposo de la señora y padre de la joven.

De ninguna de estas maneras Bugs logra acceder a la información que necesita. Pero esta es una parte central de la obra en la que los sucesivos engaños en los que el hombrecito cae primero y se da cuenta después, por lo repetido y por las insólitas maneras en las que el conejo supone que puede engañarlo, estructuran la historia en pasos de comedia.

Veamos ahora qué original es el método que utiliza el pequeño hombre de las colinas para agujerear la madera y darle de este modo el aspecto de una antigüedad: lo que hace es cortar leños, luego armar con ellos una barricada justo enfrente de su enemigo, el tal Yépez, y desafiarlo a este a una lidia a escopetazos. Los tiros de Yépez agujerean los leños. Una vez logrado su objetivo secreto, el hombrecito agita una bandera blanca en señal de rendición. Ya no quiere pelear más, pues ya ha conseguido lo que quería. El hombre de las colinas ha promovido una disputa a balacera limpia sólo para agujerear unas maderas; es decir, hace complejo lo sencillo, lo que es un tópico de la construcción humorística, y que suele dar resultado.

Bugs Bunny aprueba el sistema, porque se lo copia. La única diferencia es que usa otro señuelo: fabrica un conejo de peluche, muy parecido a él mismo y lo alza tras unas rocas; lo hace cuando se inicia la temporada de caza de conejos. Y entonces, adentro del falso conejo, coloca leños. Los cazadores disparan al falso conejo y así Bugs obtiene "madera carcomida", con lo que logra quitarle el negocio al pequeño hombre de las colinas.

Bugs ha aprovechado su circunstancia. Sus cualidades antes mencionadas lo ponen, las más de las veces, por encima del texto; quiere decir

esto que las historias en las que participa suelen ser estructuras a su servicio; un marco en el cual situar al héroe. Bugs hace al valor de la historia y no al revés. Bugs va más allá de lo que iría si trabajara para la Disney. En esa compañía, la autonomía del personaje es mucho menor. Una historia protagonizada por Donald, podría tranquilamente ser protagonizada por Mickey y las variaciones serían mínimas. Bugs Bunny es como Jerry Lewis; irremplazable; si estuviera otro en su lugar, la historia cambiaría, porque necesitaría más de su narrativa.

Bugs Bunny es un agente de “lo cómico”. Lo que esperamos del conejo es que maniobre en este mundo cotidiano en el que reina el aburrimiento para sacarnos por un momento de esa pesadumbre. Y Bugs suele conseguirlo. En la obra que analizamos, sus sucesivos disfraces están realizados de un modo que evidentemente procuran más un efecto de chiste para halagar al espectador que un ardid para engañar efectivamente al pobre hombre de la colina. Su disfraz de jovencuela y sus movimientos (movimientos que pueden percibirse en el trazo del dibujo) apelan a provocar la risa (por supuesto que el efecto en el papel no es el mismo que en el dibujo animado, pero aun así). Y esa risa será tanto mayor en la medida en que el hombre de la colina juegue a no percibir el efecto humorístico en el que está entrampado y, por el contrario, siga en su mundo y en su historia. El hombre de la colina funcionaría aquí como el equipo partenaire de los Globbe Trotters, que juega contra el equipo estrella sin darse por aludido en los chistes, pero dejando hacer.



Y aquí el atractivo de la comedia; y más aún, su valor antiguamente menospreciado respecto de la tragedia: “lo cómico” se produce cuando se explicita la “puesta en escena” que una situación es. ¿Por qué? Porque revela la estructura de “puesta en escena” que la vida tiene en todas sus facetas.

La risa, entonces, de conseguirse, aparece como resultado de la abolición, al menos momentánea, de nuestras certezas a propósito de lo real de la realidad. George Bataille dice que la risa nos acerca a la siguiente verdad: “que las apariencias superficiales disimulan una perfecta ausencia de respuesta a nuestra expectativa”. (2)

En la comedia, pues, sucede algo así como "mirarse a uno mismo desde arriba" y poder soportar la propia insignificancia y la banalidad del sinsentido del mundo. Es este efecto de "lo cómico" lo que lo permite y que no lo permite la tragedia, que se construye en términos de absoluto, en términos de sentido, en la idea de que habría respuestas para sosegar nuestras angustias.

Es a través de la mediación que provoca el efecto de comicidad, que en última instancia, soportamos el hecho de que chapaleamos en un vacío existencial cuyo mínimo sentido, y necesario, debemos construirlo nosotros, cada vez.

En esta historia, podemos reír con los chistes del conejo: el chiste es Bugs Bunny vestido de jovenzuela. Lo “cómico”, lo cómico puro, como decía Freud está fuera del chiste. Lo cómico está en la situación que amplifica el carácter de impostura necesaria que debemos admitir para sostenernos en un marco de realidad. Lo cómico es el efecto y el chiste es la causa. ¿Qué hay de nuevo, viejo?, preguntará usted. Déjeme pensar; si encuentro alguna respuesta, le aviso.

(2) George Bataille (1901 / 1962) Novelista, poeta y ensayista francés, autor de una obra extensa y provocativa. Participó en actividades de los grupos surrealistas hasta su ruptura con Breton en 1929. Fue también director de revistas culturales como Documents (1929/1939), Acéphale (1936/1937) y Critique (1946-1962).

La Zorra y el Cuervo

La verdad traumática del comercio / ¿Qué es la ganancia? /



Cuando los personajes de una narración se llaman, como en este caso, Zorra y Cuervo, ocurre que esta denominación debería ser un atajo para ir directamente a la historia sin preocuparse demasiado por la caracterización

específica de los individuos. Se trataría de personajes arquetípicos. En el ideario plasmado desde los cuentos folklóricos y las fábulas, un zorro o un cuervo, – y muchos otros animales de los característicos que pueblan estas historias – están asociados a determinadas ideas. En el caso del zorro, la astucia es su insignia clásica. El cuervo, por su parte, suele representar la avidez.

Pues bien; no es el caso aquí. Quizás, si nos encontráramos con el primer episodio de esta serie, nos sorprendería que Zorra y Cuervo no respondieran a esos modelos arquetípicos. Pero al ingresar en los dominios de estos Zorra y Cuervo, sabemos enseguida que pisamos un terreno diferente al de las fábulas.

Del “cuervo” en tanto representante de “los cuervos”, se recorta un individuo; sólo que mantendrá el nombre genérico y seguirá llamándose Cuervo. Aunque esta vez, suscita escribir ese “Cuervo” con la mayúscula correspondiente a un nombre propio. Lo mismo con la Zorra.

Esta introducción es imprescindible para avanzar con las historias que habitan estos personajes que conocimos en el mundo latino gracias a la editorial Novaro. La verdad es que Zorra y Cuervo, mediante un dibujo amable y lleno de gracia, y con guiones imaginativos y sin pretensiones de *nouvelle*, logran todo el regocijo que puede solicitarse a una historieta, como no lo hacen muchos consagrados con sus pesadeces admonitorias.

Esta historia se desarrolla alrededor de un objeto que se vende en un anticuario. El objeto en cuestión tiene el mismo aspecto que la famosa lámpara de Aladino, pero sin embargo no es otra cosa que una simple tetera. Las incidencias, entonces, se dan a partir de cómo tres personajes (un cuervo, un vendedor de artículos usados y una zorra) se relacionan entre sí mediante la sucesiva compra y venta de este objeto, que va pasando de manos bajo esta fórmula: siempre aquel que la vende sabe que se trata de una simple tetera, pero quien la compra cree estar comprando la lámpara de Aladino. Es decir, la obra pone en escena, mediante viñetas de historieta, la definición nuclear y no escrita de la actividad comercial. De este modo, la obra permite, al tiempo de la lectura lineal de la trama, una segunda lectura, aquella que puede apreciarse a la manera de una enunciación, que no desmerece al enunciado (la trama), sino que, por el contrario, potencia su contenido.

Pasemos ahora al desarrollo cronológico de los acontecimientos: El primer encuadre, más grande que los demás, (no sólo por portar en un extremo el título, sino por la cantidad de información que contiene) nos presenta la imponente vidriera de un comercio de artículos usados, por cuyo frente pasa caminando – se deduce que casualmente – un cuervo (a partir de ahora “el cuervo” que figura en el título), quien detecta entre el montón de artículos exhibidos, uno que le llama mucho la atención porque le resulta “familiar”. En el cuadro siguiente, para decirlo en términos cinematográficos, la cámara se acerca y vemos en un plano más corto ese objeto que cautivó al cuervo, y comprendemos que haya sido así, dado que lo que vemos es la lámpara de Aladino. La reconocemos de inmediato, claro, pues a través de los años, la figura de este objeto mítico se ha ido estableciendo a partir de la reproducción de dibujos que forjaron su modelo. La lámpara de Aladino, pues, pertenece a una iconografía que todos compartimos. En ese mismo encuadre, sin embargo, el primer plano lo ocupa el rostro del cuervo, en cuya expresión notamos claramente la excitación ante el descubrimiento: la boca muy abierta, los ojos también grandes y fijos, y además, está el detalle de un pequeño sombrero que el

cuervo lleva y que aparece flotando sobre su cabeza. El sombrero en el aire está bordeado por unos trazos en los que convenimos son indicadores de movimiento. Es decir, el sombrero del cuervo ha dado un respingo, tal cosa entendemos mediante la gramática historietística.

Al cuadro siguiente, ya notamos en la expresión del cuervo, la morbidez de una sensación libidinal. Su reacción nos lo confirma, pues dice para sí “¿No podrá ser la misma lámpara?; y luego “yo podría comprarla para enriquecerme”. Listo. La historia ya está planteada.

Supongamos ahora que no les hubiera adelantado de qué se trata la historia; pongámonos en la situación de inadvertencia que nos correspondería en tanto lectores. En este momento, nosotros tendríamos, como debe ser y como el autor lo ha previsto, la misma duda que el cuervo. ¿Es o no la lámpara de Aladino? Partamos de la base que aceptamos en ese contexto, en un universo en el que un cuervo se comporta como un ser humano, y que la tira es una tira cómica, que la existencia de la lámpara de Aladino es tan posible como cualquier otra cosa. Es decir, en la lógica interna de este relato, el universo de la ficción fantástica del que proviene la lámpara de Aladino es el mismo en el que vive el cuervo. ¿Entonces? Veamos cómo lo averigua el cuervo, quien ya entra en la tienda, al tiempo que nos avisa que va a tratar de investigar de dónde vino ese objeto. Pero, atención, también nos avisa que esa investigación debe ser cuidadosa: “...debo ser cauto y aparentar tontería... si esa es la lámpara de Aladino, no quisiera que lo supieran”.

Entremos con el cuervo a la tienda: El vendedor del comercio es un perro anciano; lleva una barba blanca, se apoya en un bastón y está vestido con un traje formal, y así parece quedado en otro tiempo, al igual que los artículos que vende. Y viendo entrar al cuervo le pregunta muy cortés, qué desea. El cuervo dice que sólo ha ido a “molestar” y como a la pasada, como si no tuviera mucho interés en ello le pregunta “¿qué es esa cosa picuda del escaparate? ¿Una tetera?”

El cuadro que sigue es muy rico e ilustrativo pues su relato se da en dos dimensiones: una la de las palabras del vendedor que le dice que ese artículo está allí desde hace como cincuenta años y que lo dejó un hombre extraño, un hombre de turbante y zapatos de puntas levantadas; y que lo cambió por una alfombra. Paralelamente, en la otra dimensión que mencionaba, el cuervo imagina a ese hombre, en el que nosotros reconocemos también al Aladino de los cuentos.

Esta descripción, sin más, convence al cuervo de que ese objeto no es otro que la lámpara maravillosa, y cae en la cuenta de que el vendedor parece no haberla reconocido. Como sea, el precio de ese objeto es de 10 pesos. Y el cuervo lo compra creyendo haber comprado la lámpara mágica y que el vendedor se la vendió sin saberlo.

El cuervo inmediatamente vuela hasta su casa, ansioso por frotar la lámpara. Lo hace con gran fruición y entusiasmo, ánimo que poco a poco, cuadro a cuadro, va perdiendo, pues nada sucede. La supuesta lámpara de Aladino se comporta como lo que es en realidad: una vulgar tetera. El cuervo cae en la cuenta de que el vendedor usó una argucia para vendérsela, aquella de mencionar al hombre extraño de los zapatos en punta como antiguo dueño del objeto.

¿Qué hace el cuervo, entonces? Pues regresa al comercio a reclamar. Entra furioso al local tratando al vendedor de “*viejo mentiroso*”, le recrimina que eso que le vendió no es la lámpara de Aladino. Y el vendedor rechaza la acusación aduciendo que jamás él mencionó que aquella cosa fuera la lámpara de Aladino, que sólo le contó que ese objeto se lo había comprado a un señor extraño con zapatos de puntas levantadas, y que, en todo caso, las conclusiones falsas a las que había llegado (el cuervo) corrían por su cuenta.

Aquí tenemos, puesto en acto de manera muy simple, la verdad acerca del comercio. Una verdad traumática, como casi todas. ¿Cuál es esa verdad traumática acerca del comercio? Que el comercio, la actividad comercial toda, tiene un núcleo irreductible de timo, de trampa. Esta galladura de origen, algo así

como su “pecado original” que le es inherente, es la causa del malestar de su trato con él, causa oculta y que debe permanecer velada por una convención de respetabilidad, para hacerlo viable.

Historias como esta, en la que el vendedor queda a salvo de la amonestación moral porque “no ha mentido” a favor de su producto, son funcionales a la necesidad de la existencia de la actividad comercial aceptada como “no estigmatizada”.

La actividad comercial, en tanto necesaria para el desarrollo de cualquier sociedad, de estigmatizarse a partir de esta “genealogía dolosa” se tornaría intratable y propendería a desarmar el tejido social. El poner a un costado esta trampa intrínseca que contiene el comercio como actividad, posibilita no sólo su funcionamiento, sino que permite, mediante delicados manejos y estratagemas de los escrúpulos, que un mercader no se perciba a sí mismo como un ladrón.

Es decir, en el manejo de un delicado límite de un “hasta dónde” no admitimos tramposo lo tramposo, se funda el comercio civilizado. Sólo que esa admisión no puede ser pronunciada. De hacerlo, perdería su eficacia.

Por eso no hay una ética real en el comercio; se le llama ética allí, en ese ámbito, a una suerte de “código de procedimientos”. La famosa “lealtad comercial” en estructuralmente un oxímoron.

Esta situación es manifiesta y palpable en el concepto comercial de “ganancia”. ¿Qué estamento tiene ese categoría que no un “exceso”?

Para ilustrar esta idea, el modo de actividad comercial que se desarrolla por cuenta propia, como por ejemplo la que realiza el anciano perro que vende la falsa lámpara de Aladino al cuervo, se ofrece como la más indicada. Veamos: El vendedor que atiende su propio comercio, es decir, que trabaja en él, pongamos por caso 9 horas diarias, al quantum de la utilidad producida por su actividad comercial suele dividirla contablemente en dos: una parte la estima como su “sueldo”, su paga por las horas de trabajo efectivo en el local (y tengamos en cuenta que cuando uno es su propio patrón, suele valorizar bien su trabajo y

estipularse un sueldo más alto que si lo estipulara para un empleado); y el resto, aquel excedente, lo toma como “ganancia”.

Esto es: para cualquier persona que no se dedique al comercio, la “utilidad” monetaria que obtiene de su trabajo es el sueldo; el sueldo constituye toda la contraprestación a su labor. En el caso del comerciante, entiende que esto “no es suficiente” para su condición; que la utilidad monetaria por su trabajo de vender *lo que sea* requiere de una utilidad “extra”: la ganancia; concepto *per sé*, ilógico.

El único sostén lógico del concepto de “ganancia” está en la propia dinámica de la organización del comercio; o sea, es el invento para que el comercio exista. El efecto de la actividad comercial es la “ganancia”, que, a su vez, actúa como causa.

Este “exceso” aceptado admite una consecuencia lógica: la del engaño. Como la toma de ese “exceso” le está permitida al mercader mediante el recurso de legalizarlo y ocultar así su origen usurario, y esto organiza la actividad comercial, la estructura misma de la actividad queda contaminada. Es decir, hay un engaño original que ya está consumado que habilitaría para engaños subsidiarios.

El comercio, pues, es a la sociedad, como un secreto de familia que nadie jamás le contó a nadie, pero que todos saben. Si se menciona el secreto, la paz familiar se disuelve. En este caso, si se menciona el núcleo doloso del comercio, el entramado social se perturba. No es pues, que la civilización ha ordenado el comercio haciéndolo legítimo; sino que domestica el trauma de la ilegitimidad en su no reconocimiento y en la necesidad de su “legalización”. El comercio es legal. No significa esto que no sea tramposo, siempre. La legitimidad es el punto difícil de defender. Pero esto, por ahora, no atañe al cuervo de esta historia, ni al anciano perro vendedor.

¿Qué hace el cuervo con esa tetera que no le sirve para nada y por la que pagó 10 pesos, a causa de su inocencia? En principio, mencionemos otro punto importante: la reacción del cuervo no deja de ser moderada, se sofrena pronto.

¿Por qué? Pues su intención al comprar ese objeto también fue dolosa, puesto que al hacerlo suponía que compraba un objeto maravilloso a precio vil. ¿No se parece a la reacción chirle de la mayoría de los ahorristas atrapados en el “corralito” argentino? ¿Un tímido golpetear de cacerolas es la reacción de alguien que se siente avasallado?

Pero sigamos con la historia que nos convoca. Lo que hace el cuervo con la tetera es continuar la cadena comercial; es decir, tratará de vendérsela a alguien más ingenuo que él. Y en esta historia, quien aparecerá como blanco de esta pillería, es la zorra del título.

Para lograr su cometido, el cuervo reproduce ante la zorra el engaño que le hiciera el vendedor de la tienda a él. La argucia es otra, pero la finalidad es la misma: le dice a la zorra que le prestó 10 pesos a un tipo de turbante y zapatos puntiagudos y que el hombre le dio esa vieja tetera en garantía. Es decir, trata de crear en la imaginación de la zorra, la idea de que está ante la lámpara de Aladino, pero como si él (el cuervo) no lo supiera. Y actúa su papel, se maldice de la tontería cometida, pues, dice *“sé ahora que aquel a quien le presté el dinero no va a volver”*.

La zorra cae en la trampa: cree estar ante la lámpara de Aladino y le paga al cuervo los 10 pesos por la tetera diciéndole que le encantan las teteras. De este modo, actúa del mismo modo que el cuervo ante el perro anticuario, aportando así una rítmica clásica al relato.



Finalmente, el cuervo redobla su estafa, pues cuando la zorra frota la tetera para hacer aparecer al genio, él, el cuervo, disfrazado de genio, se le presenta. Y le dice que es el “Genaro” de la lámpara. Esto sólo a manera de chiste y para burlarse aún más de la zorra. La pérdida de la zorra es total porque cree en ese

“Genaro de la lámpara” que se aprovecha más de ella haciéndose servir un banquete y cambiándole una bolsa de piedras que supuestamente valen un millón de pesos por 20 pesos contantes y sonantes. Por último, entre gags de “tomas y daca”, un engaño y otro, el cuervo entrega a la zorra 1 centavo, pues eso es lo que quedó de todo lo que le debía habiendo deducido los impuestos correspondientes. Es entonces que la zorra descubre que ese “Genaro” es el cuervo, y así termina la historia. Nótese la nada inocente referencia al estado recaudador, apareciendo bajo la forma del usurero, la típica crítica burguesa sobre su exceso en la toma de impuestos. Para el mercader, el único exceso es este, del que se asume como víctima.

Queda claro que la obra representa a cara descubierta el entramado real que sustenta la idea del comercio, tanto más cuando se lo dice sin querer, como evidentemente es el caso de una historieta que, como todas, tiene su anclaje ideológico en las antípodas de semejante crítica. Así como la ideología de un hombre se aprecia con más nitidez en sus diversas manifestaciones cotidianas que en una declaración propia si se le pidiera que la verbalice, las verdades traumáticas, como la de que la organización del comercio es la legalización y legislación de una manera de robo, aparecen como formaciones sintomáticas en los textos más inesperados.

III

Novios y maridos, esposas y amantes. Pero también un poco de amor

“No hay relación sexual” propuso Lacan en su enseñanza; esto es, no hay correspondencia, complementariedad, proporción entre los sexos. Lo que hay, a consecuencia de esto, y por mucho que quiera enmascararse – y hasta desestimarse, créame – es una guerra de sexos. Porque tampoco hay, y este es mi aporte al desasosiego, horizontalidad. La idea de las relaciones horizontales tiene todo del candor de lo adolescente, del voluntarismo “*new age*”, y de los partidos de izquierda vernácula. A usted, señor, le pasa lo mismo que a Pedro Picapiedra; y a usted, señora, la alcanza lo “eterno femenino” como a la ratona que anda con Mickey o a la propia Vilma. De amores, de matrimonios, de desengaños, de celos, de suegras que obturan el encuentro amoroso, y de todo eso que padecemos todos, están construidas las tramas de las historietas a las que aquí le hincamos el ojo analítico. Vamos.

Los robos corrosivos

Mickey masculinizado / Lo eterno femenino /

Hay cosas que ni Mickey. Aquí el ratón actúa con inteligencia e ingenio; se maneja con soltura en altas esferas internacionales; y hasta descubre un crimen muy bien planeado; pero aun así, en el punto más alto de su valerosa performance, cuando aspira a concitar la admiración de su mujer, de la engreída Minnie, no lo consigue. Ella ha hecho foco en la desatención de la que fue víctima en esas instancias. Esta situación subyace en esta historia, aunque no es usufrutuada ni comentada; tan sólo aparece como conflicto de fondo para el héroe, quien además, acertadamente, la vive como insoluble. Ya veremos. Pero radica en la irresolución de este problema, el nudo invisible que, precisamente, resuelve exitosamente la trama de la obra. Porque, digamos, los “robos corrosivos” que se mencionan en el título, plantean un desafío algo más esmerado que aquellos que suelen aparecer en la órbita de las historietas de cuño Disney.

La acción comienza con Mickey y Goofy de vacaciones en un hotel en las montañas. Mickey, descansando en una reposera dice añorar a su novia Minnie, quien no ha podido ir con él. Luego, para entretenerse un rato, en ese tiempo muerto que los días de vacaciones suelen tener, cuando ya no hay a dónde ir, se dedica a leer el periódico. Y allí se entera de un suceso que llama su atención y que comenta con Goofy: resulta que está de visita en Ratolandia, un Emir de nombre El Rik Achón. ¿Qué hace allí este tipo de tan antipático nombre? Ha ido a tratar un negocio petrolero con las autoridades locales. Este Emir es, además, coleccionista de lingotes de oro; y conteste de esto, el alcalde de Ratolandia le ha obsequiado uno. Y uno muy especial, pues se trata *"del número 1" de los depositados en Fort Krox desde 1870*". Vemos, pues, que no sólo el nombre es lo antipático de El Rik Achón.

El momento ceremonioso del obsequio del lingote nos es mostrado en una viñeta ilustrativa en la que el Emir, de turbante y demás atavíos de estilo árabe, y secundado por gente de su séquito, recibe de manos del alcalde el preciado objeto. A esta viñeta le corresponde una explicación que forma parte de la narrativa y que dice lo siguiente: *"De este modo, la administración intenta congraciarse con el emir con vistas a ventajosos suministros de petróleo"*.

A esta altura, la antipatía también nos la provocan las autoridades de Ratolandia. Pero omitamos esto porque la historia tiene lo suyo.

Es que sucede un incidente confuso que pondrá en marcha la posterior investigación. Ocurre, digámoslo concretamente, un ardid que complejiza la trama de manera muy interesante. Al parecer, alguien intenta robarle el lingote al emir. Se oyen ruidos; y alertados por estos, Mickey y Goofy, que están en el hotel ubicado enfrente al que se aloja el magnate, salen en su ayuda. Corren, persiguen a un enigmático hombre a quien no se le ve el rostro; se traban en un forcejeo con él, pero no logran detenerlo. El hombre, quien suponemos es el ladrón, huye. Sin embargo, en la pelea ha perdido el lingote, que es recuperado por Mickey. ¿Listo? Pues no.

Mickey lleva el lingote a su dueño, al emir, y aquí se produce el episodio que deja perplejos a todos, incluidos nosotros, lectores. Ocurre que en la caja fuerte no faltaba el lingote.

Lo que deja a todos perplejos es que el ladrón se robó un lingote, pero dejó en la caja fuerte otro idéntico. El lingote que está en la caja fuerte no es falso. La única diferencia con el robado es el número que tiene gravado. El lingote que aparece en la caja fuerte, como reemplazo, en cambio, lleva el número 1.234.567 ¿Por qué alguien haría algo así? Lo primero que pensamos es que el lingote numerado con el "1" podría tener un valor agregado por esta condición. Pero no se trata de eso.

Lo que hace Mickey, muy astutamente, es pesar los lingotes. Y una vez pesados, la perplejidad aumenta. ¿Por qué? Porque el lingote de reemplazo dejado por el ladrón pesa exactamente 10 kilos (lo que debe pesar un lingote). Y

el lingote original, aquel que le habían robado y que Mickey recuperó, pesa 9,800 kg. Esto supone una desventaja para el ladrón. Y efectivamente por esto es que Mickey deduce el quid del asunto. Rápidamente descubre qué es lo que pasa, pues dice, es la única explicación posible, y señala: *"el ladrón quería ocultar el crimen mucho más grave perpetrado dentro de Fort Krox"* (que es la fortaleza en donde están las reservas de Ratolandia). Esto más grave es *"el robo de 200 gramos de oro de cada uno de los 1.234.567 lingotes de la reserva nacional"*.

Claro, si se descubría que el lingote obsequiado estaba adulterado, se iniciaría una investigación. Por eso es que los bandidos debían asegurarse que el lingote que se llevara el emir pesara efectivamente los 10 kilos correspondientes.

La obra, entonces, tiene el formato argumental menos habitual en historietas para niños. No se trata de descubrir qué paso, quién perpetró el robo, sino cómo lo hizo. El crimen ya se sabe cuál es. Los perpetradores del crimen, lo adelanta el propio Mickey en la obra, es prácticamente imposible que no sean otros que Simmons, Thompson y Ferguson, los tres únicos empleados de Fort Krox que tienen acceso al tesoro, del que se nos muestra los intrincados sistemas de seguridad que posee. La cuestión, entonces, es demostrar que esta hipótesis plausible es verdadera. Y en esto radica el interés de la obra, que se nos revela muy poco "Disney style", no desde ya en lo referente a sus cimientos ideológicos, sino en centrar el interés en la ingeniería desplegada para el robo y en la manera de resolver un enigma; es decir, en algo destinado a excitar una parte de la sesera que va un centímetro más allá de lo periférico. Y también por lo mencionado en un principio; porque Mickey aparecerá afectado, tocado en su condición masculina respecto de su novia Minnie.

Veamos. Mickey descubre a la manera de un verdadero Sherlock Holmes cómo se le sustraía 200 gramos de oro a cada lingote de 10 kilos. La explicación es extensa y lo amerita, pues es muy ingeniosa y no deja cabos sueltos; es decir, tiene el formato de una estratagema diseñada para una obra de una complejidad superior a las que protagoniza normalmente este ratón.

Rápidamente digamos que el robo se producía mediante electrólisis y luego, haciendo desembocar las tuberías por donde pasaban los químicos, en el depósito de lingotes ubicado en una propiedad lindera.

Pero, ¿de qué manera Mickey comienza a sospechar?, ¿qué lo alerta sobre lo que podía estar sucediendo? Mire, cuando estaba aún en la más profunda de las oscuridades, luego de entrevistarse con el emir y ponerse a su disposición, vuelve por unos momentos a Ratolandia y allí se encuentra con Minnie, su novia.

Minnie se enorgullece de que Mickey esté en tratos con un emir, pero aun así, requiere más atención para ella que para aquél, y muestra cierto fastidio cuando él no repara en ciertos ornamentos que ella luce. Minnie se ha comprado algunas chucherías: un broche y una pulsera. Y no pierde ocasión de reprocharle que fue ella misma quien debió comprarse esos objetos, pues si esperaba su regalo... (los puntos suspensivos son del propio discurso de Minnie).

Pero en medio de su disgusto doméstico, Minnie dice algo que alerta a Mickey para empezar a elucidar el misterio del caso que investiga. ¿Qué le dice Minnie? Pues que la pulsera que se compró no es de oro, pero está "bañada" en oro, que tiene una *"fina capa de oro aplicada con algún sistema especial"*. Entusiasmado con el descubrimiento y al grito de *"ya lo tengo"*, el ratón sale disparado desde allí para intentar verificar su presunción.

Minnie, tras la puerta cerrada por donde acababa de salir su novio, dice, brazos en jarra: *"Esta me la pagarás"*. ¿Y qué sucede cuando una mujer dice que se la pagarán? Ya volveremos a esto.



Mickey regresa hacia el paraje montañoso y va directamente a Fort Krox a investigar. Y es entonces cuando pone al descubierto el ingenioso sistema. Le lleva bastante tiempo esto; pasan algunos días. Cuando todo finalmente se resuelve y los tres bandidos son puestos bajo el imperio de la ley y el comisario le dice al ratón que gracias a su ayuda ahora pueden estar tranquilos, Mickey responde *"Pues yo no, comisario"*. Y dice, mientras vemos en su pensamiento la imagen de una Minnie fastidiada con los brazos en jarra: *"Creo que cuando vuelva tendré algo de qué preocuparme"*. Y es así como termina la historia.

Es aquí en donde se nos presenta a Mickey, por una vez, masculinizado. No es que no lo hayamos visto con problemas ante lo eterno femenino. Pero aquí está, afectado por ello desde una posición de hombre; aquí pesa sobre él, la carga de la seguridad de que la amenaza femenina se concretará, como se concreta siempre, invariablemente. Mickey sabe que Minnie no ha perdonado. ¿Cómo lo sabe? Porque está masculinizado; y como hombre, lo sabe. ¿Y cómo sabemos todos, que este ratón está en lo cierto? ¿Cómo no nos cabe ninguna duda de que la presunción de Mickey no es pura paranoia? La propia comprobación subjetiva, la nuestra, de que no aparece la duda sobre esto nos da la respuesta. Todos sabemos que así son las cosas. Cuando una mujer dice que se la pagarán, nunca dejará la cuenta pendiente.

Mickey ha logrado un éxito en su hacer, pero Minnie no permitirá que disfrute de él. No contando con la mirada masculina que haga de ella una mujer, esto es, que al centrarse Mickey en otra cosa y de alguna manera "la olvidara" por un momento, quitándole su atención, y con ello, el sostén de su feminidad, Minnie ha experimentado la vacilación de su estatus simbólico. Mickey no está dispuesto a abandonarlo todo por ella.

Sin embargo, de haberlo hecho, si hubiera preferido quedarse con ella en Ratolandia y abandonar el caso que estaba investigando, sin dudas ella se lo hubiese reprochado y la imagen del ratón a su mirada, habría sufrido una caída. No olvidemos que Mickey se le representa más seductor a su novia cuando ella

lo ve bajar del auto del emir. Y es en esos momentos cuando ella se compra las joyas para adornarse.

De modo que la encrucijada masculina respecto del deseo de una mujer es el reproche por el abandono o afrontar la caída del semblante.

El universo, finalmente, ha organizado bien las cosas para que la felicidad no suceda. Esta es una de las maneras. Tiene más.

Mi novia y yo

Concierto en Galaico Mayor para Escobillón y Orquesta

Suegras / Noveau roman / Triángulo amoroso

“Mi novia y yo” es una historieta en tono de comedia, estructurada sobre hechos cotidianos que acontecen en un Buenos Aires reconocible. Su personaje principal, Tino Espinoza se define como escritor, periodista y guionista de historietas, pero suele mutar de oficios y emprendimientos varios. Tino tiene una novia rubia muy joven y muy linda (estilo Perla Caron de los 60s), con quien eterniza su relación sin llegar nunca al matrimonio. Lo singular de la tira es el aditamento – o para decirlo mejor, la intrusión – de episodios de aventura, y en especial, de matices surrealistas, tales como que el mismo personaje es consciente de ser manipulado por su guionista de la vida real; y el hecho fantástico de que tiene un perro intelectual que discierne mejor que su amo y que es capaz de filosofar y de traducir del griego. Estas singularidades del perro no las conocen nadie más que los autores y nosotros, los lectores, pues ni Tino ni nadie en la obra tiene acceso a los globitos con los pensamientos de Tom, que así se llama el bicho. Estas instancias, pues, convierten a Mi Novia y Yo en un producto de estilo posmodernista.

Las historias suelen iniciarse con un monólogo de Espinoza, quien, pipa en mano, nos introduce en el tema que se tratará en el episodio. Esta disertación, de tono pseudo doctoral, además, le está dirigida directamente al lector. Aquí, lo

mencionado antes, el personaje Tito Espinoza es consciente de su posición de personaje y le habla al lector, conversa con él, lo involucra, lo toma de confidente y lo compromete así a una identificación plena, a partir de lo cual es muy difícil no quedar como avalando su discurso.

Presentada así, esta comedia de historieta es prometedora. Ahora veamos qué sucede con la promesa.

En este episodio, “Concierto en Galaico Mayor para Escobillón y Orquesta”, el monólogo de Tino Espinoza es acerca de lo que llama “*la tragedia del soltero argentino*”. Esta tragedia son las suegras (y /o las potenciales suegras). Estas mujeres son, según él, las “*que ayudan a las hijas a conseguir marido y luego las ayudan a llevarlos al suicidio*”.

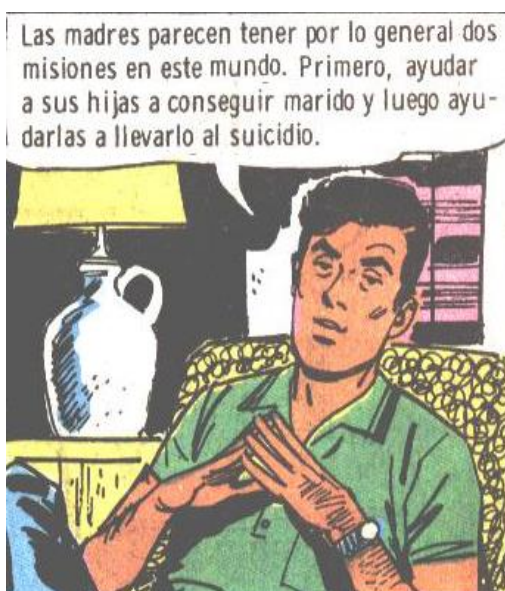


figura de la suegra y sumando a ello sardónicos comentarios acerca de la “mujer moderna” – en un verdadero compendio de clichés – dice Tino, que su comentario viene a cuento porque quería hablarnos de la mamá de su novia Poppy, la rubiecita linda de la que les hablé al principio. Resulta que esta mujer, su potencial futura suegra, al ver

Luego de unos cuantos dardos textuales lanzados sobre la en el desorden que él vive, lo conmina a que tome una empleada doméstica

Ante una primera reacción negativa, Tino afloja, y fantasea con estar rodeado de jóvenes empleadas domésticas, ensueño del que somos testigos: la imagen de su pensamiento nos lo muestra como una especie de señor feudal de departamento, atendido por varias y bellas mujeres. Regresado de la ensoñación, acepta la propuesta.

Pero sucede que entre la novia y la madre de ella, le envían una empleada doméstica que no se corresponde con las de sus fantasías. Los sueños feudales de Tino se desvanecen porque la empleada es grotescamente fea. La mujer se llama Consuelo. El perro, Tom, piensa que “consuelo” es lo que van a necesitar ellos, él y su amo.

La empleada doméstica, en su afán de eficacia, se transforma en un incordio; pasa a adueñarse de las decisiones del hogar, y tiene el trato de un sargento insufrible. Tino, entonces, piensa en deshacerse de ella.

Lo que sigue en esta historia, y finalmente a lo que se reduce su trama, son los intentos de Tino por desembarazarse de esta empleada doméstica, cosa que finalmente conseguirá, por supuesto. Pero no es esto lo central; no se trata de la trama, sino de la fábula. La trama es sólo el contexto necesario para darle forma ficcional a las teorías de las relaciones humanas que sostiene y pronuncia Tino, siempre con los aires de sabihondo de café, muy convencido de sus fundamentos.

Es entonces que esta ficción se presenta, en el nivel literario, a manera de una “nouveau roman”, de “novela nueva”, en donde la tradicional descripción de los personajes es reemplazada por la propia introspección de los mismos, permitiendo así que el lector vaya conociéndolos no desde la valoración del autor sino mediante la exploración de los flujos de conciencia que de ellos emanan. Así es como conocimos a Madame Bovary o a Julien Sorel; más por sus propios pensamientos que por las descripciones desde la terceridad de Flaubert o de Stendhal, en cada caso.

Aquí, a quien conocemos de este modo, es a Tino Espinoza. Y también es mediante la subjetividad de éste que conocemos a los otros personajes. Todos ellos (la novia Poppy, la madre de ella, la empleada doméstica) son presentados desde la mirada de Espinoza. De allí también la dificultad de escapar a la identificación con él, que el autor nos obliga a entablar. Esto desde el plano estructural.

Desde el plano narrativo en general (lo literario más la imagen y lo que podemos llamar el “montaje”) la obra combina el monólogo, que se da en el tiempo real de la ficción, con la ilustración de lo que el monólogo dice (ya sea a manera de ejemplo o a manera de anécdota concreta de la propia historia) y que temporalmente nos lleva al pasado respecto del tiempo real de la acción. Es decir, estamos en presencia de la puesta en historieta de una estructura que suele utilizar mucho el cine y de la que, por ejemplo, Woody Allen suele sacar mucho provecho. Por lo tanto volvemos a comprobar que la promesa de goce estético que toda obra artística es por definición, estaría bien rumbeada.

La pretensión ensayística y las formulaciones teóricas que constituyen la finalidad de la existencia de esta obra (y de este personaje) necesitan de un contexto. Y ese contexto es la trama. La trama, sin embargo, para poder ser más efectiva en esta función, debe disimularse como continente y ofrecerse también como contenido. ¿Cómo es esto? Debe constituirse por sí sola, como si no fuera una excusa de otra cosa, y de este modo, hacer que la obra pueda ser contemplada o entendida desde dos lugares de fruición diferentes: desde la trama, o en el nivel de la lectura de las ideas que la sostienen.

Y así, la trama se presenta, acertadamente, como un episodio de la historia de amor que vive Tino Espinoza con su novia Poppy.

Las historias de amor, y las vicisitudes por cuales pasan, se desarrollan generalmente involucrando a los personajes tradicionalmente literarios del triángulo amoroso: el “yo” amante masculino, el “*tu l ella*” femenino y el “*aquél / lo*”, tercer elemento en discordia.

Por supuesto que este esquema no es fijo ni único, pero básicamente redondea la forma más típica, y es, además, el que interviene en esta historia.

Claramente se da aquí el “yo” amante masculino en Tino Espinoza, quien toma al lector de confidente de sus aventuras amorosas; el “Tú / ella” femenino en Poppy, su novia, descrita desde la subjetividad del amante (Tino); y el “aquel o aquella”, el tercer actante, un actante negativo cuya función en la

trama es la de modificar o incluso tratar de impedir el curso deseado por los amantes.

Puede ser en algunas obras, que el tercer actante, el promotor de la discordia, no sea una persona, sino alguna intrusión de orden psicológico, algún impedimento que existe sólo en la psiquis de alguno de los personajes. No es el caso que se da en esta obra. Aquí el elemento en discordia es la contundente suegra de Tino, que por su influencia en su hija, perturba la armonía de la relación de ambos. Y luego Consuelo, la poco agraciada empleada doméstica que le envía la suegra y que de este modo se convierte en una subrogada de ella en la casa de Tino.

Dijimos entonces, que la acción principal es la referente a los intentos de Tino Espinoza por deshacerse de la empleada doméstica. Y aquí estamos en la estructura elemental de la comedia: ¿Cómo hace el personaje X para solucionar el problema en el que está metido?

Bueno, Tino lo primero que piensa es en despedirla; despedir a Consuelo, pero este método, nos comunica, le parece *“muy poco heroico”*. La otra idea es la de ponderarla delante de sus amigos a ver si alguno se la envidia y se la lleva. Para los amigos sucede lo mismo que para él; cuando la conocen, la desestiman por su fealdad.

Hasta que Tino toma una decisión drástica. Piensa *“Soy un genio lúgubre”* y le prepara a la empleada, una trampa: un cable de electricidad en medio de un piso húmedo, para que cuando la mujer pase el trapo, se electrocute. Aquí, los lectores ya nos ponemos en guardia. La idea de Tino no es la formulación de una irreverencia, una manera hiperbólica de nombrar su deseo de deshacerse de la empleada como sea. No; en el cuadro siguiente lo vemos ya manipulando un cable pelado y actuando con la parsimonia de un verdadero psicópata. Las características de la tira nos habilita a pensar que ese suceso es la representación de lo que Tino imagina, un fantaseo consciente fruto de su hartazgo. Otra vez, no. Tino Espinoza quiere electrocutar a su empleada. Esto

nos conduce a la distracción. La trampa es para nosotros, lectores; se trata no de un cambio de registro sino de un salto que provoca un discontinuo lógico.

Por supuesto que la empleada no se electrocutará; esto no sucede, pero tampoco es lo importante. Lo que ocurre a raíz de la preparación de esta trampa para Consuelo, es un accidente por lo que él, Tino, sale despedido por un golpe eléctrico y termina con su cabeza incrustada en el techo, asomando, intuimos, en el piso del departamento de arriba. Muchas veces le ha pasado esto a personajes como a Tom (por culpa de Jerry) o al Coyote (por culpa del Correcaminos). Pero los contextos son diferentes. En el *slapstick* (la comedia payasa), el código es el de la violencia sin consecuencias. En este tipo de estilos, no; salvo que la cláusula esté bien especificada en el contrato ficcional. La intención de hacer pasar por humorística la resolución de Tino, fracasa. El exceso, la exageración de Tino no es hiperbólica, sino que pone en acto un plan de asesinato sin ribetes de comedia netos; el intento de comicidad es fallido. Y queda fallida también la propuesta de identificación con Tino. Hemos ingresado a un terreno raro en los términos de la lógica interna del relato.

Tenemos pues, a Tino, víctima accidental del golpe eléctrico. Y quien lo rescata de tan penosa situación es la mismísima empleada doméstica, quien se conduce de la suerte de su patrón y ha llamado a un enfermero. ¿Por qué un enfermero y no un médico, como hubiese llamado ya no digo usted o yo, sino creo que hasta el Coyote? La respuesta es el fruto de otro cliché, pues cavilo que hubo de suponer el autor que así se justifica mejor el final que tenía pensado. Si no, fíjese y diga si no es así.

El enfermero que llega es un hombre tan rústico como la empleada doméstica, quien mientras atiende a Tino, flirtea con ella. En dos viñetas nomás entendemos que estamos en la antesala de un romance. Consuelo y el tosco enfermero se atraen mutuamente. Este es el punto en el que malicio la psicología del bueno de Robin Wood, el responsable del guión; un médico no se prendería de la doméstica, no por doméstica, sino por fea. Esa idea tiene su lógica; pero la sucedánea, es bizarra. Suponer que lo rústico atrae a lo rústico, o lo feo a lo feo,

en especial y casi exclusivamente en el orden del amor, sólo es atendible tratado en sí mismo como argumento cómico. A los feos nos gustan las mismas minas que a Alain Delon; ¿quién no sabe eso? Un escracho al lado de otro escracho no es más que la patentización del escalafón que se ocupa en el mercado del deseo.

Enfermero y doméstica se comprometen; este es el “concierto galaico” del título, pues los nuevos novios responden a la tipología de lo galaico estereotipado. Y es así como Tino se libra de la mucama. Es decir, la solución aparece en la forma de milagro

innecesario para el personaje central.



El destino regala la mejor de las soluciones posibles a quien pocos minutos antes planeaba un asesinato con el sólo fin de sacarse de encima una mucama. Las heterodoxias son bienvenidas; pero a esta altura, llamar así a esta incongruencia, ya nos haría aparecer demasiado condescendientes.

Finalmente, la pseudo suegra (como la llama él), la mamá de su novia Poppy, le ofrece contratarle otra empleada. Pero esta vez Tino no acepta. Una lástima, porque la ofrecida era una mujer hermosa, al estilo de las que él fantaseaba. De todas maneras, Poppy, la novia, le dice a los gritos, que de ninguna manera le hubiera permitido tomar a esa mujer de empleada. El final encuentra a Tino y su perro Tom abrazados en un gesto de amistad y complicidad masculina.

Para concluir, sopesemos la envergadura de lo ensayístico y su relación con la trama a ver qué quedó de la promesa de disfrute de esta obra.

El encuadre teórico de Tino Espinoza se manifiesta en tópicos como estos: *“Este siglo, además de la bomba de hidrógeno y las medias caladas ha aportado un nuevo tipo de madres, modernizadas, activas”* Tras esta sentencia,

se ve en la acción a ese prototipo de mujer moderna, quien sentada a la mesa con su marido, le cuenta que durante el día fue a escuchar un concierto de Beethoven, luego estuvo en casa de su amiga Pepita Lanús, y luego estuvo en el círculo literario “La tinta y el tintero”. El marido, como toda respuesta formula una pregunta: *¿qué hay de comer?*

“¿Comer? – responde la mujer – Bueno, no pretenderás que pueda tener tiempo para ocuparme de todo”.

Otra reflexión de Tino:

“¿Por qué el porteño tiende a tener una opinión de la suegra equivalente a la que tiene un Boina Verde de un Vietcong?” O sea, la medida es el cliché. Pero un cliché sin remedo del mismo. Sumando esto a las extrañezas de la trama – el intento de asesinato por parte de un personaje impropio – el resultado es un contraste entre la nobleza de un formato que permite disfrutar de dos niveles de lectura, con un contenido que no alcanza a darle sentido al mismo formato. Algo así como utilizar una orquesta sinfónica para tocar “Yellow submarine”. O como si un libreto cinematográfico de Woody Allen fuera adaptado por Adrián Suar y actuado por Emilio Disi.

No queda claro, me parece, si se trata aquí tan sólo de un traspie o todo no es más que la producción de un diletante.

Mi última reflexión: si yo fuera el perro, me buscaría otro amo.

Intrépido Valentín

Paseo Peligroso

Las suegras / La verdad del deseo / El “varón domado”

¿Quién es este Valentín, calificado de “intrépido” por su autor? Actor de reparto entre los personajes creados por Adolfo Mazzone (el mismo de Capicúa y Piantadino) es un hombrecito bajo, de aspecto muy formal y que representa el estereotipo del “hombre de familia” propuesto en los años de posguerra; un

pequeño burgués, hombre de hogar, afable, un oficinista “de raza”; aquel tradicionalmente significado por las suegras como “un hombre para casarse” debido a una rectitud cuyo imperativo es el de la domesticación de las ambiciones; un hombre que ha aceptado aquello de “de la casa al trabajo y del trabajo a la casa”. Entonces ¿cuál es su intrepidez? Es lo que la historia nos propone como enigma, como señuelo de curiosidad, porque ciertamente, Valentín tiene un aspecto que desmiente el calificativo.

Y esta historia comienza con Valentín volviendo “del trabajo a la casa”, precisamente. Lo vemos cansado, literalmente doblado, haciendo ostensible el peso de la jornada laboral cargada en su espalda. Está transpirando y se ha sacado el saco, al que lleva al hombro. Sin embargo, al pasar por una florería, parece alegrarse y entonces dice para sí: *“¡Se me ocurre una idea! Gastaré unos pesitos en un hermoso ramo de flores. Se lo obsequiaré a mi suegra. Siempre es bueno andar bien con ella”*.

¿Pronuncia Valentín una máxima universal? ¿Siempre es bueno andar bien con la suegra, como esquema de relación? ¿O “para él” siempre es bueno andar bien con “su” suegra? La pregunta cabe porque Valentín representa un “tipo humano”, esquemático, una suerte de imagen especular de multitudes. La respuesta admite, veremos, las dos posibilidades, porque efectivamente, cuando vemos a la suegra de Valentín, ella también responde al estereotipo de las suegras de los sketches cómicos, de los chistes y de las historietas. Y más aún; también la mujer de Valentín, en tanto un determinado tipo de esposa.

Valentín llega a su casa y encuentra a su mujer y su suegra sentadas en el sofá, haciendo nada, como esperándolo a él. Es muy importante dar cuenta de una evidencia que salta a la vista en esta imagen, y es el contraste entre estas figuras, la figura de la suegra y la figura de la esposa, que nos adelantan la idea de personajes estereotípicos que mencionaba. Mientras la esposa es una mujer joven, bella, y de expresión apacible, y poseedora además, de un cuerpo proporcionado con marcadas y sensuales curvas, la suegra es corpulenta y

desproporcionada, vieja, fea, y tiene una rígida expresión de hostilidad. Veremos luego cuál es la funcionalidad de este contraste.

Aún está entrando Valentín cuando le dice a la suegra, tratándola de “*queridísima*” que el obsequio que trae en sus manos es para ella. Y la suegra – que con su carácter hace honor a su tosca imagen – así le agradece: “*Era hora de que se acordara de mí, batracio*”.



Por un instante, entonces, la suegra, brevemente complacida, sonríe y huele las flores. Pero sucede que al hacerlo, emerge desde el ramo, una abeja que se le posa en la nariz y la pica. La mujer enfurece, se abalanza sobre Valentín muy agresivamente y lo increpa acusándolo: “*¡lo ha hecho eso a propósito, gusano!*”.

¿Qué hace la esposa de Valentín, a todo esto? La bella mujer se la toma con él; lo reta como a un niño y lo echa de allí diciéndole que su presencia “*sólo servirá para enfurecer más a mamá*”. Es decir, toma partido por su madre.

Valentín obedece. Se va de allí, cabizbajo, y se recluye. El lugar de su exilio funciona como chiste, pero revela el estado de emotividad en el que se encuentra el hombre, pues se acomoda junto al perro en la mismísima cucha de la mascota. Y allí sentado, piensa; ¿en qué? ¿Piensa en su situación matrimonial? ¿Piensa en su posición respecto de su mujer y aún respecto de sí mismo? ¿Intuye la anomalía? Pues no. Piensa de qué manera rehabilitarse con su suegra. Con esos pensamientos se dispone a dormir, allí mismo, en la cucha.

Al día siguiente, muy sonriente, a pesar de haber pasado la noche casi a la intemperie junto al perro, propone olvidar el mal momento del día anterior invitando a esposa y suegra a pasear por el Tigre, en una lancha que un amigo le ha prestado. Y las mujeres aceptan.

Cuando el grupo llega al Tigre, sucede una primera decepción al ver que la lancha no es tal, sino un bote de remos. “*¿Y esta miserable cáscara de nuez es*

la fabulosa lancha de la que hablaba?, pregunta irónicamente la suegra a Valentín, quien en el trayecto había alardeado acerca de la embarcación. Sin mostrar fastidio, de todos modos, Valentín rema y pasea a las mujeres. A esta altura, sospechamos que el paseo no será muy placentero para nadie. Y nuestras sospechas se confirman cuando la suegra de Valentín cae al agua. Y la culpa de ese incidente recae otra vez en Valentín, ciertamente; culpabilidad sobre la que la propia esposa avala con su silencio. Es que la suegra quería peinarse y habiendo olvidado llevar el espejito, es Valentín quien le da la idea de que para hacerlo se mire en el reflejo del agua.

La reacción de la suegra es la esperable, de reniego y agravante para con su yerno. Todas las intervenciones de esta buena señora son así; y para simplificar, tome nota de los epítetos que la suegra dedica a Valentín a lo largo de la obra: *“batracio”, “gusano”, “canalla”, “ruin sádico”, “bicho canasto”, “alfeñique”, “enfermo de raquitismo”, “cerebro de mosquito”, “alcornoque”, “rata de albañal”, “renacuajo”, “larva infecta”*.

Veamos en ellos la prevalencia de bichos, en especial pequeños y asociados a cosas repugnantes.

Y todo lo que seguirá en la historia, todas las situaciones, no serán otra cosa que el marco para reintroducir esta única conflictiva, que es la relación entre estos tres personajes, que no sufrirá ninguna alteración ni variante, independientemente de los hechos a los que se los confronte.

El desarrollo argumental subsiguiente torna en una pequeña aventura policíaca porque al salir del agua, los tres paseantes encuentran refugio en una pequeña casita de la isla, y sucede que en ella están escondidos dos contrabandistas. Estos delincuentes, al sentirse descubiertos, toman a Valentín, esposa y suegra, de rehenes.

Este salto cualitativo en las dificultades, siendo que se pasa de simples percances al drama de estar secuestrados, no parece obrar así en los tres paseantes, que actúan como si el peligro ante el que están, no fuera tal, enfrascados en sus nimias rencillas. Y como la idea de ir a esa pequeña casa en

la que finalmente dieron con los delincuentes, también fue de Valentín, la culpa vuelve a recaer en él. Y Valentín, efectivamente, se siente culpable. Y lo siente cada vez que es señalado como tal.

Para nosotros, lectores, neutrales en la situación, se vislumbra, a medida de que la historia avanza, la “intrepidez” atribuida a Valentín en el título. ¿De qué se trata esta? Valentín ejerce la intrepidez de un niño; posee algo así como un trasfondo de espíritu jovial detrás de la sensatez adulta que parece portar. Esto es, toma iniciativas de cierto riesgo si se las contrasta con sus capacidades. Y le sucede algo así como una conspiración cósmica para que ninguna cosa no sólo no le salga bien, sino que los efectos negativos recaigan sobre su suegra, a quien él desea y necesita agradar.

Entonces, ¿por qué se siente culpable?

La culpa es efecto del deseo (deseo inconsciente reprimido). Valentín odia a su suegra. Su actitud genuflexa hacia ella es el modo que encuentra para sortearla en cuanto obstáculo que significa para su fin que es el de la unión con su esposa.

Para cernir bien esta situación, veámosla en perspectiva de acuerdo a los elementos de esta narración: La bella esposa de Valentín aparece siempre al lado de su madre. Esto provoca que el objeto de deseo del pobre esposo, aparezca, a la vez, como prohibido.

La suegra de Valentín, en tanto objeto de presencia masiva y opresora, materializando el “Súper Yo” materno, obstaculiza el encuentro sexual de Valentín con su esposa. Su presencia en estado casi simbiótico con la hija cancela la posibilidad de la aparición de todo contenido libidinal, y el romance tiene el fracaso garantizado.

De aquí la inquina de Valentín con su suegra, a quien, intenta, de todos modos neutralizar. Lo hace por medio de halagos, halagos que no siente, que usa como artimañas, de modo que se somete a la indignidad. Pero cuando estos halagos (como el ramo de flores o el paseo en bote) tornan en perjuicios hacia ella, aun no siendo esa su intención consciente, Valentín se culpabiliza, porque

su deseo (inconsciente) de algún modo se cumple. La culpa es producto del deseo de aniquilación que mantiene hacia su suegra.

La obra, debería leerse, además, en cierta clave, pues está estructurada en base a un determinado y claro estereotipo, llevado aquí al límite caricaturesco, y esta es la del “varón domado”, de las épocas de la modernidad.

El varón moderno es el varón domado que ya había establecido con la crudeza propia de la feminidad, la ensayista tan vituperada Esther Vilar.

Esther Vilar escribió su libro (ya célebre) en 1971 y generó un gran escándalo y controversias varias. Se trata de una teorización poco ortodoxa, empírica, cuya idea central es que la mujer no es oprimida por el hombre, sino que es la mujer quien oprime al hombre a través de la seducción, los hijos como rehenes, etc. Según Vilar, la mujer se ha encargado de entrenar al hombre de un modo similar al que el amigo Pavlov lo hiciera con sus perros. Sólo que la compensación, en vez de ser un plato de comida, en este caso es el permiso a la copulación a intervalos más o menos regulares.

El “intrépido” Valentín es cabalmente un “varón domado”. El poder lo ostenta su bella esposa, y se trata, en su caso, de un enorme poder, pues lo ejerce solapadamente, podría decirse; “dejando hacer” a su madre y “dejándola creer” a su madre que es ella quien controla. Es una simbiosis cuyo nudo sólo podría cortar la bella esposa. Pero no lo hace, porque en ese nudo radica la potencia de su poder.

¿De qué se lo acusa a Valentín para ser objeto de esos tratos?

Al parecer, en todos (incluido en él) asoma la idea de que la bella esposa es un objeto de valor desproporcionado para un hombre como Valentín. La acusación es de neto corte “clasista”. No posee Valentín, al parecer, los clásicos atributos fálicos que acrediten que tiene derecho a esa mujer. No es bello, no es joven, no es adinerado, no luce, etc. Es apenas “un buen hombre”, “un buen partido” para una vida serena; y en tanto se le haga comprender su escaso estatus respecto de su mujer, más domable deviene.

“La figura de *la domadora* y su varón representa muy bien lo que es un clásico: el fantasma de "sojuzgamiento" en el que sea como fuere que se distribuyan los lugares, ambos sexos quedan posicionados de igual forma, en referencia a la lógica fálica. Lo femenino se superpone con la histeria y se asegura así el desencuentro entre los sexos al evitar lo Otro, el Otro sexo -, desviándose, las partes, por la vía de una lucha de "géneros" que puede, muchas veces, llegar a resultar feroz y oprimente” (1)

Existe otro elemento a tener en cuenta en la visión de este bloque que forman para Valentín, su esposa y su suegra. Y es que al ser justamente una la madre de la otra, en la misma visión de la belleza de su esposa ve también algo que no debería, que es la fealdad que subyace en el fondo de esa belleza. Hay una prefiguración de tono siniestro aquí (pues aparece lo que no debería aparecer), y es la de ver a su esposa bella, al mismo tiempo de ver cómo seguramente se verá en el futuro, degradada por los años.

La obra “Paseo peligroso” resuelve de un modo nuevamente cruel para Valentín. Porque estando los paseantes atrapados por los delincuentes, estos ordenan a la suegra a que les prepare la comida. Y la reacción de esta mujer (mientras cocina) es contra Valentín: “*Qué yerno repelente. ¡Encima tengo que cocinar como una vulgar sirvienta!*”, dice.

Y en vez de identificar como sus enemigos a quienes en realidad lo son, su acción se dirige en contra de su yerno. Prepara varios platos de comida, pero en uno de ellos agrega condimentos por demás. Ese plato está destinado a Valentín “*para que se retuerza de dolor*”. Lo que sucede es que los delincuentes le cambian el plato, y son ellos quienes comen la comida adulterada, asaltándoles inmediatamente fuertes dolores de estómago, cosa que finalmente los desbarata. La institución policial pondrá el “broche de oro” del sino desgraciado de Valentín. Unos agentes llegan a la isla en busca de los

(1) “¿Varones domados? o... el paraíso de los hombres” artículo de Viviana Berger (revista digital Varité / Noviembre de 2010 / Nueva Escuela Lacaniana del campo Freudiano (México))

contrabandistas, y al encontrarlos ya reducidos, dan el crédito de la hazaña a la suegra. ¿Cuál es la importancia de este suceso final en la idea del “sino desgraciado” siendo que no hay perjuicio para Valentín? Que tiene el efecto de confirmación de una cierta predestinación; algo así como “contra el destino nadie la talla”. La suma de señales cósmicas, por decirlo de algún modo, se institucionalizan; la configuración universal se presenta inmutable y pérfida.

Los Picapiedra

Cavernícolas de pacotilla

Anacronismo / Guerra de los sexos / Delicias de la vida conyugal
/ Paradojas de la autoridad, según Zizek / El pasado idealizado /
Medianoche en París

Ya se sabe: el chiste de Los Picapiedra es el anacronismo llevado hasta las últimas consecuencias. Pero *atenti*; los que conocemos la serie animada de Hanna – Barbera Productions, también sabemos que sobre el gran chiste que se supone es la existencia de un estado de bienestar operando en la cotidianidad de la Edad de Piedra, se montan líneas argumentales que meten las narices en el mundo de las relaciones y más precisamente, en el ámbito de las cuestiones del matrimonio. Esta historieta no es la excepción. Y tampoco es la excepción que queriéndolo o no, en la entretela de sus diálogos de comedia se acumulen partículas enunciativas disonantes cuyo fin humorístico lejos de domesticar el conflicto, lo revela como no domesticable.

La historia comienza con los matrimonios Picapiedra (Pedro y Vilma) y Mármol (Pablo y Betty) yéndose de vacaciones en un automóvil que conduce Pedro. Y ya ese primer cuadro, que nos muestra esta situación, nos informa, además, que los hombres van alegres y contentos, con expectativas de pasarla “*bomba*”, mientras que sus esposas tienen gestos de cierta contrariedad y emiten interjecciones de desaprobación o aburrimiento. Es de notar también, que al lado

de Pedro, en el asiento del acompañante, quien viaja allí es Pablo, su amigo, y no Vilma, la Señora Picapiedra. Este detalle es importante en la historia, que planteará de cabo a rabo no otra cosa que una suerte de “guerra de los sexos”, a la usanza tradicional.



Con los tres o cuatro cuadros siguientes, alcanza para terminar de presentar el conflicto que desatará la trama. En principio, Pedro le hace notar a Pablo, que las mujeres ya están “refunfuñando”. Y Pablo comenta

con cierta resignación (que notamos en la expresión de su rostro) que “*siempre las mujeres tienen la última palabra*”.

Pero Pedro lo vuelve al redil animándolo a que se mantenga fuerte. Le dice: “*Pero esta vez se ha hecho lo que nosotros hemos querido*”. Y Pablo, fácil de sugestionarse con las palabras de su amigo, se envalentona y responde: “*Faltaría más, amigo mío*”.



En contrapunto con esto, el encuadre hace foco sobre las mujeres, quienes comentan entre sí, irónicamente, que sus maridos ya están cantando victoria y los tratan de “*pobres ilusos*”.

Sin conocer aún cuál es el punto de discordia entre maridos y esposas, fácilmente comprobamos que éste es

secundario, o para mejor decir, indistinto. Los decires de todos ellos refieren no a una discordia circunstancial, sino a “la” discordia, palabra que a lo mejor es una demasía, pero que denota a esa tensión estructural que enfrenta los deseos de unos y otros (varones y mujeres) fatalmente desencontrados. Luego, el matrimonio burgués aporta con sus amaneramientos, la piedra de toque para que

esa tensión estructural se rellene con el conflicto que venga a la mano. El antagonismo, en este episodio, es acerca del lugar elegido para pasar las vacaciones. Hasta aquí, las cosas son así: los hombres han impuesto su voluntad, que es la de ir a un paraje desolado para realizar una suerte de turismo aventura y demostrarse que pueden vivir emulando a sus antepasados cavernícolas, a quienes admiran por ser – esos sí – *“hombres fuertes y rudos”*. Las mujeres hubieran preferido ir a un balneario, a un hotel cerca de la playa; y están cabreras.

Esa es la trama de esta historia, que a partir de allí se desarrolla con los intentos de Pedro y Pablo de vivir como antiguos cavernícolas – y a la sazón fracasando a cada paso por no tener las condiciones de aquellos – mientras sus esposas los denigran por no estar a la altura de tales circunstancias. Entonces vemos a Pedro y Pablo luchando contra sus torpezas para derribar un árbol, para hacerse una choza con madera, y para procurarse alimento. Ante cada fracaso, sus mujeres no se privan de burlarse y de desafiarlos. *“¿Resulta que los que pretenden vivir como auténticos cavernícolas necesitan de nuestra endeble ayuda?”*, se pavonea Vilma como toda respuesta a un pedido de cooperación para armar el campamento. Y cuando los hombres arman la cabaña, a coro las esposas protestan: *“¿Una sola cabaña? ¡Ni hablar! ¡Es muy pequeña para los cuatro! ¡Queremos dos!”*. Y así, con comentarios por el estilo, Vilma y Betty transcurren unas cuántas páginas más, hasta que en un momento llegan a preguntarse si no estarán siendo *“demasiado crueles”* con sus maridos. Y aceptan que sí, pero se convencen de que esa crueldad es necesaria para que se les pase a ellos, esa manía de hacerse los cavernícolas e imponer sus decisiones.

Los hombres, ya saturados de fracasos, resuelven dar por terminada la aventura. O quizás es Pedro quien toma la decisión, como ocurre siempre, y es entonces él quien sin abandonar el tono y la postura de mando reúne a los vacacionistas en medio del paraje, toma la palabra y como procediendo en aras de su responsabilidad, anuncia: *“hemos comprendido que la típica vida cavernícola no está hecha para mujeres frágiles como vosotras; regresaremos a*

casa”. Es decir, hace ver que la decisión de regresar no es por su fracaso, sino por altruismo hacia ellas.

¿Y qué hacen, entonces, las mujeres? Doblan la apuesta. Dicen: *“de eso nada; estas son las vacaciones que han elegido, y seguirán siéndolo”*. Y luego, para afirmarlos en la idea de que son ellos, los hombres, quienes están el comando, lo rubrican: *“para nosotras, sus deseos son órdenes”*. Y mientras los maridos deben actuar estar conformes con ello, Betty les comunica que ellas renuncian a la aventura: *“eso, sí, pasaremos la noche en un hotel que encontramos aquí cerca”*. Con gesto de suficiencia, Pedro dice simplemente: *“de acuerdo”*, como quien concede en gesto de nobleza.

El encuadre vuelve a las mujeres, quienes ahora ríen entre ellas y mascullan: *“se necesita poco para contentarlos, ¿verdad? Basta hacer lo que nosotras queramos pero haciéndoles creer que ese es su deseo”*.

Volvemos aquí al nudo estructural del conflicto. En esa frase caben todas las discrepancias de la historia del matrimonio, o tal vez convendría precisar que del matrimonio de la modernidad occidental a partir de la llamada “guerra de los sexos”.

Y al respecto, por extraño que parezca, esta obra nos encamina hacia una presentación adecuada de esta problemática y podrá ayudarnos a entender un poco, algo, acerca del poder, el elemento dinamizador de los lugares estructurales de oposición en estas lides.

En épocas pretéritas, y hasta no hace tanto tiempo, la autoridad del hombre en el matrimonio no era motivo de discusión alguna. Hablamos de autoridad formal, la de ocupar un lugar necesario en la estructura familiar. Porque ¿cuál es la verdadera entidad de la autoridad?

Cito a Slavoj Zizek, cuando habla sobre las paradojas de la autoridad:

“Cuando la autoridad está respaldada por una compulsión física inmediata, no estamos tratando con la autoridad (esto es, la autoridad simbólica) sino con una agencia de la fuerza bruta. La autoridad propiamente dicha siempre es, en su nivel más radical, impotente, se trata de cierta

“llamada” que “no puede obligarnos efectivamente a nada” y, no obstante por una especie de compulsión interna, nos sentimos obligados a seguirla. Como tal, la autoridad es paradójica: obedecemos a una autoridad porque tiene autoridad, no porque su contenido sea sabio, profundo, etc. (1)

Con la llegada al poder de la ideología burguesa, con la aparición de la revolución sexual y el feminismo, esta autoridad comienza a ser primero trasgredida, y luego cuestionada.

Ahora, bien, ¿Cuál es la incomodidad que se presenta en la idea de la igualdad formal del poder entre el hombre y la mujer en el matrimonio? En que en el cuestionamiento de esta autoridad formal, se desposee al varón de los atributos de identificación masculina.

El poder real, para estar en manos de la mujer, ha de funcionar en las sombras, bajo la apariencia del poder aparente del hombre, como bien lo sabe Vilma Picapiedra. Si Vilma Picapiedra, simplemente hubiera impuesto su autoridad como consecuencia de su imposición también en un nivel formal, y hubiera decidido por ella y por su marido ir a pasar las vacaciones a un hotel de la playa, lo hubiese conseguido a costa de una laceración del vínculo, provocando una herida narcisista en Pedro; y además manteniendo en disputa constante las riendas del poder. ¿Por qué? Porque el poder que se gana mediante una disputa es pasible de perderselo por otra. Es la guerra. En cambio, como sabia y maliciosamente corresponde a una mujer enterada de su situación, Vilma ejerce el poder real, pues consigue su objetivo; tiene ocasión de amonestar y cuestionar la idea de su esposo y a pesar de ello lo deja a él como formalmente dueño de la decisión. Pero si el poder real de la mujer necesita funcionar en las sombras, ¿es porque el edificio de la autoridad patriarcal está en situación dominante? Tal vez no siempre. Por las razones que sean (estructurales, históricas, culturales, o como lo es seguramente, por la conjunción de todas ellas), las sociedades se han organizado mayoritariamente de un modo en que los hombres tenían el poder formal y el poder real.

(1) Del libro “Goza tu síntoma” (2004)

Esta organización evolucionó hacia formas más democráticas, y el modo de relación entre los géneros se trastocó. El poder en el matrimonio es un objeto de disputa. Desde la verdadera era de las cavernas hasta la actualidad, el estatus del poder regente ha evolucionado; es como el pasaje del “padre de la horda” al padre simbólico. Y en los juegos que hace jugar no suelen coincidir pues, el poder formal con la posibilidad del ejercicio del poder real, tal como sucede en las sociedades capitalistas y como les sucede a los Picapiedra y a los Mármol.

De manera que el ejercicio de la autoridad y el salirse con la suya no coinciden necesariamente. El ejercicio de la autoridad es, más que nada, un gesto simbólico, que se satisface en la escena, con sus rituales, en el relato, en el fantasma. Es esto lo que corresponde a la fantasía masculina. No le importa tanto al hombre “salirse con la suya” como sembrarse en el lugar del Amo. El hombre que simplemente “se sale con la suya” queda en un lugar de puro goce.

En cambio, “salirse con la suya” corresponde a lo femenino. Este es el poder real de las mujeres. La experiencia demuestra que las mujeres, mediante diversas tácticas o estratagemas, terminan “saliéndose con la suya”. Y además, porque el hombre sabe de esto, es que necesita afirmarse en su autoridad formal. De otra manera, estaría perdido.

¿Qué más nos queda de esta historia?

Otra idea, que es la que comanda a Pedro Picapiedra y a Pablo Mármol, y que es identificarse, querer ser, como aquellos hombres del pasado.

Esta situación en una historia de hombres de la Edad de Piedra, es, desde luego, un guiño humorístico, pero viene bien para ejemplificar la idealización que cada época realiza sobre el pasado.

Esta idea la vimos en la película de Woody Allen “Medianoche en París”. (2) En ella, un personaje se encuentra con que puede viajar al pasado,

(2) Medianoche en París (Título original: “Midnight in Paris” / 2011)

a diferentes pasados, para comprobar que en cada uno de esos tiempos que visita, quienes lo viven, lo perciben fatuo, carente de atractivo en comparación con lo que idealizan de tiempos anteriores.

Gil, el personaje principal de la película, siendo un viajero del tiempo, tiene la oportunidad de llegar al París de los años 30 e ingresar en los bellos salones en donde se daban glamorosas fiestas, y puede allí conversar con personalidades como Hemingway o Scott Fitzgerald y con las mujeres que ellos frecuentaban. Ese viaje le significa conocer un tiempo para él, idealizado. Pero al oír hablar a las personas que habitan efectivamente ese tiempo, las escucha decir que a ellos les hubiera gustado vivir en la *belle époque*, porque entonces sí existían fiestas glamorosas y la belleza reinaba en su mejor esplendor.

De manera que Pedro Picapiedra y Pablo Mármol caen en la trampa que muchos caemos; la trampa de la idealización del pasado. Sucede que la vida cotidiana, con su trivialidad sofocante oculta lo que hubiere en ella de esplendoroso. Aunque tal vez, la verdad sea que nunca hay nada de esplendoroso en el presente, y el esplendor es siempre una construcción que la mirada idealizante crea.

Lorenzo y Pepita

Chicas modernas

Conyugalidades / ¿Todas las mujeres son iguales? / ¿Todos los hombres son iguales? / No hay relación sexual /

Ninguna otra cosa condiciona más nuestra manera de estar en el mundo que cómo estamos situados en la dialéctica del amor y del deseo. No es necesario saber – en el sentido del conocimiento – acerca de la dimensión de la falta en términos del psicoanálisis, de la “falta en ser” que provoca el surgimiento del deseo, como enseñara Lacan. (1) Pero el saber inconsciente sabe

(1) Seminario VIII *Le transfert* /1960-61).

de la falta y lo revela en la superficie del discurso. Mediante rodeos, por aproximación, sin poder decir lo que ciertamente pretenden decir, Lorenzo y Pepita (y su hijo Goyo) nos facilitan en este episodio de su comedia en forma de historieta, la posibilidad de interpelar estos posicionamientos. Pero antes de ir allí, pongamos en contexto a estos personajes, que no son otros que Blondie (aquí Pepita) que es a nombre de quien fue creado el comic. Lorenzo (Dagwood, en el original) la ha empardado en las versiones hispanas y comparte cartel con ella. Como sea, Lorenzo y Pepita forman un matrimonio de clase media norteamericano que tiene un hijo adolescente, Goyo, y una hija de nombre Cuquita, dicho esto sólo a manera informativa, pues al momento de esta tira, se ve que la nena habrá tenido algo que hacer, porque no aparece.

Esta historia comienza cuando Goyo, el hijo de la pareja, regresa a su casa con una gran decepción amorosa a causa de que la chica con la que salía, Lorena, lo despechó. “*Está de novia con otro, mamá*”, le dice, compungido, a Pepita. Sí; es a su madre a quien recurre el muchacho, llorando con enorme pena. Y cuando su madre le presta el oído, Goyo le pide, entre lágrimas, que no lo deje salir con ninguna chica nunca más. Ya venía quejándose, un par de viñetas atrás el pobre Goyo con frases tales como que las mujeres “*son todas iguales*” y que había gastado con Lorena sus ahorros y su juventud, lo cual lo derivó intempestivamente a pronunciar esta idea de solución radical.

A partir de aquí, la obra se torna reflexiva; es decir, abandona la acción para reflexionar sobre el asunto planteado. O dicho de otro modo, la acción toda es un debate; de manera que estamos ante



una obra conceptual en la que mediante el contraste de los posicionamientos singulares de los personajes actantes en la dialéctica del deseo, la misma lógica del desencuentro sexual aflora.

Se trata de la idea lacaniana acerca de la inexistencia de la relación sexual. Lacan habla de “relación” en términos de “proporción”, de medida.

“No hay relación sexual” refiere a que las demandas que hombre y mujer se hacen mutuamente a través del encuentro carnal, no son complementarias entre sí, y que lo que actúa para producir esta brecha, es un efecto derivado de la dinámica del goce.

Entonces la obra se plantea así: Goyo, el adolescente despechado, que es quien desencadena el conflicto, el personaje afectado, inmediatamente comunicada su situación, queda en posición pasiva, espectador del debate que sobre su situación, sus padres habrán de realizar. Ahora, desde la subjetividad de Goyo, ¿qué es lo que él hace? Lo que hace es, mediante su victimización, buscar ser desmentido por sus padres acerca de lo inevitable de su drama. Porque aparentemente llega con una determinación tomada, que es la de no salir nunca más con ninguna chica. Pero luego fuerza la situación haciendo una demanda que el otro no podrá cumplir: le pide a su madre que transforme ese supuesto deseo suyo en un edicto; que “no lo deje”.

Goyo aquí se ofrece como un despojo sacrificial; sacrifica su deseo a la voluntad de otro; en este caso, de su madre, a quien solicita ejerza la prohibición.

Su discurso es el discurso del masoquismo, pues estructura una situación en la que él queda a merced de un otro que le infrinja dolor, o que esté en situación de Amo, como queda aquel que puede ejercer una prohibición. Pero a la vez, esta esclavitud suya respecto de ese otro es ordenada por él. Aquí está la estructura del masoquismo. ¿Quién es verdaderamente el Amo? Pero todo esto es un puro “acting”. ¿Por qué? Por lo mencionado anteriormente acerca del tenor de esa demanda. Hay una trampa en ella, porque Goyo sabe que este pedido es ilógico e imposible de satisfacer; y sabe, además, que su madre también sabe que es así. Y lo que todos sabemos es que Goyo dice esto para que su madre le desarme esta idea y restablezca en él la esperanza.

Pero la madre, Pepita, que como toda mujer desestima en buena medida la decepción amorosa masculina, lo deriva a su marido. Lorenzo, quien hasta aquí había sido testigo de gran parte de la conversación, en principio, se queja de que siendo su mujer a quien su hijo había recurrido, ella se lo pasase a él. Y exclama: “*¡la mujer abusa de uno!*” ante la perplejidad de Goyo, quien parece tratar de sopesar el alcance de tal afirmación. En el pensamiento del muchacho vemos que se instala un interrogante, transcrito en la viñeta, así: “¿”

Queda claro que Lorenzo no podrá huir de la situación y entonces trata de aconsejar a su hijo; y lo hace de la manera más corriente, que es la de referir la experiencia propia.

He aquí un tópico contemporáneo muy frecuente sobre el que quizás convendría detenerse: el de suponer la experiencia personal un quantum suficiente de conocimientos para resolver cuestiones o dar un parecer. Objeción: ocurre que para dar un parecer, primero hay que tener un parecer. Y tener un parecer, autorizarse a tenerlo, supone la suficiencia de los medios utilizados para establecerlo. Esto puede aplicarse a diversas situaciones. Por ejemplo, suele pasar que a una persona le gustó la película “El casamiento de Laucha”, con lo que inmediatamente, esa película, para esa persona, “es buena”. Es decir, cuantificó suficientes sus recursos, bagajes, conocimientos, como para autorizarse a dar tal veredicto. En las situaciones de experiencias de vida, suele también pasar lo mismo. En el caso de la obra que estamos analizando, como el suceso es muy común, es una decepción amorosa, situación por la que es casi imposible que un hombre no haya pasado, parece ajustarse más a un cierto sentido común el de contraponer experiencias personales a la experiencia de otro en situación similar. La transmisión de experiencias personales es una de las más válidas y apreciadas en las relaciones familiares. Que éstas sean las únicas posibles fuentes de respuesta es lo que deberíamos revisar.

Bueno, ¿qué le dice el bueno de Lorenzo a su hijo Goyo? ¿Cuál fue su experiencia de decepción amorosa en la que lo invita a identificarse y tomar ejemplo?

Le dice que antes de conocer a su mujer (la madre de Goyo) había estado enamorado de otra chica, a quien conquistó diciéndole que era rico, y que esa chica lo dejó luego, cuando se enteró de la mentira. Y le dice que entonces, él estuvo muy triste; pero que a la vez, esa ruptura le sirvió para conocer a otra chica. Esa otra chica es ahora su actual esposa. Y como corolario le dice que obtuvo de aquella experiencia la idea de que aquel desengaño le sirvió para apreciar más a su nueva chica. ¿Por qué? Porque aquella otra lo había aceptado en la medida en que lo había creído un hombre rico. *“El desengaño me hizo apreciar más a tu mamá”*, le dice, seguramente en la certeza de que Pepita lo ama sin otro motivo que el de ser él vaya a saber qué. Esto, aunque no lo dice textualmente, es lo que se desprende de sus dichos, que, por otra parte, constituyen un “clásico” en los malentendidos comunes.

Lo que podemos apreciar tras las palabras de Lorenzo es que la situación que le cuenta a su hijo no es similar; no se aplica a la de Goyo, salvo en el *efecto* de la decepción amorosa. Lorenzo tuvo que desidealizar a aquella codiciosa chica, justamente por esa condición, para dejar de sufrir por ella. El motivo del despecho que él sufrió fue porque no era rico. En el caso de Goyo, es diferente; y diferente para peor. A Goyo lo dejaron “por otro”, es decir, salió derrotado en la comparación con un rival. La diferencia es sutil, pero tiene su preponderancia en la psiquis masculina. Que una mujer nos rechace por alguna condición que no se ajusta por alguna causa (el dinero, la lejanía, alguno está casado, etc.) no nos deja afuera de su universo como sí lo hace un rechazo “in limine”.

Sin embargo, después de todo, el padre sabe que no hay solución posible para un desengaño. Lo curará el tiempo, o quizás nada lo cure. De manera que llega un momento en que las palabras han hecho todo lo posible, que no es poco, pero no es suficiente, como nada lo es. Entonces trata de acortarle a Goyo los tiempos del duelo de un modo común, pero – convengamos – no ha podido demostrarse la existencia de otro mejor: le da a su hijo, 100 pesos para que invite a su vecinita a un helado. Y Goyo, agradeciendo, dice que además invitará a Juanita y a Lulú. *“¡Claro!”* dice el padre, contento de que su hijo entendiera de

qué se trata el asunto. Esto es que, de alguna manera, el padre le confirma que todas las mujeres son iguales. Si no es ésta, es aquella, o la otra; lo mismo da.



Pepita, que escucha todo, se ofusca y le reprocha al marido al preguntarle irónicamente si cree que con dinero se arregla todo. O sea, se ofusca por otra cosa que por la idea de su marido acerca de que da lo mismo una mujer que otra.

Y le reprocha también que no le dijera que ese revés amoroso, al hijo le serviría para madurar. Lo que vemos es que Pepita quería que su hijo recibiera un determinado mensaje, pero de su marido. Ella se negó a hablar con él. Pero cuando su marido resuelve las cosas a su manera, se enoja.

Cualquier semejanza con la realidad...

La obra termina con Pepita preguntándole a Lorenzo: “¿*qué es el amor?*” Y Lorenzo responde: “*que un marido acepte mal trato*”. En el cuadrado siguiente, lo vemos, pues, a Lorenzo fuera de su casa, caído en el umbral con claras evidencias de haber sido echado de una patada.

Este tipo de obra, claramente paródica, deja la sensación de que su conclusión o moraleja es que efectivamente todas las mujeres son iguales, finalmente; y que elegir entre una u otra es una minucia burguesa; pero a la vez deslizaría la idea de que también todos los hombres son iguales. ¿Cómo? Evidenciando que tras la fortaleza que se esfuerza en demostrar la vanidad masculina, enfrentados al desengaño, no hay otra cosa que, primero, fragilidad sentimental, una cierta cobardía ante la desazón; y paralelamente, cierta facilidad para ser rápidamente engañados con otros espejitos de colores.

Goyo no resuelve su problema. Nada sabemos acerca de si superará y cómo la traición de Lorena. Lo dejamos en el momento de la esperanza de un nuevo amor; Juanita, Lulú, cualquiera que lo distraiga del dolor de la existencia.

Lorenzo pronto volverá al hogar, olvidará la patada, ya que esa patada no es otra cosa que un comentario a manera de exabrupto, y estará otra vez dispuesto, como buen esposo y mejor personaje, para otra comedieta.

Mickey y Mimí

La Isla de Miamia

La seducción bruta / Triángulo amoroso / Moral “mickeyiana” /
Novela negra invertida

Quizás cause extrañeza que el poderoso Ratón Mickey, estrella de estrellas, comparta el cartel protagónico con otro personaje. Pero siendo que ese otro personaje es Minnie, su novia oficial – y única; jamás lo hemos visto con otra – es más que probable que esta razón sea la causa toda para justificar esta elevación de rango. Más todavía, si vemos – como lo haremos durante el análisis de esta obra – cuál es el temperamento de la ratona. El guión, de todas maneras, está pensado en función de ella. Es cierto que no tanto de ella misma, sino de ella como partenaire amoroso de Mickey. Aunque tal vez aquí esta distinción sea ociosa. Minnie (o Mimí en esta historieta; así se refieren a ella, y así entonces la nombraremos nosotros) pareciera tomar verdadera consistencia desde la perspectiva de novia de Mickey. Al menos, para no ingresar en el campo de la psicología, desde la estructura narrativa, esta ratona opera de este único modo. Veamos. Esta historia, “La Isla de Miamia” está diagramada a la manera de las comedias románticas pues aunque la trama central no trate un asunto romántico, sí es un asunto de este tipo lo que la moviliza; y es la tensión amorosa lo que subyace de principio a fin, apelando a la constante conflictiva de la seducción, tópico que finalmente marcará el ritmo de todo el relato.

Empecemos. Mickey y su novia Mimí, pasean alegremente del brazo, contentándose con el hermoso día que hace; propicio, dicen, como para ir a la playa. Tras de ellos se ve la figura novedosa de un personaje también arratonado,

pero más alto. ¿Quién? A no ser por las orejas, que son iguales a las de Mickey, esa figura se confundiría con la de Tribilín. Pero no es Tribilín. Es un ratón. ¿Quién es y qué hace este ratón? En principio, este “quien sea”, se dirige sólo a Mimí. La llama por su nombre y le dice “*¡Es mi día de suerte!*”. Al segundo cuadrito, la misma Mimí nos descubre la identidad de su amigo: “*¡Es Ratinio!*” dice, evidentemente complacida.

“*¿Ratinio?*” se pregunta Mickey, algo perplejo.

Ratinio viste un traje ajustado, sombrero y bastón; y lo que hace, a pesar de estar Mimí acompañada de su novio, es cortejarla: “*¡Qué linda estás!*”, la halaga. Y Mimí, seducida, responde: “*¡Usted tan galante!*”. Allí mismo Ratinio invita a Mimí a dar un paseo en su yate, y Mimí alaba su gentileza. A todo esto vemos a Mickey fastidiado, expresando primero un “*Grunf*”, y luego: “*Este payaso tiene dinero*”. Y mire lo que sucede; diga si no es un colmo de prepotencia de parte de ese ratón con aires de galán recio, que no conforme con haber invitado a salir a Mimí delante de su novio oficial, tras el rezongo de Mickey, todavía lo humilla. Ratinio le dice a Mimí que no le haga caso a “*ese enano*”; y agrega: “*es indigno de tu belleza*”. Y Ratinio tiene más para decir, y juega fuerte; le promete a Mimí, si se va con él en el yate, hacerla reina de unas islas. Mickey reacciona y se lleva a su novia tironéandola de la mano.



El conflicto amoroso continúa estando Mickey y Mimí a solas, pues cuando se van de allí juntos en un auto, Mickey le habla a Mimí acerca de Ratinio y lo tilda de “*payaso*”. Mimí no acepta esos términos; y por el contrario dice que ese ratón es “*muy gentil*”. La disputa termina mal para Mickey, pues

Mimí se baja del auto tratándolo de “*vulgar*” y le dice que no quiere verlo nunca más.

Es decir, Mimí se encandila con un nuevo objeto de amor ante el cual el anterior cae de su sitio. Esta situación, que es habitual y que forma parte de la quintaesencia de los problemas de relación, es tramitada de un modo burdo y quizás sea esto lo que cause sorpresa. La vulgaridad de las maniobras de seducción de Ratinio es proporcional a la vulgaridad de la reacción de la dama. En las comedias románticas – y en la vida real – estas motivaciones expuestas brutalmente aquí, se enmascaran. Es toda una rareza – y de haberla sería una rareza desagradable – que una mujer que se casa con un “buen partido” admita que lo hace por esa causa. Todos conocemos muchos casos de estos; son legión. En todos ellos, la mujer encontrará una coartada, construirá un objeto que medie entre el dinero con el que se casa y ella; y al igual que Mimí, que encuentra “muy gentil” a su amigo millonario, estas mujeres hallarán en el “paganini” que las compra, alguna condición que les justifique su elección.

El triángulo amoroso aquí es de este tipo; tiene que ver con la irrupción de un tercero, pero también con las características de ese tercero; con qué tipo de objeto es el que encandila a Mimí. Veamos. Ratinio se presenta como un prototipo de un ideal (elegante, seductor, rico, exótico), que dentro de ese mismo ideal representaría la promesa de una pasión muy intensa. Ya llegaremos aquí más adelante. Por ahora tenemos esta idealización de Ratinio en contraposición con la figura devaluada del pobre Mickey, reducido a la vulgaridad de una vida previsible, de una cotidianidad sin romanticismo.

El eje del relato bien podría haber ido con Mimí. Pero no. Se queda en la posición de Mickey. Y entonces... ¿Qué hace Mickey para tratar de recuperar a su novia? ¿Cómo, con qué elementos disputará ante tan poderoso rival? Hay que decir que Mickey no se comporta como un amante despechado, sino que afirmado en su abigarrada moral burguesa, se rescata desde el discurso de la justicia, o del Bien, puesto que su reacción primera es: “*¡Yo sólo quería salvarla*

de este tipo!” ; esto es lo que se dice a sí mismo, mientras regresa en soledad en su auto.

¿Salvarla; de qué?, pensamos nosotros como lectores. Pues Mickey va a su casa y busca entre una cantidad de papeles un recorte que tiene en mente. Lo encuentra. Vemos que ha guardado una página de un diario en la que vemos la imagen de Ratinio y sólo la palabra ¡Extra! Mickey nos informa que ese diario dice que Ratinio es un estafador.

¿Por qué Mickey guarda esos recortes? Oficialmente no es un agente de inteligencia; y si así lo fuera, no debería tener esa clase de información en su casa, sino en alguna oficina. ¿No le da mala espina? No por nada Mickey nunca ha hecho reír a nadie; y esa clase de hábitos podrían ser simpáticos a personas del tipo de las que organizan una Liga de Amas de Casa, pero nunca a personas que serían nuestros amigos; ¿verdad?

Mickey tiene esa información sobre Ratinio, y por lo pronto, su idea es ir a mostrarle ese documento a Mimí, suponiendo que éste obrará como un “desengañador”, y que ella aceptará que se ha equivocado en su elección. Pero antes de que pueda hacerlo, es él quien recibe una nota en su domicilio. La nota es de la propia Mimí, quien le avisa en esas escuetas líneas que se fue en un crucero. Mickey deduce: “*¡Ratinio debió convencerla!*”

Usted se preguntará, como nosotros, a título de qué ese aviso a su ex novio de que se va a un crucero, y encima con el tipo que lo reemplazó. Podríamos pensar muy mal y sostener la idea de una maldad de Mimí, que goza revolviéndole la herida a Mickey. No sabemos si tiene motivos que vengan de historietas anteriores. Sin embargo, sabemos que si no las hay, las féminas como Mimí las inventan, cuestión que siempre tienen algo de historietas anteriores. Así que nada debería extrañarnos de esta situación.

Como sea, esta nota de Mimí funciona positivamente en la historia para poner a Mickey en camino de rescatarla de las garras de un estafador. Así es como actúa Mickey; en definitiva, como un justiciero que pone por delante un deber antes que su propio despecho.

Viene luego la parte de la acción, tan necesaria en este tipo de narraciones. Mickey va hasta el puerto a hacer sus averiguaciones. Allí da con un capitán, y será este capitán quien le informe que Ratinio ha estado preso en su barco la semana anterior hasta que logró escapar. Mickey y el capitán hacen causa común; deducen y traman como si fueran sabuesos de un caso policial. Al final, tienen razón; es un caso policial. Ya vamos a comprobarlo cuando el ratón y el capitán lleguen al lugar en el que estiman que darán con Ratinio. ¿Qué lugar? Pues la Isla de Miamia. Y aciertan.

¿Qué hacía Ratinio con Mimí en esa isla? Pues vemos que el galán no se llevó a la muchachita como su amante, sino con otro fin. Resulta que en la isla de Miamia, los nativos, un pueblo muy primitivo, sólo están interesados en comer y no les importa el dinero. Mimí es una excelente cocinera, y por lo tanto, sus habilidades le significan al avivado ratón, una herramienta formidable para someter a los miamianos. Cuando los “rescatistas” dan con Mimí, la ratona estaba trabajando de cocinera, con trato de esclavo. El negocio de Ratinio era el de ofrecer a los nativos, comida exquisita, con lo cual había logrado obtener un poder similar al del rey de la isla. De ese modo, atiborrados y confiados en Ratinio, los isleños no notaban cómo éste robaba gran cantidad de diamantes de una pródiga cueva.

A Mickey le parece mal este proceder, pero quizás convendría atisbar que está obnubilado por su situación personal. Ideológicamente, la aplicación de políticas de un populismo de derecha para un pueblo primitivo, tal como el que se vale Ratinio para Miamia, no ha de estar del todo alejada de las concepciones republicanas de Mickey.

Aquí hay un dato narrativo interesante: ¿Por qué Ratinio roba los diamantes y no simplemente se los cambia por la comida? Pues porque para los isleños, los diamantes, aunque no tienen valor económico, sí tienen éstos, otro valor; un valor de otra categoría. Los miamianos creen que los diamantes son los ojos de su Dios del Volcán. Por eso debe Ratinio robarlos a escondidas.

Mickey logra vencer a Ratino haciendo que los isleños mismos lo deploren. Otra estrategia aprendida de la política exterior norteamericana: pide a Mimí que prepare comida incomible. Es entonces que cuando Ratino sirve esa comida, queda descubierta su impostura. El castigo que recibe el malhechor es finalmente, no la cárcel, sino lavar todos los platos, la enorme cantidad de platos sucios que los isleños dejan, en su afán de comer y comer. Fin de la historia con Mimí regresando a los brazos de Mickey.

Veamos ahora lo que planteamos en un principio sobre este conflicto de amor, que es lo verdaderamente importante aquí. Habíamos marcado las características del nuevo objeto de amor de Mimí. Ratino, elegante, rico, exótico, aventurero, representa para ella la encarnación de una de las fantasías femeninas predominantes; la de encontrar un hombre que las arrastre hacia una vida vertiginosa, excitante; hasta peligrosa; que es la forma exterior supuesta a una sensualidad avasallante. Tiene, además, el condimento de la transgresión social respecto de lo que se espera de una dama de pretendida clase. Se le presenta esta ocasión a Mimí justo cuando está embarcada en una relación amorosa ya establecida, ya añejada, con alguien que representa la otra fuerza que la tironea como anhelo femenino: el de encontrar un hombre que actúe la fantasía de la completud, del dos, de la pareja; un hombre que le brinde ciertas seguridades, que con su presencia, de algún modo, opaque su “más allá” del goce fálico.

Claro, ambas elecciones tienen su costo. Y el costo, como en todas estas cuestiones amorosas, suele aparecernos como excesivo. El mundo Disney cree reducir el costo de la elección correcta. ¿Cómo? La elección correcta en el mundo Disney es la que finalmente toma Mimí, la de quedarse con Mickey. El intento de bajar el costo de esta elección es que la otra sería una opción falsa; no hay tal hombre que represente lo que Ratino; salvo, como en su caso, como un impostor. Ratino es un delincuente, y no le ha brindado felicidad a Mimí. Por el contrario, la ha reducido a su esclava, la ha engañado.

Se da en esta obra, la situación invertida de la novela negra, en el que el héroe – generalmente un detective – cae en las garras de la “femme fatale”, que por un momento lo desvía de su camino del deber y de la ética. Cuando el héroe, al final, deja a esa mujer que lo ha encandilado, queda también la idea de la opción falsa, en el hecho de que esa “femme fatale”, encarnación de lo prohibido, de una sexualidad exuberante, etc, está siempre ligada al peligro de muerte.

Pero como dice Slavoj Žižek, que el hombre se retire de la “femme fatale” como retirándose de la pulsión de muerte en una postura ética radical, constituye una lectura parcial, pues agrega: “la *femme fatale* como encarnación de la corrupción del universo es evidentemente un fantasma masculino, materializa sus antagonismos internos”.

Este mismo comentario podríamos decir de la idea del mundo Disney de la opción falsa de la heroína (Mimí) por Ratinio. Ratinio representaría la fantasía femenina de que el hombre exótico (contracara de la femme fatale) es la encarnación del mal, de aquello que la desviará de su anhelo “natural”.

¿Tiene razón el mundo Disney? Yo diría que el mundo Disney nunca tiene razón en un sentido ético. Pero el universo de la fantasía femenina aquí le es funcional a su ideología. ¿Qué va a hacer?

IV

Mundos aparte: reinos fantásticos, maravillosos e imaginados.

Inventar mundos de fantasía es cómodo. Y sencillo. El asunto es cómo, para qué, a qué fines literarios sirve. Evidentemente, en las historietas ha de creerse que con el recurso, alcanza. Es homólogo a lo que hacen los malos comediantes que creen que con vestirse de mujer, el efecto cómico está logrado *per sé*. Bueno, no es así. Tener aspiraciones de Lewis Carroll es encomiable, pero el genio del padre de Alicia y de tantos memorables personajes estaba en que su País de las Maravillas era poco más que el ámbito para sus elucubraciones metafísicas, para jugar con la lógica simbólica, para el humor irreverente y para las destrezas del pensamiento lateral. Un país de fantasía, si simplemente es una locación rara porque los sapos son grandes como hipopótamos, sin que esto implique ninguna mirada novedosa, es un país que puede inventar un niño de segundo grado, con sueño. Igual, son las mismas torpezas de los guionistas con las que nos las veremos, las que nos permitirán circunscribir el estatuto de estos mundos aparte. Y además, entrever a qué traumas nos confrontan las dimensiones paralelas y esas cosas.

Nicolita y su pandilla

El reino de la fantasía

Estatuto de los mundos fantásticos / Alicia / La Invención de Morel / Talismanes

Para estar en un “reino de la fantasía” es condición, como mínimo, una cierta ambigüedad de conciencia. Los sueños diurnos, los fantaseos en vigilia en los que las mujeres nos desean y los hombres nos envidian – intentos fallidos de satisfacción alucinatoria – son arrestos emocionales con final siempre melancólico, justamente por el hecho de no poder evitar la conciencia de estar fantaseando. Son los sueños propiamente dichos, los que mediante el dominio del inconsciente, nos trasladan al verdadero reino de la fantasía. “Verdadero”, principalmente, porque hay una verdad en esa fantasía que es la escena onírica. Cuando es en historias de ficción que aparecen reinos fantásticos, aquellos personajes que los habitan no son – o no deben ser – perfectamente conscientes de esta condición del lugar. Para los nativos de un país maravilloso no ha de existir nada extraño ni fantástico allí; lo que para nosotros (extranjeros) es un prodigio, para ellos es simplemente el estatuto normal de las cosas. En el caso de un ocasional visitante a un reino de fantasía, se supone que su arribo no es programado; los mundos de fantasía no son localizaciones que se encuentran en la Guía Peuser; siempre se llega por alguna contingencia – ya emocional, ya mágica – y se precisa de un reajuste de la percepción. En suma, no se puede ir al Reino de la Fantasía como quien va a Italia. Esto, claro, cuando la ficción no es del tipo de la historieta “Nicolita y su pandilla”, cuya única curiosidad tal vez resida en haber sido realizada al calor de la ignorancia de todo tópico de construcción narrativa. Esto no implica que en el relato, y más todavía en sus costurones, no nos encontremos con material de análisis, pues decir mal es también una forma de decir. Allá vamos, pues.

Nicolita es un niño argentino, que vive en un conventillo con su tío, que se llama Don Nicola, y quien posee un talismán mágico, así como así, como quien tiene una linterna.

La aventura comienza con el niño Nicolita, que está con su pandilla, compuesta por dos amigos, presentándose ante su tío Don Nicola. Le dice Nicolita: “*Ya limpiamos todo el fondo, el gallinero y el altillo...*”. Don Nicola, mientras toma mate, los aprueba y les ofrece, en recompensa, dinero para ir al cinematógrafo. Pero Nicolita le propone que como pago, en vez de dinero, les preste el talismán. El tío acepta; así como así, sólo mediando la recomendación de que tengan cuidado con lo que hacen.

Bien. Nicolita, talismán en mano (una suerte de varita con una punta de flecha) pregunta a sus amigos a dónde quieren ir. Le dicen ellos que a un lugar bien lejos. Y entonces Nicolita decide que viajarán al “reino de la fantasía”. Así como así; como les dije, como quien va a Italia.

Nicolita, entonces, dice necesitar un medio de transporte y accionando el talismán a manera de varita mágica, hace aparecer un globo aerostático; así como así. Y aquí se presentaría un primer cuestionamiento: ¿la necesidad de un medio de transporte es una falencia del talismán que no puede por propia magia producir el desplazamiento de los niños al reino de la fantasía? ¿O la deficiencia es de Nicolita, quien no sabría cómo usar adecuadamente el talismán? Lo cierto es que el viaje es exitoso y los niños llegan a destino, reconociendo el reino mencionado, desde las alturas. Los vemos aterrizar en un claro de un bosque, momento en que esperamos que comiencen las aventuras maravillosas. ¿Sucedecede esto? Bueno, los niños son abordados por un enorme sapo, que justo es decir que no es lo que sucede cuando se va a Italia. Sapos grandes hay, en Italia y en muchos otros lados, pero no como este, que tiene el tamaño de un perro, por lo menos. Y además, es un sapo que habla; y además, llora, y en medio del llanto comunica a los niños que él es el príncipe azul al que una bruja hechizó, y que no conforme con ello, secuestró a su amada. Entonces Nicolita le dice que se quede tranquilo; que él con sus amigos van a ayudarlo. Y efectivamente, los

niños ayudan a la pareja desdichada, pues el talismán reduce todo peligro a la nada: cuando los niños van al castillo de la bruja, una decena de víboras los atacan, pero Nicolita, con el talismán, las convierte en caracoles. Luego, todo talismán mediante, acceden al castillo haciendo volar un hongo silvestre; más tarde, a una araña gigante que los acecha cuando ellos ya habían dado con la princesa, la convierten en una simple maceta con una flor; y luego, a un terrorífico mastín al que la propia bruja ordena atacarlos, lo dejan convertido en un ratón. Salteados todos los escollos, Nicolita y su pandilla logran reunir a la pareja, aún desapareja, porque se trata de una bella muchacha, princesa en traje de princesa, y un enorme sapo. Pero el príncipe, para recuperar su anatomía humana necesita que sea la princesa quien lo toque con su mano. ¿Y el talismán? Así sucede con los objetos mágicos desde los tiempos de los tiempos; casi siempre alguna limitación tienen, algún área es inmune a sus efectos, etc. ¿Esto es todo? Sí; con el asunto arreglado los niños regresan al conventillo; así como así, sólo que prometiéndose no contar nada de lo sucedido. ¿Por qué? Pues porque no les van a creer, dicen ellos; pobres criaturas.



Si nos formuláramos la pregunta acerca de cuál fue la experiencia de este viaje al reino de la fantasía; qué obtuvimos de él; nosotros como lectores y de algún modo viajeros virtuales de la pandilla de Nicolita, ¿qué diríamos? Es complicado, porque vemos que los niños regresan con una satisfacción aparente que nosotros no compartimos. Ellos triunfan en su misión; para su narcisismo, podrán percibirse como semi dioses en aquel reino cuyos obstáculos – definitivos para el príncipe y la princesa, al menos – estaban al alcance de ser

reducidos a la nada por sus poderes, gracias al talismán. Pero, ¿qué ocurre? De entender el viaje como una misión, Nicolita y su pandilla triunfan en ella. Pero la historia fracasa.

Cuando al principio mencionamos que toda lógica narrativa brilla por su ausencia aquí, nos referíamos a esto, veamos: Un niño con un talismán mágico, en principio, ya vive en un reino de fantasía. Supongamos ahora que la magia emanada de un talismán constituya en el conventillo donde vive Nicolita, en tanto lugar ficcional, parte de la realidad asimilada allí; que forme parte de las características singulares del lugar, sin generar extrañeza. Entonces, en ese contexto ¿qué entidad asume lo maravilloso? ¿Qué cosa se vería con el brillo mágico de un mundo de fantasía? ¿Un sapo gigante? ¿Alcanza? No parece. Menos aún un príncipe convertido en sapo o en cualquier otra cosa, pues Nicolita mismo puede operar conversiones similares con su talismán. De manera que el fracaso de la historia es que la aventura no se cumple, pues el reino de la fantasía no es muy distinto de aquel en el que habita Nicolita cotidianamente.

La obvia referencia para esta historia, y necesaria para comprender este fracaso, es la historia de Alicia en su País de las Maravillas. Alicia no viaja a un reino de fantasía; cae allí sin que pueda percibir conscientemente que ha ingresado a otra dimensión; tanto es así, que hacia el final, nos enteramos que todo era un sueño. Luego, ya allí, pasa por verdaderas zozobras; y los pequeños poderes que obtiene (como agrandarse o achicarse) ni siquiera son poderes porque no es capaz de dominarlos, se le presentan como anomalías contra las cuales luchar.



Pero el mayor fracaso en esta historia es el reino mismo que visita Nicolita; se trata de un reino melancólico, como momificado, en el que angustias estériles se repiten indefinidamente. No hay acción ni vida allí. Todo es como un museo

viviente. Esta idea la promueve el hecho de que ninguna de las situaciones con las que se encuentra Nicolita es ajena a los clichés de los cuentos de hadas. Nicolita repara cada una de estas situaciones conflictivas como si fuera un burócrata que pone cada cosa en su lugar.

¿Si él no llegaba, el príncipe seguiría siendo un sapo para siempre? El texto de esta historia, en la satisfacción del deber cumplido de Nicolita al regresar al conventillo, así podría hacerlo parecer. Sin embargo, siendo que ese lugar es el “reino de la fantasía” cuyo tiempo y espacio no han de cumplir las reglas del tiempo y el espacio del conventillo, podría deducirse o imaginarse, al menos, que si Nicolita volviera a viajar, volvería al mismo lugar y al mismo punto.

La melancolía que transmite la obra se debe al hecho de que Nicolita encuentra en el reino de la fantasía lo que es esperable encontrar. Sería interesante leer esta historia en la clave de “La invención de Morel”: Nicolita debió haberse quedado allí, escondido, y ver cómo las escenas se repetían una y otra vez, maquinal y cíclicamente. La diferencia es que el fugitivo de la novela de Bioy no interviene sino como espectador de aquellas fatales repeticiones. De todos modos, sostengo que de no haber llegado Nicolita, algún otro agente hubiera liberado al príncipe de su cuerpo de sapo.

Pero... ¿alguna fantasía se cumple?

La pareja se reúne. El príncipe y la princesa han nacido el uno para el otro. La complementariedad de los sexos es en El Reino de la Fantasía, posible; algo que el talismán de Nicolita difícilmente lograría en el mundo de los sujetos parlantes.

Pumby

El reino fantasma

Mundos paralelos / Husserl y las percepciones

La historieta se llama Pumby o “Pumby, el gato feliz”. Este gato, que lleva siempre colgado un gran cascabel y que usa pantalones cortos, casi siempre rojos, que lo emparentan al Mickey de los primeros años, vivirá una aventura extraordinaria – si las hay – porque ingresar en un mundo paralelo es algo de lo que no sé cuántos gatos pueden jactarse; ¿tal vez alguno de la famosa “The Twilight Zone” (“La Dimensión Desconocida” para nosotros)? Sinceramente, no lo recuerdo.

La obra “El reino fantasma” comienza con Pumby manejando un automóvil descapotable. Y sí; se le nota la felicidad en el rostro; y ese buen ánimo que ostenta se reafirma cuando ya en su primera frase necesita de los signos de admiración para decirnos: “*¡Soy un enamorado de la naturaleza!*” Quizás sea por ese estado de excitación que conduce a gran velocidad, cosa que colegimos al ver su auto con las ruedas derechas levantadas al tomar una curva, y que nos ha de parecer una imprudencia. Pero la ruta está despejada y se percibe su seguridad en el manejo. De todas maneras, no habría que confiarse. Al bajar del auto en un sitio que parece despoblado, habla otra vez y se nos ocurre que a nosotros, lectores, pues no hay allí otro personaje a quien dirigirse: “*¡Siempre que paso por aquí me gusta detenerme a contemplar el panorama!*”. Luego sube a una colina, y cuando está en la cima contemplando el paisaje, sucede que escucha un pedido de socorro que viene desde abajo. Y aunque lo hemos visto bajar del auto sin ningún equipaje, ni nada, dice “*por suerte traje una cuerda*”. Bueno, es nuestra decisión concederle a Pumby esta ruptura del verosímil de su historia y seguir adelante; de otro modo habría que abandonar la lectura en favor de cierta indignación. ¿A ver?; ya estamos en la colina; así que decidimos seguir. Por esta vez, pasa. Pumby ata la susodicha cuerda a un árbol y comienza a descender de la colina aferrado a ella, a la manera de un alpinista. Entonces nos olvidamos de dónde sacó la cuerda porque la historia nos atrapa con algo interesante: mientras Pumby desciende por la colina siente que sus pies se hunden. ¿Qué sucede? Pues que ha pisado, accidentalmente, una compuerta secreta o escondida que se halla en la ladera por donde anda. Pumby traspasa esa

compuerta y pasa hacia el interior de esa colina. Pero una vez allí, cae en la cuenta de no estar en un lugar cavernoso, como correspondería, sino que ante él, aparece toda otra geografía.

Lo interesante es que Pumby al decir “¿qué significa esto? ¿He entrado o he salido en o de alguna parte?” como al pasar, pareciera estar interrogándonos acerca del geocentrismo. No, ciertamente, desde el punto de vista de un geocentrismo concreto (dado que esta teoría ya fue superada) pero al menos desde un geocentrismo ideológico, simbólico. ¿Por qué? Notemos que la pregunta que se hace tiene una cierta complejidad lógica y denota una cosmovisión del gato que no es precisamente la más vulgar. Y esto lo confirmamos en la viñeta siguiente, cuando él mismo se responde al asomarse desde dentro de la colina: “No cabe duda de que he entrado. Mi mundo está aquí fuera, tan nuevo y flamante como siempre”.



Compartamos o no su idea de que ha entrado y no salido, y luego su determinación de que su mundo está afuera respecto de donde acaba de entrar – lo que significaría un pasaje del geocentrismo al egocentrismo – estas elucubraciones hablan por sí solas de que estamos en presencia de un gato que hace galas de inteligencia.

La deducción siguiente de Pumby, deducción que enseguida se comprueba, es esta: “Luego esto debe tratarse de otro mundo ignorado por mí”.

Nosotros, desde que Pumby atravesó la ladera y cayó en ese otro mundo, lo vemos en horizontal, pues al aterrizar, por decirlo de algún modo, queda de

lado, como si estuviera parado en una pared; pero si bien miramos, vemos que todo el escenario está de costado, como si miráramos a través de una cámara volcada hacia la izquierda. Y tan luego incrustado, al notar que ese lugar al que ha llegado tiene el aspecto de un bosque, y que sus pies se hunden en la tierra. De ese modo, ha quedado atrapado. Es complejo de explicar, pero para algo están los dibujitos.

Enseguida a Pumby le sucede otra circunstancia singular, aunque no tanto si consideramos que había quedado como si estuviese plantado: le crecen ramas por todo el cuerpo, tal como si un árbol fuera. Y no termina el gato de salir de esta perplejidad – que no poco motivo tiene para ello – cuando un ser extraño, sin pies y flotando en el aire, le da la bienvenida muy sonriente, a lo que llama “el reino fantasma”.

“¿*Quién eres tú?*” le pregunta Pumby. Y el extraño ser le dice que se llama Glof el involcable.

Al momento de producirse este diálogo volvemos a ver a Pumby en posición vertical (a él y toda la escena). ¿Por qué? Dice el gato que “... *¡ya no me da la sensación de estar de lado!*”. Y Glof le responde que eso es porque ya se está acostumbrando.

Una certeza: ese mundo extraño y el nuestro en tanto lectores, son perpendiculares. Ahora nosotros, junto con Pumby nos calibramos, sabremos que estamos “de lado” respecto del mundo de nuestra realidad, pero hemos recuperado la sensación de verticalidad como referencia subjetiva.

Creo que merece destacarse esta idea del autor de incluir en la trama estas cuestiones referentes a la relatividad de las percepciones. Se trata, claramente, de una obra “husserliana” en este punto. Hay un principio en la fenomenología que dice que la percepción equivale a un juicio: “percibir es percibir algo como existente”; de modo que, fenomenológicamente, no se realiza una toma de posición acerca de la existencia o no de algo, por fuera del fenómeno mismo de la percepción. Por tanto, el método fenomenológico es un

método descriptivo, pero ¿de qué? No de realidades, sino de las vivencias de la conciencia pura.

En este caso, Pumby no afirma estar vertical, sino que percibe un estado de verticalidad corporal en contraste con un conocimiento de que está de lado. Como “ser de percepción”, Pumby, lógicamente, no podría afirmar su existencia, sino a modo de una percepción de sí mismo.

No sabemos si “Pumby sujeto” adscribe a estas teorías, pero lo cierto es que la presentación por parte del autor, es una presentación de tinte fenomenológico.

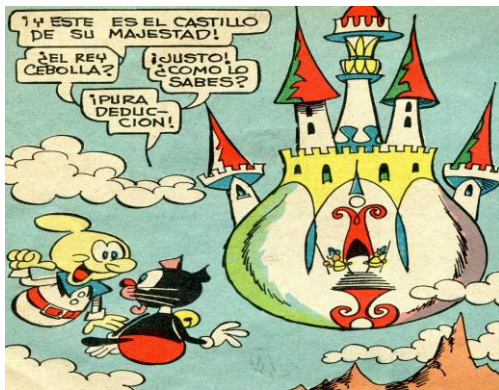
Luego dice el gato, que a lo que no puede acostumbrarse es a “*hacer de árbol*”. Pero Glof, su anfitrión, le dice que eso pasará rápido. Y así sucede; se le caen a Pumby las ramas y las hojas, pero pierde sus pies y queda flotando en el aire, tal como se le presentó Glof, quien entonces le dice que ya se ha convertido en un “gato fantasma”. Es decir, asistimos a una metamorfosis con todo su proceso específico.

Vemos entonces que el autor tiene sus ideas particulares respecto del concepto de “fantasma”, que al parecer se estipula en la capacidad de flotar en el aire que puedan tener los seres. En ese “reino fantasma” lo fantasmal no refiere a espíritus errantes sino a la capacidad física de levitación. En ese reino todo está flotando: árboles, casas, seres. Todo es igual que en nuestro mundo terrestre, a diferencia de que las cosas no apoyan en el suelo y terminan todas en una base cóncava, al parecer, funcional para la flotación en seco.

¿Y el pedido de socorro? Pumby le dice a Glof que recuerda haber oído una voz. Pero Glof le dice que no se preocupe y lo invita a que lo siga. El gato lo sigue, va flotando, habiendo adquirido rápidamente la forma de locomoción del levitador. El recorrido termina en el frente de un castillo que es similar a los de los cuentos de hadas, pero que, claro, flota en el éter. Es ese el castillo de Su Majestad el rey Cebolla, y Glof lleva a Pumby hasta el mismísimo trono del monarca, a quien vemos muy preocupado y lamentándose. ¿Qué pena aqueja al rey? Ocurre, le cuenta a Pumby, que su infelicidad se debe a que su castillo

“está encantado”. Pumby, olvidándose ahora de sus razonamientos referentes a las relatividades de las cosas, se sorprende y le dice que no hay nada raro en eso puesto que se trata de un mundo fantasma. Pero podríamos comprender a Pumby en este desliz intelectual dadas las circunstancias tan extraordinarias por las que pasa en esos momentos. Pero... ¿Qué sucede? ¿Por qué en un mundo fantasma el castillo está “encantado” desde la perspectiva de su rey? Pues, dice el rey Cebolla, *“porque mi castillo está lleno de seres humanos”*. Estos humanos, nos cuenta, aparecen a las doce del mediodía, gritando distintas proclamas. Entonces el rey le dice a Pumby que por eso lo hicieron llegar hasta allí a él. Descubrimos aquí, entonces, que la llegada del gato al reino fantasma no fue casual, sino inducida. ¿Para qué? ¿Con qué fines? Pues con la idea de que Pumby podría ser quien lograra comunicarse con los humanos y averiguar qué quieren allí.

Pumby no tiene muchas oportunidades de evadir el reto y tratará de complacer el pedido; va hacia el piso superior del castillo, lugar de las frecuentes apariciones y allí espera. Finalmente, a las doce del mediodía, suena un reloj y aparece un ser humano. Se trata de un lustrabotas que ofrece su trabajo. ¿Se trata de una broma? Si los seres de ese mundo no tienen pies. Inevitable a esta altura de los acontecimientos no recordar a Alicia cayendo en el agujero y dar con otro mundo, otra dimensión, y los gags entre lógicos y disparatados como desafíos. El disparate no es sólo el chiste del lustrabotas, porque a la viñeta siguiente aparecen otros seres humanos; y todos llevan una raqueta de tenis. Entonces, uno de ellos, al ver a Pumby exclama. *“¡Un volador! ¡Vamos a jugar al tenis!”* tras lo cual le pega al gato un raquetazo en su base cóncava. Pumby termina la historia en el lugar de una pelota de tenis, golpeado sucesivamente por los humanos, todos con raquetas y sin flotar. Así termina la historia. Pero hasta aquí, pues luego hay un breve texto que promete una continuación, preguntándose si Pumby podrá librarse, etc. Pero ya esa, será otra historia.



Suponemos, de puro suponedores nomás, que en el capítulo siguiente quizás se explique cómo aparecen los humanos allí, y con qué propósitos. Y tal vez la elección de la hora, las 12 del mediodía.

Pero quizás este dato nos aclare todos los demás. Las 12 del mediodía funciona como la hora antitética de las 12 de la noche, la hora emblemática de las apariciones fantasmales en la tierra. Podría suponerse que esto, más la significación de encantamiento aplicada a la aparición humanos refieren a un mundo puesto del revés. O para mejor decir, según el mejor Pumbly y el mejor Husserl, un mundo percibido del revés al que percibimos habitualmente.'

Hijitus

Mundos Gemelos

Misión espacial / Los "dobles" / ¿Ciencia ficción marxista?

Un tópico recurrente en las historias de ciencia ficción es aquel que enfrenta al hombre con diversas maneras de posibilidades de su duplicación, y con esto, la provocación de una vacilación sobre su unicidad, sobre el carácter de su consistencia, de su razón de ser. El género toma, pues, muchas de las inquietudes ancestrales que son el fundamento de la filosofía toda. Claro que su modo de abordaje es lúdico, de entretenimiento, podríamos decir, introductorio; algo así como los juegos de ciencia para niños que traen un microscopio y un mecherito.

Lo diré de un modo claro, y esto necesariamente implica la declaración de una toma de posición: la ciencia ficción es un género infantil. Siempre. No significa esto que sea "para niños" o que no pueda generar obras de calidad

artística, aunque claro, cuando esto sucede, tal calidad ha de emanar de aspectos no propios de la cuestión del género. El carácter infantil de la ciencia ficción implica que el disfrute propuesto está en la superficie, en lo imaginativo y en lo imaginario. Por eso, lo mejor de la ciencia ficción ocurre cuando el género no se avergüenza de sí y abandona toda pretensión filosófica o “seria”. Por eso, si de recomendar ciencia ficción se trata, y específicamente sobre el tema de dobles, sosías y duplicaciones, una y mil veces apuntaría yo a los episodios de La Dimensión Desconocida que, por ejemplo a la novela de Saramago “El hombre duplicado”, que tiene cartel de arte mayor. Es casi un hecho que el escritor portugués ha muerto con la idea de favorecer a la evolución de la ciencia ficción. Arriesgo esto porque hay que tener en cuenta que cuando escribió esa novela, ya estaba creído seguramente de otras cosas igualmente rimbombantes; pues no olvidemos que su izquierdismo, su infancia dura y su cara de viejito bonachón ya le habían permitido alcanzar el Premio Nobel.

Y si la ciencia ficción, como juego, es infantil, ¿cuánto más lo será si los protagonistas no son actores pelados poniendo cara de desafectación, sino Hijitus y compañía? Le diré: un poquito más, tal vez: pero no mucho.

Vamos a la historia: Hijitus es invitado por el profesor Von Bron a presenciar el lanzamiento de una nave que ha de partir en una importante misión espacial. ¿Cuál es esa misión? Pues un viaje hacia un nuevo planeta, recientemente descubierto, que tiene *“todas las características topográficas y geográficas que la Tierra”* y sobre el cual, incluso, se tiene la *“certeza de que allí hay vida y muy similar a la nuestra”*.

Hijitus acepta la invitación y llega hasta el sitio que sería algo así como el Cabo Cañaveral de Trulalá, con Pichichus, su inseparable mascota. Pero para sorpresa de ambos, y a decir verdad, también de nosotros, como no dejan entrar perros a la plataforma de lanzamiento, a Pichichus lo dejan esperando afuera. Paga aquí el pobre animal quizás por ser indisimulablemente lo que es: un perro; por su decencia de no aspirar al antropomorfismo en un universo como este, el “trulalaiano”, plagado de personajes de morfología indescifrable. Aun así,

resulta extraño el prurito de los científicos siendo que no han de desconocer que Pichichus excede en sí las características de mera mascota y que sus prestaciones a la justicia en Trulalá lo ubican a la altura casi de un adlátere de súper héroe. Hijitus, pobre pero “republicano”, no solicita ninguna excepción a la regla.

Paralelamente a la inminencia del gran suceso, el profesor Neurus tiene varias rabietas; es que a él, que es también un científico, no lo invitaron a presenciar el mentado lanzamiento. No es la envidia lo que embarga a Neurus, aunque tal vez un poquito le haya dado, sino algo mucho peor para él. Neurus lo que quiere es apoderarse del cohete, nada menos, intención que nos revela cuando se la revela a Pucho, su compinche en cada aventura.

Tres astronautas, tres personajes desconocidos cuya identidad es sólo mencionada como la de “tripulantes” parten hacia el espacio en un cohete. El lanzamiento ha sido un éxito. Pero sucede luego que pasa el tiempo y no se tienen noticias de la nave. La fantasía clásica en este tipo de situaciones, se realiza: se pierde todo contacto con los hombres que viajan al espacio. Es entonces que el profesor Von Bron vuelve a convocar a Hijitus, pero esta vez para algo mucho más importante que ser un simple testigo. Si no, mire; lo que le pide Von Bron es que lo acompañe en un viaje al espacio, en una nave de rescate. Hijitus, por supuesto, acepta. Y Pichichus, a quien antes no le permitieron siquiera ingresar a ver el lanzamiento del cohete, también viaja, y como parte de la tripulación de rescate. ¿Quién entiende a los científicos de Trulalá?

A todo esto, Neurus y Pucho también viajan. ¿Cómo? ¿Otra nave? Nada de eso; viajan como polizones en la nave de rescate. Para ello, han logrado esconderse dentro de una enorme caja que el profesor Von Bron dice que tienen que cargar en el cohete, pues allí están las herramientas necesarias para el rescate.

Desde esta segunda nave, Von Bron e Hijitus divisan al planeta gemelo, Y viendo al héroe convertido ya en Súper Hijitus salirse del cohete, y desde afuera del mismo ayudarlo con sus propias manos a aterrizar en el nuevo planeta,

uno se pregunta cómo es que no fue Hijitus el primer convocado para la misión original. Está claro a estas alturas que tengo serias disidencias con la implementación de la política espacial de Trulalá. Pero trataré de que estas diferencias no condicionen lo que sigue del análisis que intento realizar.

Bueno, una vez arribados los rescatistas al planeta gemelo, lo primero que ve Súper Hijitus es a “otro” Súper Hijitus – en principio no hay forma más idónea de llamarlo – dado que es un ser idéntico a él. Y si esta conmoción no es poca cosa, el hecho de que además ese sosía sea poco amigable y lo conmine a que se entregue como prisionero, ¿qué le parece? hagamos un esfuerzo por imaginar el estado emocional del héroe. Y claro, Von Bron también queda perplejo; y lo mismo Pichichus. Entonces, para tornar las cosas amén de dificultosas, de una extrañeza bizarra, una cohorte de figuras inesperadas desfila ante los ojos de todos (de ellos y de nosotros). Quienes orondamente se pasean por allí son Tarzán con la mona Chita, Laurel y Hardy, y Carlitos Chaplin.

¿Qué sucede aquí? Antes de sacar conclusión alguna, antes de pensar en pedirle un autógrafo a tamañas estrellas del *show business*, presa de estupor, Hijitus se ve forzado a pelear con aquel ser idéntico a él. Pero cuando el Súper Hijitus extraterrestre le propina un golpe al Súper Hijitus de Trulalá, éste cae en la cuenta de que el extraterrestre no tiene una fuerza de súper héroe, sino la fuerza de una persona común. Sin embargo, venciendo la tentación de molerlo a piñas (esto es sólo una suposición mía, Hijitus nada dice acerca de sus impulsos) finge ser derrotado por el extraterrestre para poder seguirle la corriente y ver hacia dónde lo conduce cuando lo lleva prisionero.

Mientras eso ocurre, Neurus, ajeno a toda perplejidad, todo lo que hace es intentar poner en marcha el cohete para robárselo. Así de simple. Pero sucede que el cohete no arranca. No sería raro que tuviera un sistema electrónico anti robo, aunque si fuera así, Neurus sería capaz de desactivarlo. Por lo que sea, y que no se explica en la historia, el cohete no arranca y Neurus se ve obligado a abandonar el plan. Entonces se baja de la nave y no tiene más remedio que ayudar a Hijitus, su enemigo allá en Trulalá, pero necesariamente “amigo” en la

desgracia compartida. Además, pareciera ser que es él, el profesor Neurus el único que puede prestar ayuda en la ocasión. Von Bron, quien formalmente está al mando de la misión, mucho no aporta hasta aquí, pero no quiero volver a cargar las tintas sobre las deficiencias del proyecto.



En eso, Hijitus y compañía divisan a los tripulantes perdidos. ¿Allí están? ¿Son esos que van detrás de Tarzán y la mona, detrás del Gordo y el Flaco y de Chaplin? Así parece. Pero la realidad es que ninguno de ellos es quien parece ser. Todos, las antiguas estrellas de cine y los tripulantes perdidos no son sino duplicados, tal como el duplicado de Súper Hijitus.

Hagámonos un listado de los avatares sucedidos hasta aquí, a fin de organizarnos una composición de lugar en el nuevo planeta: seres idénticos a los de la Tierra, hostilidad de parte de ellos para con los visitantes, y la constatación de la desaparición de nave y tripulantes originales. Sin embargo, el peso traumático de la obra está en la primera cuestión: la duplicidad de los seres. ¿Por qué? ¿Qué sucede en el individuo humano al encontrarse con un ser idéntico a él, y más aún, en otro mundo, en otro sistema?

Intentemos una explicación: si hay otro ser idéntico a mí funcionando en otro sistema, toda mi subjetividad queda desarticulada, o al menos, en cuestionamiento, pues yo no sería otra cosa que una entidad creada ya en serie, o ya con un fin específico para el funcionamiento de un cierto sistema. Revelaría que yo soy como soy independientemente de mi voluntad y determinación pues soy sólo una pieza necesaria de un mecanismo, del cual, para más, desconozco su finalidad.

Podría verse aquí una metáfora de lo que sucede con el hombre como instrumento de la historia, según las críticas frecuentes a las ideas marxistas, en

donde no hay lugar para la acción consciente y autónoma de los individuos, meros instrumentos de un devenir histórico que se realiza a costa de ellos. Aquí estaríamos en esa situación; una ciencia ficción marxista.

Pero ¿Y mis sentimientos, mis sensaciones, mis pensamientos, mis decisiones, etc?

Pues sólo son parte de mi configuración. No percibo las cosas sino por efecto de esa misma configuración. Todo lo que percibo como mi subjetividad está predeterminado. Esto significa la abolición misma de la idea de subjetividad como fruto de una constitución individual, propia. Sin embargo, reactivamente, el sujeto puede decirse: bien esté configurado para sentir lo que siento o no, lo empírico es que si percibo que siento y que pienso a partir de una sensación de subjetividad, en lo que a mi particular mundo se refiere, puedo evadirme de esos cuestionamientos y afirmarme en mi sensación de subjetividad. Esta idea puede presentársenos a cualquiera de nosotros, aún sin visitar planeta alguno y sin encontrarnos con nuestros dobles. Menos nos hace falta aún Súper Hijitus. La diferencia es que cuando efectivamente viajamos a ese planeta y confrontamos la existencia de esos seres idénticos, aquella decisión de afirmarse en la subjetividad quedará minada.

Y aquí, un intento de respuesta a lo planteado en un comienzo respecto del deseo del sujeto. Existe la fantasía de dar con vida similar a la humana en el espacio exterior. Y a esta idea se la trata como a una idea deseable. En esta misma historia, la perspectiva de encontrar vida similar a la de la Tierra en el nuevo planeta es también presentada y vivida por los personajes con gran entusiasmo. Sin embargo, ¿deseamos verdaderamente que esta fantasía se confirme? Si bien desde un punto de vista pragmático, ante la zozobra futura de la Tierra por acción del calentamiento global, etc, localizar un nuevo ámbito para preservar la raza humana aparece como deseable, desde el punto de vista del narcisismo constitutivo de todo sujeto, sería, sin dudas, un duro golpe; y esto aún si en ese planeta hipotético habitaran seres que no sean nuestros dobles, sino otros seres, otros individuos. ¿Por qué? Porque ocurriría, sin embargo, una

reduplicación de la herida narcisista propinada a los seres humanos tras el descubrimiento de Galileo de que la Tierra no es el centro del universo. Hasta ahora sabemos que el sueño geocentrista murió, pero todavía no tenemos noticias ciertas de habitantes de otros planetas. De haberlos, la importancia relativa de la raza humana, y por ende, de cada uno de nosotros, sufriría un necesario reacomodamiento descendente.

Pero las cosas, si bien son muy complicadas en esta aventura, al menos revelan que este mundo de aparentes seres idénticos a los terrícolas, no es tal. Veamos.

De pronto, aparece un monstruo enorme, una especie de dinosaurio o algo así, y devora todo a su paso. Los terrícolas, pese a que escapan del monstruo, no escapan de los seres de ese planeta, quienes los conducen hasta el monarca de allí. En la ciencia ficción siempre es así; el planeta al que se arriba tiene un solo monarca. En ese sentido podría entenderse los como visiones futuras de la propia Tierra, que hasta ahora está gobernada por un puñado de corporaciones, pero que eventualmente, un iluminado, desde dentro de las mismas, podría agenciarse para sí todo el poder de ellas.

Cualquiera, en un principio, podría entender que esta situación es mojado sobre lo llovido, o quizás peor, pues es mejor Chaplin, aunque sea un imitador del verdadero, que un monstruo y un monarca planetario. Pero no nos apresuremos.

El monarca explica la situación a los terrícolas atrapados: En ese planeta, se estaban acabando los alimentos; y entonces, por usar un “acelerador vital vegetativo” lo que sucedió es que los pequeños bichos se transformaron en monstruos gigantescos. Aunque es muy apocalíptico (incluso para mí) asimilar esto como una nueva visión anticipada de lo que sucederá en la Tierra, vía Monsanto y la voracidad sojera, este percance del mundo gemelo, una cierta incomodidad, provoca.

Otra cosa que explica el monarca es por qué aparecieron esos personajes famosos (Tarzán, Chaplin, etc.). La razón es que ellos, los habitantes de ese

planeta tienen la capacidad de convertirse en lo que quieren. Con esta facilidad, lo que hicieron muchos fue tomar como modelos para sus conversiones a personajes de la televisión de los terráqueos. Y que esto sucediera así no fue sólo a causa de la admiración que los habitantes del mundo gemelo sentían por tales personajes. El propio monarca señala que uno se convirtió en Tarzán pensando que así vencería a los monstruos por la fuerza. Y que otros se convirtieron en Laurel y Hardy y Chaplin, para así, eliminar a los bichos matándolos de risa. Convengamos que la elección es amable, pero no buena. Si necesitaban un poder destructor, pensemos que a esa altura ya existía Superman o la CIA.

Finalmente, será un terrícola quien salve a sus imitadores en ese mundo lejano. Claro, Súper Hijitus, que para ello es el titular de la historieta. Súper Hijitus vencerá a los bichos monstruosos. Y lo hará recurriendo no a los golpes, sino a la "viveza criolla", representante aquí de la inteligencia terrícola. ¿Cómo? Primero se les enfrenta y los desafía a ver si pueden convertirse en los bichos que eran. Porque, tan tarde nosotros como el propio Hijitus, nos desayunamos que los bichos tienen los mismos poderes que los habitantes símil humanos; es decir, pueden convertirse en lo que deseen.

Los monstruos, grandotes, pero evidentemente ingenuos, dicen entre ellos para alardear: *"demostrémosle que podemos"*. Y por vanidad, pierden; pues se convierten en pequeños bichitos, en aquellos pequeños bichitos que eran originalmente. De ese modo Súper Hijitus, fácilmente encierra en una cueva a una enorme cantidad de ellos, y luego la cierra bien, tapándola con piedras y tierra.



Así termina la historia. La tranquilidad regresa al planeta. Pero también al alma de los terrícolas, pues no sólo aquel mundo gemelo del título es simplemente gemelo (parecido exteriormente pero intrínsecamente diferente) sino que queda reasegurada

para la Tierra y sus habitantes la idea de su supremacía. Fueron los terrícolas quienes liberaron a extraterrestres.

Si fuéramos niños un poco inquietos intelectualmente nos preguntaríamos por qué los bichos encerrados en aquella cueva no podrían convertirse otra vez en alguna otra cosa, por ejemplo en algún animal enorme con la fuerza suficiente como para salir de allí. Pero nos comportaremos como buenos lectores de Hijitus, no nos preguntaremos nada; y en el mejor de los casos imaginaremos que esos pobres bichos morirán de asfixia, cosa que a García Ferré capaz que mucha gracia no le haría, pero él tampoco nos deja muchas opciones, ¿verdad?

Popeye

La hermana de la bruja del mar o La fuente de la juventud

Aguas curativas / Esperanza de rejuvenecimiento / Castración

Las historias de aguas curativas o rejuvenecedoras datan al menos de la época de las Novelas de Alejandro. En ese peculiar escrito de tinte biográfico en el que se relatan sucesos extraordinarios protagonizados por Alejandro Magno, tratado allí como si fuese un héroe mitológico, el rey de Macedonia cruza la Tierra de la Oscuridad junto a su siervo para hallar la fuente curativa. Más tarde será Juan de Mandeville, según se hace llamar el autor de un antiguo libro de viajes, quien emprendería una misión similar. Los resultados, empero, no habrán sido los deseados, siendo que mucho después, ya bien entrado el siglo XX, Popeye el marino se manda una expedición con el mismo fin. Los sucesos de esta exótica travesía son los que se narran en esta obra titulada “La hermana de la bruja del mar o La fuente de la juventud”.

Una advertencia: no encontraremos aquí a Popeye sacudiéndose con ninguna lata de espinacas. Lo más probable es que se haya olvidado de llevar alguna en el viaje, porque de otra manera, no se entiende. Su afición a la

espinaca está datada en 1933 y esta expedición fue publicada en 1935. ¿La expedición habrá sido antes y fue contada tiempo después? Entremos en tema.

Esta aventura tiene un comienzo menos romántico de lo esperado, porque la razón que pone en marcha la expedición es un encargo. Veamos. Popeye tiene un camarada llamado Castor Oyl, que es un detective. A su oficina llega un cliente en busca de sus servicios; y lo que le solicita es la búsqueda de la fuente de la juventud.

Castor Oyl piensa, como pensaría cualquiera de nosotros, que este señor, de apellido Gizzik, está mal de la cabeza. Pero, sin embargo ¿por qué toma el caso? Pues porque se entera de que el hombre es multimillonario. Un informante le dice que ese hombre *vale* 5 billones de dólares. En ese momento Popeye le propone a su amigo Castor Oyl que lo acepte como socio, pues el marino se considera apto para la tarea de detective. Bien; se establece la sociedad. Claro que para terminar de cerrar el trato con el todavía potencial cliente, el detective pide a éste alguna prueba de que esa fuente de la juventud existe. Y hete aquí que el hombre se la da: le dice que su jardinero bebió de ella, y que siendo un tipo de 200 años se siente como un niño de 6. Bueno, entonces sí.

Entonces tenemos aquí algo diferente de las otras expediciones, algo llamativo, digno de mencionar, y es el hecho de que la misión no se trata de encontrar una supuesta fuente de la juventud, lo que significaría arriesgarse a una aventura en la que no sólo los peligros son desconocidos, sino en la que el objeto buscado es un objeto no acreditado efectivamente. El asunto aquí es que la fuente de la juventud, el objeto deseado, existe, y el obstáculo es lateral; y este es que el acceso a él está dificultado por sus peligrosos dueños o guardianes. En los relatos míticos hay una incertidumbre que en este, no.

Para encontrar la fuente de la juventud hay que encontrar primero, a la hermana de la bruja del mar, que es la guardiana de la fuente, y que las “malas lenguas” dicen de ella que es peor que Satanás. Castor Oyl, el detective, cuenta con algo envidiable para nosotros; algo que se nos figura tan mítico como la propia fuente de la juventud. Sin embargo, para él es de lo más normal. Ve;

resulta que el hombre tiene un equipo de investigadores muy eficiente que logra dar muy rápidamente con el paradero del barco de la bruja del mar (no la guardiana de la fuente, eh; la hermana; ojo, porque esto complica el relato). Diga si no. Si pensamos que nuestros investigadores del Poder Judicial no pueden resolver ni el atraco a una pizzería, que encima está filmado; el hallazgo del barco de una bruja no puede dejar de impresionarnos.

Resultado: Popeye, Castor Oyl y varios ayudantes organizan una expedición para colarse en el barco de la bruja del mar y hacer de ese lugar, su centro de operaciones.

Pero surge una rara inquietud cuando el jardinero de Gizzik, el de los 200 años que se siente de 6, les dice enigmáticamente “*cuidado con Toar*”. Uno piensa, ¿no? éramos pocos y parió la abuela. ¿Qué o quién es Toar? Pues no lo sabremos aún.

El grupo de Popeye y Castor Oyl consigue el objetivo de colarse en el barco de la bruja del mar. Formando parte del grupo viaja un tal Señor X. Todos sabemos que en cualquier travesía peligrosa que se precie, no se puede andar siendo muy exquisito y elegir la tripulación como si se fuera a viajar en el Crucero del Amor.

Siempre se carga con algunos indeseables. Es típico. Bueno, este Señor X, juzgue usted, una vez subido al barco descubre su verdadera identidad. Se trata de Olivia. Sí, Olivia Oyl, la hermana de Castor, la misma que en aventuras que todos hemos conocido, es la muchacha pretendida por

Popeye. Inclusive salieron un tiempo. Aquí, todavía son solamente amigos.



Qué le vio Popeye después, vaya a saber; pero así es el amor. Porque desventajas para novia a Olivia no le falta casi ninguna: no sólo es una flacucha fea, sino mire lo metida que es, y lo inoportuna; eso de andar apareciéndose de sorpresa no es una virtud muy apreciada por el universo masculino, ¿no?

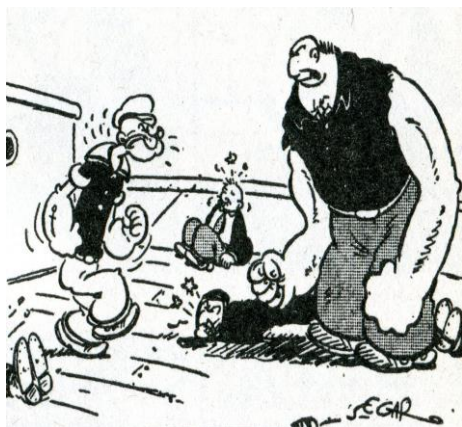
Perdón que me desvié. Retomo. La bruja del mar es más fea que Olivia, tan flaca como ella; y encima es vieja; y aparece siempre vestida de negro. Es la bruja del mar, y el *fisic du rol* lo tiene, y la correspondiente fama de mala, también. Pero cuando ella descubre a los polizones (hubiese sido muy difícil que no resultara así, dada la magnitud del grupo, que son como siete) no los ataca. Y lo que hace, para sorpresa de todos, es tratarlos amablemente; se comporta como una buena anfitriona: les prepara las camas, los arropa. ¿Les prepara una trampa? o... ¿qué tan mala es esa bruja? Lo que sabemos es que la bruja del mar también tiene miedo. ¿De qué? Pues de Toar, que es una especie de humanoide gigante, un ser primitivo que tiene 20.000 años (bien llevados, sin embargo) y que es el esclavo de su hermana, la mencionada guardiana de la fuente de la juventud. Cosas de familia: las hermanas están peleadas. Y el gigante Toar, cumpliendo órdenes de su ama, le ronda todo el tiempo por el barco a la bruja del mar para mantenerla a raya.

Pero Toar, que es una bestia cuyos brazos le llegan hasta el suelo y su trompada es poderosísima, es, además, muy ingenuo. Castor Oyl, con su agudeza logra manejarlo como a un niño pequeño. ¿Cómo lo logra? Cuando Toar le dice que lo va a matar, Castor Oyl cruza los dedos y le dice que entonces, en razón de ese lance, no podrá hacerlo. Toar, en su ingenuidad, cree en el sortilegio, cree que efectivamente los dedos cruzados actúan como un conjuro que impide a Castor Oyl ser asesinado.

Pero de pronto, aparece tras la espesa espalda de Toar, la mismísima guardiana de la fuente de la juventud, que es muy parecida a su hermana, la bruja; podría aventurarse que son mellizas. Y esta vieja, que es su ama, lo desasna, le dice al gigante que no es verdad lo del conjuro.

Si fuera un poco menos influenciable, Toar podría descubrir por sí mismo cuál de las hermanas dice la verdad respecto del conjuro. Pero el tipo tiene la sagacidad del espectador promedio de TN, y claro; no puede.

Como sea, los expedicionarios, y la hermana de la bruja del mar también, necesitan sacarse de encima a Toar. Esta mujer, la hermana de la bruja, al menos usa un buen ardid para controlarlo un poco: resulta que cierta vez, cuando está por darle un garrotazo, se detiene. Ha visto que Toar ha cruzado los dedos creyéndose a salvo. Entonces la mujer no lo golpea para que el gigante crea que el conjuro funciona. Podría decirse entonces, que el conjuro funciona, de todos modos; al menos para Toar que evitó el garrotazo cruzando los dedos.



La historia está por terminar sin que Popeye, que figura como protagonista, esté a la altura de semejante situación. Pero aquí va. Es él quien, sin la ayuda de las espinacas, a trompada limpia, lucha con Toar y lo arroja al mar. Luego, claro, lo salva,

porque Popeye es noble y no aboga por ideas como “el que mata tiene que morir”. Inclusive en otro momento, en una pelea con Toar, cuando un compañero suyo intenta acuchillarlo por la espalda, Popeye lo impide.

Popeye y Toar han peleado como dos titanes, y tras la lucha, respetando ambos la fuerza y la valentía del rival, se hacen amigos. Esto allana el camino hacia la fuente de la juventud, pues el gigante no es ya un obstáculo.

La existencia de la fuente de la juventud no estaba en duda, y sin sorpresas, los expedicionarios llegan a ella. Es una especie de laguna cuyas aguas, efectivamente son curativas y rejuvenecedoras. Todos beben, menos Popeye, quien se revela como el más prudente. Raro; o quizás es un simple prejuicio mío el de suponer que el marino sería el primero en abalanzarse sobre

esas aguas, siendo que le conocemos su inclinación a buscar efectos físicos en fuentes externas.

No existiría final feliz más justificado que un encuentro con aguas rejuvenecedoras. Pero no; no son estas aguas, gratas de encontrar. Fijese: las personas que beben de esa fuente no recuperan la lozanía corporal, sino un rejuvenecimiento mental. Se dirá, con toda razón, que esto ya lo sabíamos, pues lo habíamos comprobado con el jardinero de Gizzik. La verdad es que no es fácil salir en defensa del guionista en este caso. La narración hace agua por varios lados, pero este es el agujero más grande. De todos modos, existe aquí una fuente rejuvenecedora, indeseable, pero original.

La fantasía de la juventud eterna aspira a la lozanía corporal; la juventud deseada es la juventud del cuerpo a la par de no perder el desarrollo mental. La ventaja de volver a la juventud es tal en la medida de que seamos conscientes de ese regreso con la mentalidad con la que iniciamos el viaje. Volver a vivir la juventud, con todas las vicisitudes que ello acarrea, con el desarrollo mental rebobinado, es un premio dudoso, y que no estoy seguro de que deseemos.

Es más que penoso el desenlace de esta historia; las personas, en sus cuerpos adultos comienzan a actuar como niños: Olivia salta a la soga, Castor Oyl y un compañero se pelean por un juego de bolitas, etc. Son todos como Don Fulgencio. La recompensa no es la deseada, y se parece mucho a las “recompensas” vengativas de los dioses griegos.

La eterna juventud es la idea de la incorrupción corporal. La noción de castración en la concepción freudiana es relativa a la muerte; la muerte en tanto “la castración definitiva”. La noción de castración responde preguntas relativas a nuestra finitud y a cómo la percibimos. La fórmula de Heidegger, el modo de “ser para la muerte” que sólo el humano experimenta, está en el centro del drama del sujeto. En la ilusoria omnipotencia narcisista del niño, el drama de la finitud está opacado. Por eso en la edad adulta añoramos la edad de la niñez; o por decirlo mejor, la única razón por la que quisiéramos ser niños otra vez es porque en la niñez se es inmortal, y la juventud es eterna.

En esta historia de Popeye, sin embargo, el drama no se capitaliza poéticamente. En especial el drama que sobreviene a Gizzik, tras su regreso a una infancia mental. Resulta que el hombre deseaba volver a ser joven para casarse con la dama de la que estaba enamorado; una mujer joven que es entonces su empleada. Pero al beber del agua mágica, no obtiene lo esperado. Sigue siendo un viejo en el cuerpo; y ahora, un niño en su psiquis. De manera que de un modo o de otro nunca está apto para consumir el amor con la muchacha. Siempre queda “fuera de tiempo”. Para la mirada de esa mujer deseada, Gizzik o es un “padre” dado que siendo su jefe está enmarcado en una línea paterna, o sería un “hijo” si ella lo viera como el niño en que se ha convertido. Pero nunca es un potencial partenaire sexual. El drama de Gizzik es un drama hondo, el drama de los dramas, que, sin embargo, queda sepultado en esta historia, bajo las preocupaciones burguesas de Castor Oyl, en donde hace foco la narración.

Lamentablemente para la historia, porque se agarra del primer recurso que viene a la mano – aunque no sea lamentable para los expedicionarios – es que existen unas pastillas que quitan el efecto del agua rejuvenecedora. Es una pastilla que, en la narración, provoca la abolición de cualquier sombra poética que pudiera haber quedado. Todos la toman. Pero Castor Oyl decide que Gizzik, su cliente, no lo haga. ¿Por qué? El detective razona que Gizzik lo había contratado para encontrar esa fuente y beber de ella, como había hecho su jardinero. Pagas por eso, tienes eso, pareciera ser el caso; o algo como “el cliente siempre tiene razón”.

Ya de regreso, el señor Gizzik, de la firma Gizzik, Gizzik, Gizzik, Gizzik, Gizzik, Gizzik, Brown, Gizzik y Gizzik, preside una reunión de directorio en la que lo encontramos haciendo gala de su mentalidad de niño. Castor Oyl recibe su paga; es mucho dinero. Sin embargo, dos cuadritos más adelante, llega el recaudador de impuestos y se lleva todo lo que había ganado el detective. Así termina la historia.

Creo entender que Popeye fue el último en buscar la fuente de la juventud. Al menos, al modo tradicional. Es que como dice un grande pensador de las pampas, Inodoro Pereyra – medio pariente mío por otra parte – “vivimos una época muy contemporánea”. La luz de la ciencia nos ha descubierto la certeza de que tales prodigios han quedado reservados a los terrenos de la imaginación. Sería necio salir hoy con un cacharro a beber aguas de manantiales más o menos ocultos a ver si en una de esas ahí no habían revisado y resultara que sí, que hay aguas milagrosas. La modernidad, que hace eje en el discurso del capitalismo, no es ingenua, pero sí perversa. Y entonces plantea simulacros de fuentes de juventud; cosas que teníamos a la mano y al parecer no nos dábamos cuenta; qué se yo, comer verduras, hacer yoga o cualquier otra actividad similar que implique sandalias, anotarse en la facultad a los 50 años; cosas así; todo una vez que se murió la doctora Aslan, en quien manteníamos ciertas expectativas. Más cerca, con la comida macrobiótica, la invención de photoshop y un aflojamiento cuasi voluntario de las facultades mentales, se esparce una idea de que a la vejez la tenemos en un rincón. Los resultados son visiblemente mediocres, pero un poco se subsanan con la acalorada pretensión de que no.

Perico Fantasías

El agua

Imaginación / Indios / Distinta vara / Revolucionarios

Hay algo que solemos llamar “gracejo español”. Fue una muletilla años atrás, y como tantas de su especie, difícil de defender. Después de Cervantes, las “españoladas” – las doctas y las no doctas, las del arte mayor y las de la cultura pop – tiene la densidad del puchero. Es verdad que ciertas gracias no le son ajenas, pero esa invocación de lo airoso que el vocablo adquirió en su usanza, es al menos, discutible. Toda riqueza de lo español incluye una densidad inherente, como ocurre con el chorizo. Por supuesto que el nivel de condensación de los

elementos de una obra no hablan por sí solo de la calidad de la misma. Ahora bien; si la obra en cuestión, no tiene atributos relevantes o inteligentes, pero en tanto española, conserva su densidad, entonces, el peligro del tedio es considerable. Por lo tanto, Unamuno es genial, como quiera usted determinar el quantum de su “gracejo”; lo mismo ocurre con Calderón. Pero puestos los españoles a hacer películas o historietas, hay que hamacarse para dar con algo soportable. No argumentaré con ejemplos, lo que es incorrecto y lleva por caminos equivocados; ejemplos hay para todo. La argumentación de tan arriesgada ponencia se demuestra en lo normalmente sobrecargado de la verba española, en su facilidad para el melodrama, y en las evidentes apreturas que el demasiado catolicismo, la demasiada dictadura y la demasiada monarquía operó sobre la imaginación gala. La historieta de Perico Fantasías que aquí relevamos no adviene como prueba, sino como ilustración. Acá vamos.

Perico es un niño soñador, quien mediante su gran imaginación convierte cualquier situación cotidiana, por nimia que sea, en una ensoñación aventurera.

La peripecia imaginativa que vive Perico en esta ocasión, comienza, como es habitual en su tira, en la vida real. Perico camina despreocupadamente por una calle, y en esa misma primera viñeta nos comunica su sorpresa ante una visión que nosotros, lectores, todavía no tenemos, a menos que volvamos nuestra mirada a la viñeta siguiente, de pura ansiedad. ¿Qué causa rara impresión a Perico? Veamos y notemos que su sorpresa seguramente nos resultará anacrónica. Dice el niño: *“Qué curioso. Jamás vi a nadie que se lavara la cara en plena calle”*. Su frase no es crítica ni admonitoria; es simplemente la observación de una situación que se estimaba absurda en un tiempo pasado, pero no remoto.

Nosotros sí podemos hacer algunas observaciones al respecto. Algunos añorarán, otros no, un tiempo en que los espacios públicos eran espacios de una cierta convivencia que incluía una concepción de delimitación entre lo público y lo privado. Algunos considerarán que hoy se vive con menos remilgos y otros

considerarán que ese supuesto desacartonamiento incluye un cierto retorno a la vida salvaje. Pues, ¿qué cosas hoy no vemos que se hagan en plena calle? No es difícil comprobar que son tiempos en que no sólo a quien le pica, se rasca; y quien tiene hambre, engulle; sino que quienes quieren hacerse los afeites, evacuar la vejiga, cambiar pañales, hablar a voz en cuello, escuchar música o similar a volúmenes inconsultos, simplemente, lo hacen. Es decir, sus comportamientos difieren muy poco del de los animales, que hacen lo que necesitan hacer sin ninguna preocupación exterior a sí mismos.

Pero aquí estamos en una época en que a Perico Fantasías le causa curiosidad ver a un hombre que lo que hace en “plena calle” es lavarse la cara. Entonces Perico se acerca, y el hombre, amigable, sin que medie pregunta alguna le comenta al niño qué gran cosa es el agua, y le hace un comentario en forma de pregunta retórica: “¿Te imaginarías qué sería el mundo sin agua?” (Dice “te imaginarías” en vez de “te imaginas” porque se ve que utiliza no muy bien el castellano; o quizás sea el guionista; vaya a saber. A no ser que le pida que se lo imagine para él, como quien dice “¿te harías unos mates?; y en ese caso su gramática sería correcta).

Bueno, claro que Perico Fantasías puede imaginarse tal situación. A su juego lo llamaron, parece; e inmediatamente vemos su rostro de ensoñación en primer plano, lo que opera en el relato como pasaje a la dimensión de su imaginación. A la viñeta siguiente, Perico vive para nosotros su fantasía; y entonces lo vemos andar acalorado por un desierto del viejo oeste americano. Y en eso, cuando va a echarse un trago de agua de su cantimplora, resulta que ya no queda en ella ni una gota. Y dice para sí: “*Esto significa el fin; como no encuentre agua, estoy perdido*”. Y tanto lo está, que hasta un ave carroñera se le acerca amenazante. Pero Perico es salvado. Mediante grandes letras que dicen BANG, escuchamos un disparo que hace huir al ave. Entonces vemos al hombre que lo salvó, que tiene exactamente el mismo aspecto que el hombre de la vida real que se lavaba la cara en la calle y que desafió a su imaginación.

Tal como ocurre con los sueños (y también en las ensoñaciones) los materiales de los que están contruidos, son tomados de la vida de la vigilia.

El hombre le da a beber a Perico, agua de su cantimplora; y pese a que Perico bebe, no se recupera. Lo vemos debilitado y desfalleciente. El hombre lo carga en sus brazos y se lo lleva a su campamento. Perico, entonces sí se recompone; y mientras comparte con su salvador una comida, conversa con él. El hombre le cuenta la historia de ese lugar al que ha llegado. Le dice que antes pasaba por allí un riachuelo que él usaba para lavar minerales y extraer oro. Y que en aquel entonces, había agua para beber. Pero ocurrió que un indio a quien trata de “*viejo zorro*” construyó una represa en su terreno y se apropió de todo el caudal de agua. Desde entonces, cada vez que alguien necesita agua, tiene que comprársela a ese indio, y dice que “*a precio de oro*”.

El desvío de ríos para conducir el agua hacia propiedades privadas es una práctica conocida en Argentina. En febrero de 2016 se detectaron en Mendoza, dos desvíos clandestinos del río Malargüe, perjudicando la natural dotación de la laguna de Llacanelo. Las aguas eran dirigidas hacia estancias privadas. Sin dudas, el o los dueños de esas estancias han de ser macanudos importantes, pues en las noticias – por lo menos, al principio – no se dio el nombre de los propietarios. Pero dejemos estas miserias, que seguirán existiendo al amparo de nuestro Poder Judicial, y regresemos a la imaginación de Perico.

¿Quién va a solucionar el atropello que significa apropiarse del agua? Como aquí el imaginador es Perico... pues él. ¿Qué piensa hacer el niño para que la desertificación producida por el desvío del río se solucione? Mire; Perico le pide al hombre que lo rescató, que le preste un barril de pólvora que vio que éste tenía por allí. El hombre accede, aunque le recomienda que tenga cuidado porque “*ese zorro*” refiriéndose al indio, tiene muy buena puntería con el rifle.

Aceptamos esta conducta del hombre (le da un barril de pólvora a un niño para que enfrente a un indio malo con buena puntería) porque estamos en la imaginación de Perico. En su fantasía Perico se trata ya no sólo como un adulto, sino como un paladín justiciero.

¿Cómo logra Perico que el agua regrese a su cauce natural y así estar a disposición de quien la necesite?

Se acerca hacia donde un montón de piedras hacen de barricada para el agua; esto es, la represa, y allí se enfrenta cara a cara con el indio. El indio, que ya avisamos que era malo, lo encara apuntándole con un rifle: “¡Alto! ¿Qué viene s a buscar?”, lo inquiera.

Y Perico le dice que quiere agua y que piensa pagársela con una botella de “agua de fuego”. El “agua de fuego” es una botellita de aguardiente.

El trato es éste: El indio se queda con el aguardiente y Perico, a cambio, llenaría su barril con agua de la represa (el mismo barril que nosotros sabemos que no es para ello, sino que está cargado con pólvora); pero además, le ofrece Perico al indio: “si no vuelvo antes de que tú te termines esa botella, te doy permiso para que destruyas el barrilito”. El indio acepta.



Ocurre una vez más, el viejo truco del engañador engañado. El indio cree que engaña a Perico porque dice “*rostro pálido ser tonto. Yo, gran bebedor terminar pronto*”. Pero nosotros sabemos a esta altura que lo que quiere Perico es justamente eso, que el indio le dispare al barril de pólvora. Y eso es lo que sucede. Como el barril estaba sobre las piedras que delimitaban la represa, éstas se dispersan por la explosión y el agua retoma su cauce.

Corte. Vemos nuevamente en primer plano el rostro de ensoñación de Perico, al mismo tiempo que un texto nos informa que “...*en aquel momento Perico volvió de nuevo a la realidad*”. Entonces quien está frente a él ya no es aquel que lo salvara del águila en el desierto, sino el hombre que hacía

abluciones en plena calle; y es el mismo hombre quien lo incita a despertar. Cuando lo hace, Perico le dice que ya no tiene de qué preocuparse porque el indio destruyó su propia represa y le llevará mucho tiempo hacerla de vuelta. Es decir, Perico, aún de regreso de su ensoñación, suponemos que ya consciente, sigue jugando con su fantasía.

Con rostro de perplejidad, el hombre dice para sí: *“Pero... qué dice este muchacho?”*

Y así termina la historia.



Ahora veamos qué requiere la historia de su lector, hacia qué lugar de identificación lo convoca, y tratemos de discernir qué ideología la comanda. Parece ser que esto último presenta ciertas dicotomías.

Veamos. Perico Fantasías es el héroe de la historieta; es un niño simpático y agradable, y actúa con nobles sentimientos de justicia, de solidaridad, de generosidad, de valentía e indudablemente, del lado del “Bien”. En principio, está claro que la obra está pensada a partir de un requerimiento al lector de identificación con él, con Perico.

Pero, pensemos esto. ¿Cómo reaccionaría el lector que se identifica aquí con Perico Fantasías, ante una situación similar pero que en vez de estar actuada por un niño en la ficción, la protagonizara un sujeto en la vida real?

Analicemos su procedimiento de manera estructural:

- Perico es testigo de una situación de abuso de alguien con poder (el indio).
- La forma que adquiere el abuso es el de una apropiación de un recurso natural indispensable para la vida.
- Perico lo combate haciendo justicia por mano propia, por decirlo a la manera corriente, y lo hace utilizando un arma de fuego (un barril con pólvora).

¿No actúa, pues, Perico Fantasías como un revolucionario a la usanza tradicional?

Es casi un hecho que el lector modelo de estas historietas (popularizadas en la España de Franco) no ha de simpatizar con aquel que en la vida real actuara como Perico.

Ahora bien; ¿dónde aparece la posibilidad de identificarse con Perico Fantasías?

Pues en dos situaciones. Una, en la idea subyacente de que sólo el establishment, a través de sus oficinas de justicia, determina quién tiene autoridad para reconocer el otorgamiento de la propiedad privada.

¿Por qué el indio de esta historia no es reconocido como el dueño de la represa como sí, en la vida real, son reconocidos dueños de recursos naturales a empresas multinacionales o a grandes empresarios expansionistas? ¿No actúan ambos, acaso, con la misma lógica de apoderamiento y de aprovechamiento en beneficio propio?

Bueno, la cuestión entonces, es a quiénes les reconocemos el derecho a apoderarse, y no al apoderamiento en sí mismo.

Como el indio es estimado como alguien sin derechos a tomar la propiedad del agua, el lector puede identificarse con Perico, que lo combate. Aquí el indio actúa claramente en forma delictiva, con lo cual la oposición a él se la sustenta en esto.

La otra situación para la identificación del lector con Perico es justamente que el antagonista es “un indio”. El indio es la barbarie, y por ende, un sujeto de condición inferior. Y además es tonto (lo engaña un niño) y es un borracho. Pero la dicotomía aquí es que el indio de esta historia procede más como hombre blanco que como indio. La alteración de la naturaleza para beneficios privados no son acciones propias de los indígenas.

Podría inferirse que este indio ha visto mucha televisión o ha leído muchos diarios.

Lejos estaré de abogar por la existencia en la vida real de algunos Perico Fantasías. La revolución (y más aún a la usanza tradicional) no sólo es anacrónica *per sé*, sino que es alentada por aquellos quienes se benefician con la violencia. El enfrentamiento por la fuerza sólo beneficia a quien tiene más poder. Por lo que abogaría, si hiciera falta, es por lectores. Lectores en el sentido cabal y amplio; lectores atentos, críticos, capaces de entrever a qué, para qué y por quién somos convocados a identificarnos.

Un pequeño *ritornello* al “gracejo”. ¿Usted lo ve por algún lado?

V

El problema de la ley

El gran triunfo de la Ley es hacerse corresponder con la Verdad. La “verdad jurídica”, necesaria para la funcionalidad burocrática, es sólo eso, una verdad “jurídica” esto es, una verdad acotada a un ámbito, una verdad que no es la verdad de los hechos, y menos aún La Verdad. Sí, sí; usted dirá: “ya sabemos eso”. Y yo le diré: no; podremos todos decir que sabemos eso, pero ese saber conceptual no es el que circula en el lazo social. Tal es así que una forma común de llamar al Poder Judicial es el de nombrarlo “la Justicia”. Si “la justicia”, pues, dice algo, ¿cómo atreverse a contradecirla? Pues no es la justicia. Son los poderes fácticos institucionalizados, enmascarados en asociaciones legalizadas como son los tribunales. El problema de la autoridad es arduo y no atañe a ninguna verdad. No implica eso que no hay que obedecer a la ley; lo que no hay que hacer, es creerle.

La autoridad deriva de la ley. La autoridad como articulador, como concepto. De cómo tratamos con esa autoridad nos hablarán en estos textos que siguen, Kierkegaard y Mickey Mouse; la Vaca Aurora y Zizek; alguno que otro pato; y hasta personajes de películas de Fritz Lang entremezclados con el Pájaro Loco. Quizás podamos identificar mejor estos problemas si los vemos en Patolandia antes que en la casa de un cuñado.

El Pájaro Loco

Inseguridad / La perspectiva totalitaria como la perspectiva correcta / El Vampiro Negro de Fritz Lang

¿Qué le han hecho al Pájaro Loco? Sin dudas no es este Pájaro Loco que conocíamos. Sus locuras, sus bromas desinhibidas, y por supuesto, sus excesos, han desaparecido aquí, por completo. Con todo ello ha desaparecido también la diversión que solía proveer uno de los personajes animados más originales y revulsivos de su época. En la década del 40, Woody Woodpecker (tal su nombre original) expuso lo mejor de sí; extrovertido, con la fantasía pronta y una vertiginosidad aún muchas veces torpe, supo hacernos disfrutar. Ya en los 50, cuando recaló en la televisión, le moderaron sus “locuras”. En esta historieta lo vemos en su decadencia; amargado, con escasos recursos humorísticos y adaptado a las normativas burguesas. Le pasa esto a algunos futbolistas que la rompen de pibes, que se gambetea a medio mundo, pero son desprolijos; y entonces los agarran los DT y les mandan a cubrir la subida del lateral, a asegurar la pelota aunque la tengan que pasar 40 metros para atrás. Bueno, así la alegría no sobrevive.

Todos los excesos que alguna vez tuvo el Pájaro Loco, parece que se los hubieran devuelto con los excesos que con su figura cometen en este episodio. El Pájaro Loco se comporta aquí como el más vulgar Mickey Mouse; es decir, como un agente encubierto del establishment.

El tema que aborda esta obra es uno de los preferidos de la burguesía: la preocupación por la inseguridad. Por supuesto que esta preocupación es válida y compartida por todos; sólo que algunos tomamos este tópico como parte de una problemática más compleja; y más concretamente, como una consecuencia de los paradigmas y políticas imperantes. Aquí la cosa no admite ninguna segunda lectura. La historieta presenta una alegoría destinada a identificarse al personaje

principal, que es la víctima (el Pájaro Loco) en oposición a un agresor externo (un tigre).

El argumento es simple: el Pájaro Loco vive en una casita en el bosque con sus dos sobrinos. La casita es muy linda; la vista es magnífica; pero el barrio no es tranquilo. El Pájaro Loco y sus sobrinos viven allí acosados por una familia de tigres que se los quiere comer. Luego de zafar de un nuevo asalto, los pájaros propietarios van en auto hasta el pueblo y compran una gran cantidad de herramientas: maderas, cables, etc; todo lo necesario para hacer de la casa, una fortaleza. Pero esta fortaleza no será tal, sin un control del espacio exterior a la vivienda, como lo sabe cualquier habitante de cualquier urbe que convive con una cámara de seguridad a cada paso. El Pájaro Loco, pues, ha pensado en ello, y compró también los elementos necesarios para monitorear los movimientos externos desde el interior de su casa. Entonces, en varios puntos estratégicos cercanos a su morada, instala unas alarmas que detectan a los tigres. Son buenas, parece, y le habrán costado caras. Vemos que ante la presencia de tigres, las alarmas prenden unas luces. Esto permite al Pájaro Loco detectar a los posibles invasores y mirarlos a través de un telescopio.

¿Y con los cables, las maderas, y todo lo que había comprado, qué hace? Lo que hace es instalar una serie de mecanismos que son, sin más, trampas para el eventual intruso; y que luego vemos que son eficaces: por ejemplo, un puño mecánico golpea al tigre que se acerca al árbol de la casa. Estamos *ahí nomás* de la electrificación de rejas, el sueño dorado de tantos propietarios de caserones; o sea, un sistema de violencia directa contra rateros, en manos de lo que roban con modalidades menos estentóreas. Bueno, en el mundo del Pájaro Loco, él puede cumplir su sueño; y lo hace sin cuestionamiento alguno.

Algo no es perfecto, sin embargo, en los dispositivos de seguridad. Advertimos que no son aparatos de los llamados – no sin grosería – “inteligentes”; esto es, hay uno que dispara un furibundo chorro de agua al eventual intruso, pero no distingue si el destinatario del impacto es un tigre o, como pasa aquí, el cartero.

El Pájaro Loco dice, medio culposo; “*Uy, tiré primero y miré después*”. Seguramente esta línea, o quizás la secuencia entera, sería eliminada en caso de una *remake*; no sea cosa de evidenciar lo que no conviene.

El cartero agredido por error traía una carta de un tío adinerado del Pájaro Loco. En la carta, el tío le avisa a este que habrá de mandarle de regalo, una pianola.

Y cumple el tío. La pianola es llevada hasta el bosque por un empleado del correo en un camioncito; quien en el trayecto, ya en zona boscosa, pregunta a un casual transeúnte, por la casa del Pájaro Loco. Es lógico, es un bosque de verdad; no tiene calles con nombres como pasa en Pinamar.

Bueno, pero resulta que el casual transeúnte a quien se dirige el cartero es justo el tigre, el enemigo del Pájaro Loco. ¿Qué hace el tigre? ¿Le indica correctamente? No; claro; lo que hace es hacerse pasar él por el Pájaro Loco. Le dice al cartero que

ya ha encontrado a quien busca, no otro que quien está frente a él.



La estrategia nos aparece como muy rara, en principio, porque el tigre no está ni disfrazado. El cartero sospecha; no es para menos, pues el tigre no se parece a un pájaro carpintero, y se lo dice directamente; a lo que el tigre le responde que es pájaro carpintero por parte de padre, y se pone a picar el árbol. (1) Esto convence al cartero; o al menos, éste se hace el que se convence. Lo cierto es que le deja la pianola y se va. Este punto es muy realista; nunca sabemos si los carteros fallan como fallan por un escaso rigor profesional o a causa de una succulenta credulidad en lo que les parece. Como sea, suele el cartero trabajar por aproximación. ¿Quién no lo ha comprobado?

Nos preguntamos: ¿Para qué quiere el tigre quedarse con esa pianola del

(1) He ahí un buen chiste, después de todo.

Pájaro Loco? ¿Es un ladrón? No. El tigre la quiere con la finalidad de usarla como medio para llegar hasta su presa. Tigre y tigrecitos van con la pianola hasta la casa del Pájaro Loco; y una vez en la puerta de la misma, abren la tapa de la pianola y todos se meten adentro. Han dejado, sí, una nota para el Pájaro Loco. Es decir, la pianola es el Caballo de Troya del tigre, quien logra entrar a la casa del Pájaro Loco, escondido en ella.

Una vez en la casa, cuando el Pájaro carga la pianola con un rollo e intenta escuchar música, sucede que el mecanismo funciona mal; la música sale defectuosa. ¡Que el Pájaro Loco no abra la tapa!, rogamos los niños, sabiendo que la abrirá. Es el momento de mayor tensión. El Pájaro Loco abre la tapa y entonces los tigres saltan sobre él y sobre sus sobrinos.

Mencioné al principio que el Pájaro Loco estaba en su decadencia, y usted ha comprobado hasta aquí que es así. Sin embargo, algo de reflejos le quedan (y a sus sobrinos también), y logra zafar. Con gran rapidez y presencia de ánimo, los pájaros, utilizando maderas y clavos consiguen mantener a los tigres encerrados en la pianola.

Bien. Los invasores ya están capturados. Pero la captura no es el escarmiento. En esto también el Pájaro Loco coincide con los ideales burgueses. Entonces, por un pequeño agujero entre las maderas, introduce hacia el interior de la pianola, una buena cantidad de pimienta. Esta pimienta – el equivalente a un arma química en este universo – agrede a los tigres, quienes en la desesperación, rompen las maderas y salen huyendo de allí. Y de esta manera termina la historia.



Volvamos a la pregunta inicial. ¿Cuál es la visión acerca de la inseguridad social que propone la obra? Pues ninguna otra que la de los programas periodísticos. La analogía es clara y explícita. El problema es que

existen predadores, como lo son los tigres para los pájaros carpinteros. Del mismo modo, los propietarios de casas magníficas son acosados por predadores. La única cuestión que se discute es, pues, cómo defenderse de los predadores.

Entendiendo que existen perturbadores de la tranquilidad social que actúan como predadores, el Pájaro Loco, como la mayoría de los pájaros carpinteros, jamás se pregunta por qué causa surgen estos; de dónde provienen; qué los hace comportarse de ese modo.

En la historia del Pájaro Loco, su enemigo predador es de otra especie. No es atacado el Pájaro Loco por otros pájaros carpinteros. Aquí el Pájaro Loco (y nosotros) aceptamos que éste se defiende lógicamente de un enemigo natural. Lo peligroso (y erróneo) es naturalizar al enemigo predador de las sociedades: naturalizarlo a la manera de interpretar su existencia independientemente de la organización social misma y suponerlos existentes del mismo modo que existen los tigres. Alguna vez podríamos entre todos hacer ingresar la pregunta del por qué.

De manera que, como sucede en casi todo el universo historietístico que se nos propone desde siempre, la problemática se presenta no sólo desde una determinada perspectiva, sino que esa perspectiva es presentada como la única. Es la perspectiva “correcta”, a la cual somos compelidos a aceptar sin discusión. Y es esta la perspectiva de la comunidad.

Así estamos dentro de un punto de vista “totalitario”; en el sentido que una perspectiva, una parte es tenida como un “todo”, una sola perspectiva totaliza el problema.

Pero hagamos el ejercicio de intentar contar esta historia desde la posición del tigre. Entonces, invitados a identificarnos con su subjetividad, quizás sucedería lo siguiente: El tigre vive en el bosque y tiene familia; tiene hijos que alimentar. Su vida ha sido un sinfín de desastres e infortunios; no ha tenido posibilidades de escapar de su destino. Entonces, un día, ve que puede alimentarse a gusto al encontrar a unos pájaros carpinteros. Sabe que para

alimentarse deberá correr riesgos, que no es lo que quisiera, pero el hambre no da tregua. Intenta comerse pues a esos pájaros y dar de comer también a sus hijos. Pero su infortunio sigue. No sólo no lo consigue, sino que es burlado y humillado al ser encerrado en la pianola y atacado con pimienta.

Veamos: si nos limitáramos a este punto de vista, lo que sería la voz de una víctima, tendríamos sólo un punto de vista subjetivo. Otra totalización del problema.

¿Entonces? El efecto de verdad resulta sólo de la confrontación de las dos perspectivas.

El establishment adora las obras como esta del Pájaro Loco, que los afirma en un supuesto lugar de la verdad, dado que es el único lugar posible propuesto.

Como ese lugar de la verdad está tan establecido, las obras que son contadas desde la perspectiva de la víctima pueden no ser totalitarias. Por dos motivos; el primero, por lo dicho, porque el telón de fondo sobre el que se contaría esa historia, está incorporado en el ideario; es decir, está implícito. El otro motivo es el que puede estar contada artística y éticamente muy bien, como es el caso emblemático del filme “M” (conocida aquí como “M, el vampiro negro”, 1931) de Fritz Lang. Películas como estas son revulsivas porque proponen al espectador situarse también en “el otro lugar”.

En este filme, “M”, el personaje principal, es un asesino de niños; nada más alejado de una posibilidad de identificación. El comienzo del filme, y toda su primera parte, se desarrolla desde la perspectiva de la comunidad de la víctima. Nuestra identificación aquí es casi automática, plena y sin cuestionamientos. Sin embargo, cuando el asesino habla, cuando escuchamos al despreciable desde su subjetividad, ocurre que “eso habla”, y entonces vemos que en muchas cosas también se nos parece. Y en un punto sentimos pena por él. Por cierto esa pena que sentimos nos llena de perplejidad y de muchísima incomodidad.

La pregunta, implícita es, ¿dónde nos ubicamos? Quizás habría que convenir que ningún lugar es cómodo, y que habría que acomodarse en la incomodidad. Por lo demás, volviendo al Pájaro Loco, hubiese sido justo para él, hacerlo retirar a tiempo. Millonario ya, fofo, aburguesado, da pena antes que bronca.

Ludwig Von Pato

Explosión oportuna

Violencia subjetiva, simbólica y objetiva, según Zizek / Soborno / Gran Otro / Modus operandi de la educación privada

En su libro “Sobre la violencia” editado en 2009, Slavoj Zizek (1) consigna tres categorías de violencia: una subjetiva, una simbólica y otra sistémica. La primera (la subjetiva) es la más evidente, pues refiere a la que se manifiesta de manera directa, la que provocan las personas que alteran la paz social o familiar; corresponde en gran medida a lo que es del ámbito del accionar de los delincuentes comunes. La segunda (la simbólica) es la que se ejerce a través del lenguaje, menos evidente, a pesar de que en los últimos tiempos ha comenzado a prestársele atención. Y la tercera (la sistémica) es aquella inherente al imperio del modelo capitalista, menos perceptible, oculta si hace falta, pues es asimilada por el propio sistema como parte de la normalidad.

Esta obra, que sea de la Disney lo hace más emblemático todavía, ejemplifica este estado de cosas. Resulta muy pertinente que este paradigma pueda ilustrarse con una historieta, y tan fácilmente, pues demuestra su nivel de arraigo social, y patentiza cómo hemos aprendido a no ver otra violencia que la única que la que el establishment admite cuando habla de violencia, aquella que altera el orden social, la que encarnan en esta historia los “chicos malos”, unos ex convictos que cada vez que aparecen es para afanarse algo. Estaba aquí, a la

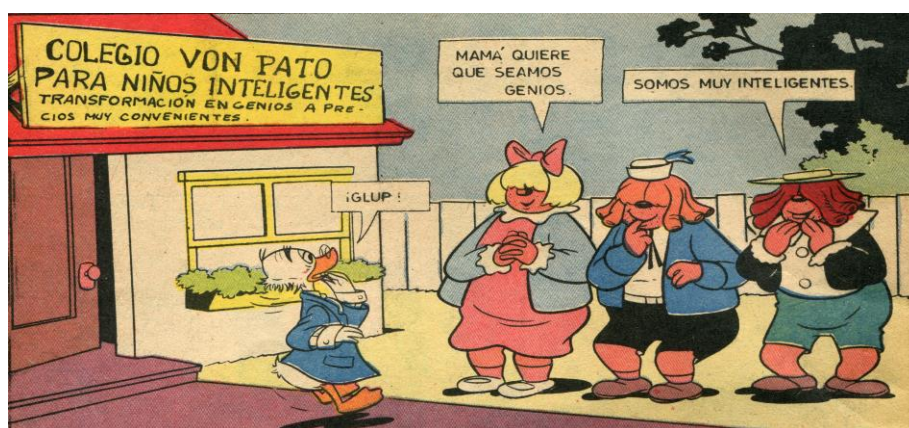
(1) Slavoj Zizek, filósofo, sociólogo, psicoanalista y crítico cultural, nacido en Eslovenia en 1949.

vista de todos, en una “ingenua” aventura de un señor pato, en un contexto supuestamente no ideológico. Usted luego verá.

El protagonista de esta historieta es Ludwig Von Pato, quien alguna vez fuera presentado como otro tío de Donald, y que es científico. La obra comienza en la puerta de su laboratorio en cuyo frente se ve un cartel que anuncia: *“Colegio para niños inteligentes. Transformación en genios a precios muy convenientes”*. Quienes han llegado hasta allí son tres muchachos de aspecto torpe que están, además, grotescamente disfrazados; inclusive uno de ellos está con ropas de mujer.

Los tres se presentan como niños muy cándidos, tímidos, y aunque grandulones, niños al fin. Quien está vestido de niña le dice al viejo pato que los recibe, lo siguiente: *“Mamá quiere que seamos genios”*. Y otro le dice: *“somos muy inteligentes”*.

Ludwig se apura a prevenirles a los muchachos que *“todos los candidatos deben pasar por un estricto examen antes de que...”*. Pero el viejo no termina la frase porque uno de los aspirantes le da un fajo de billetes diciéndole: *“esto es para la matrícula”*. Rápidamente el pato cambia su discurso y les dice: *“como les estaba diciendo...no hay necesidad de ningún examen”*.



Este punto es muy importante. La aparición insidiosa del dinero hace preciso intentar domar el poder omnímodo que éste representa. Veamos cómo se las arreglan aquí, los involucrados: Cuando uno de los “chicos malos” le entrega

un fajo de billetes al profesor, lo que hace es concretar un liso y llano soborno. Ambos lo entienden así y ambos, en un tácito entendimiento, se saben sometidos a la potencia de ese acto que habrá de someter la voluntad del profesor y que organizará las cosas a su arbitrio. Pero esa irrupción prepotente del dinero es traumática y debe ser tramitada psíquicamente en algún lugar. El cuadro (la escena) en que este movimiento se produce ¿podría acontecer sin palabras; digo, el soborno, una vez que el profesor von Pato mencionó los requisitos para la inscripción? Un buen ejercicio sería el de quitar los globos del diálogo siguiente de los personajes. Si lo hiciéramos, notaríamos claramente las características del hecho y estaría clara la dialéctica involucrada en ese traspaso de dinero de unas manos a otras. Pero la respuesta es que en el universo de lo que llamamos “la normalidad”, **no** podría suceder sin palabras. El lenguaje viene a recubrir una situación inconciliable entre el sujeto y su ideal de sí mismo.

El “chico malo” dice, refiriéndose al dinero: *“esto es para la matrícula”*. Sólo nombrando ese acto de un modo que no es, el acto de soborno es tolerable para quien lo realiza. Y el profesor lo acepta, en tanto el lenguaje lo protege de ser convocado como “sobornado”. Y le dice, virando completamente su discurso, pero como si no lo hiciera, que... *“...como les estaba diciendo... no hay necesidad de dar ningún examen”*.



¿Significa esto que ambos así están tranquilos con su conciencia? ¿Creen efectivamente que lo que sucedió fue un pago de matrícula y no un soborno? De ningún modo. Pero existe un cierto alivio. ¿Por qué? Si no hay allí otros testigos que ellos mismos, los que actúan en el hecho

de corrupción, ¿ante quién el lenguaje recubre la verdadera identidad del acto? La respuesta es una respuesta lacaniana y refiere a que nunca estamos sin un

tercero de testigo. Este “tercero” es su concepto del Gran Otro.; el Otro del inconsciente, lugar lógico del lenguaje.

En ese lugar lógico del lenguaje, no contaminado de la presencia física, existió un simbólico pago de matrícula. Es el lugar de un tercero “neutral”, ante cuya existencia lógica no pasamos por corruptos. Aún los canallas que admiten mediante el cinismo su condición, en las transacciones de este tipo, sin dudas no han de mencionar la palabra “soborno”, cuya carga simbólica estigmatiza. Eufemismos como “comisión” o “reconocimiento” acuden en su ayuda.

Al cuadro siguiente, mientras el científico no los está mirando, nosotros confirmamos lo que sospechábamos: esos “niños” hablan entre ellos y nos descubren que no son otros que “los chicos malos”, personajes habituales en las historietas de Disney. Von Pato, hasta aquí, todavía no lo sabe.

¿Qué sucede luego? Decíamos que será el dinero el factor que organice las cosas a partir de su incidencia decisiva; y una de las formas en que esto se manifiesta es que invierte la polaridad de las relaciones. Veamos cómo.

Ludwig Von Pato es el profesor y los “chicos malos” disfrazados de niños buenos, los alumnos. El lugar de la autoridad está del lado del profesor, quien es el depositario del saber; es quien está en el lugar de quien enseña respecto de aquellos que van a aprender. El profesor tiene rango de autoridad en la relación lógicamente asimétrica con sus alumnos. Es entonces el profesor quien determina el decurso de la clase, quien determina qué se enseña, cómo se enseña, quien impone las normas didácticas y pedagógicas. Pero ¿Qué sucede aquí? Esos aspirantes han pagado. Y cuando el profesor Ludwig Von Pato lleva a los niños, ya sus alumnos, hacia un aula y les dice que la disciplina por la cual comenzará su formación será la geografía, uno de ellos toma al profesor por la solapa, y con cara de pocos amigos, en actitud intimidatoria, le dice “*queremos comenzar por la geometría*”. Y comienzan por la geometría. El dinero ha invertido la polaridad de la relación entre profesor y alumnos.

Aquí, en esta historia tan lineal (tan necesariamente lineal) estas instancias son evidentes. Pero muchas veces, las situaciones extremas y

evidentes son ilustrativas para entender los mecanismos que funcionan cuando las situaciones de un mismo tenor son menos aparentes. Los casos extremos o fronterizos son útiles para entender las estructuras de las cosas. ¿Adónde vamos con esto? Por supuesto que no descubrimos nada al hablar de cómo el dinero tuerce voluntades. Esto, aunque lo identificamos cuando es aplicado a las relaciones entre los organismos o entidades del poder mundial, cuando ocurre en algunas menudas transacciones de la vida cotidiana, como aquí con los “chicos malos” y Ludwig Von Pato, muchas veces lo llamamos de otra manera. Por ejemplo, el pago de una matrícula en una escuela privada. ¿Cuánto se parece esa situación doméstica a la situación de los chicos malos con el profesor Ludwig? Infinitamente más de lo que los Ludwig von Pato que nos rodean tienen ganas de enterarse.

Sigamos con la historia: Ludwig, compelido a enseñar geometría, propone impartir algunas nociones acerca de los ángulos. Pero los muchachos tienen otra idea. Le dicen que de ángulos ya saben todo, y lo que hacen es proponerle la resolución de un problema. Y el pato, entra. La posibilidad de demostrar su inteligencia ante el desafío cientista, lo puede; de manera que acepta inmediatamente.

¿Cuál es el problema que le proponen aquellos particulares alumnos? Este:

“Supongamos que A es la bóveda de un banco. Y que tres hombres cavan un túnel de B a C a A. ¿Cuánta nitroglicerina se necesita para lograr atravesar A si el acero de la bóveda tiene 12 centímetros de espesor?”

Estamos pues en el quid de la historia, en donde conocemos el motivo exacto por el cual esos “chicos malos” están allí. Al pato le llama la atención lo poco infantil del problema, pero desafiado a resolverlo, siente que tiene que hacerlo y demostrar así que no hay problema demasiado arduo para un genio como él.

Ludwig ya nos ha demostrado que no es inocente, que puede leer las segundas intenciones (como en el caso del soborno), pero en esta circunstancia

no vislumbra nada raro. Es que aquí se lo ha convocado en tanto genio de la ciencia, en una significación que comanda su vida toda. Entonces es dable creer que no sospeche porque no hay lugar para otra cosa; el desafío ha tocado un punto cuya identificación plena no deja resquicios para nada más.

Ludwig hace una buena cantidad de cálculos tras los cuales obtiene la resolución del problema: se necesitan “...dos litros de nitroglicerina en el vértice superior del triángulo $A D E$.”

Obtenida la respuesta, los chicos malos descubren su identidad al científico para humillarlo al demostrarle cómo han podido engañarlo sin correr riesgos, pues se llevan el papel con los cálculos, y le recuerda que en ese papel han quedado sus huellas digitales, las del profesor, quien podría entonces, ser complicado en un crimen.

Lo que sigue en la historia es el intento de Ludwig Von Pato para tratar de evitar que “los chicos malos” se salgan con la suya. Los persigue; y mediante un simple truco les hace creer que puede volarlos con un par de frasquitos de nitroglicerina con la que los amenaza.

“Si no se rinden y renuncian a asaltar el banco, los haré volar con mi nitroglicerina”.

Los chicos malos no le temen porque creen que no se atreverá. Nosotros sabemos que algo trama Ludwig. No sabemos qué, pero lo vemos cuchicheando con un obrero de la construcción que estaba trabajando en la calle, a quien le pide ayuda, suponemos. El secreto del plan del pato es protegido ante nosotros, lectores, en función de la mejor eficacia del relato.

Ludwig Von Pato, entonces, ante el menosprecio de los “chicos malos”, decide hacerles una demostración de su poder: arroja un frasquito por encima de una medianera y se oye una explosión. Los chicos malos se rinden. Ha sucedido la explosión oportuna prevenida por el título de la historia.

¿Era nomás nitroglicerina lo que tenía Ludwig Von Pato en esos frasquitos?

Advertimos que no; que fue un truco: del otro lado de la medianera, los obreros de la construcción, en combinación con Ludwig provocaron una detonación con dinamita. Los vemos a ellos con el típico detonador a palanca que tantas satisfacciones le ha dado al mundo del *comic*.

¿El bien ha triunfado? Habría que decir que ha triunfado la legalidad, que es el Bien en términos de Disney y de la globalizada “disneylización”; es decir, los “chicos malos” no se salen con la suya; el crimen no paga; se nivela el delito con el castigo. Asumimos que los chicos malos irán a la cárcel, pues el propio Von Pato los arrea a punta de dos pistolas.

Sin embargo, ninguna pena, ninguna culpa, ningún cuestionamiento aparece como contrapeso de la venalidad de Ludwig Von Pato. Su aceptación de soborno en los términos efectuados no provoca escándalo alguno. La violencia subjetiva, la de los delincuentes comunes, la única visibilizada por el capitalismo, aparece condenada y sometida a la “justicia”. La violencia sistémica, aquella que mediante sus paradigmas propicia la violencia subjetiva, no está visibilizada como tal y está camuflada en una suerte de estado de cosas “natural”.

Volviendo a Zizek, imprescindible aquí. La explicación al hecho de la reacción social sólo por la violencia subjetiva sucede porque ésta es contrastada con un fondo no violento. La violencia subjetiva, presentada de este modo, perturba la paz de una aparente normalidad. Zizek: *“La violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento. La violencia sistémica es por tanto algo como la famosa “materia oscura” de la física, la contraparte de una (en exceso) visible violencia subjetiva”*.

Tomando en cuenta esto, podemos mirar de otro modo a aquellas instituciones que son en sí mismo el sistema, y que corporizan la violencia inherente a él. Pocas cosas hay más violentas que el accionar del Poder Judicial, de los organismos internacionales, de los medios masivos de comunicación. Lo

trágico es que su violencia invisibilizada, para peor, es percibida como protectora ante la violencia.

Tan de la normalidad resultan estas cosas para el establishment que el personaje de Ludwig von Pato está inspirado en Ludwig von Mises, uno de los creadores de la escuela económica austríaca, que entre otras lindezas plantea los perjuicios de la intervención del estado en la economía, que según esta escuela, *“llevan a un resultado distinto al “natural” (las comillas son mías) y por esto es muchas veces perjudicial para la sociedad, ya que generan caos en el largo plazo”*. (2) ¿Se da cuenta?

(2) Ludwig von Mises real nació en Austria-Hungría en 1881, y murió en 1973. Historiador y escritor liberal, tuvo fuerte influencia en el “movimiento libertario” en pro del libre mercado. Fue con fundador de la Escuela Austríaca.

Ratón Mickey

Ley y Desorden

Mickey “recargado” / El problema de la ley/ La autoridad según Kierkegaard

La idea de que Mickey Mouse es un representante de la oficialidad, en el peor de sus sentidos, no es ninguna novedad para el lector astuto. Lo que no deja de sorprender es, sin embargo, su fanatismo en esta empresa. Su necesidad de afirmar a cada paso los valores establecidos pasa ya de la moralina y hay veces que después de leer una historieta de las que protagoniza – sí, como esta – hasta dan ganas de dejar una trampera cerca de la revista. De todos modos, ingresaremos en el análisis de “Ley y Desorden” corriendo a un lado antipatías o prejuicios.

Ahora bien; mire si no es un rasgo de fanatismo este subrayado del comienzo de la historia en cuestión. Existe una primera aparición de Mickey que es previa al comienzo efectivo de la historieta. Es que el bueno de Mickey, por fuera de las viñetas que determinan el ámbito de la ficción, realiza una alocución

de presentación. Para que no queden dudas de esta exterioridad, la figura del ratón allí, está en un tamaño muy superior a la de la escala que rige para las viñetas. Entonces hay un Ratón Mickey “fuera de escena” que se dirige a nosotros en tanto lectores, adquiriendo, pues un rango de “no ficcional” respecto de la ficción que está por comenzar. Este es un recurso frecuente; con él puede promoverse una suerte de dimensión de “vida real” en contraste con la escenificación de una ficción. O puede, como en este caso, separar los tiempos de la narración. Mickey, cuando nos habla, lo hace en el tiempo “real”, inmediato, y lo narrado es una secuencia del pasado.

Aquí, Mickey no nos contará un suceso maravilloso o una fábula, sino un suceso que corresponde a su realidad, a la misma dimensión de su mundo de ficción.

Siendo así, su “fuera de escena” es más decorativo que efectivo para el relato, puesto que daría lo mismo que lo dijese desde una viñeta (dentro de la escena). Pero la funcionalidad de este recurso hay que buscarla en su “bajada de línea”; hay un concepto que debe presidir, como condicionante, la lectura de esta historieta. Dice Mickey en su presentación, mientras nos muestra una enorme insignia policial que sostiene en sus manos: *“¡Hola amiguitos! Esta insignia de latón es falsa, pero causó dificultades verdaderas”*. De manera que ya estamos advertidos que ingresamos a una historia, en la cual lo verdadero y lo falso ya está determinado. ¿Es esto siempre condenable, en tanto “bajada de línea”? Claro que no. Ocurre que esta oposición entre “verdadero y falso” se traslada de lo efectivo burocrático (la falsificación de un documento) a una instancia de verdad absoluta respecto de lo que una insignia policial representa; se produce así, la homologación de lo legal con lo verdadero. Porque una cosa es someterse a la ley, lo cual corresponde a lo civilizado, y otra cosa es “creerle” a la ley. Creerle a la ley significa suponerle una correspondencia con una instancia de verdad objetiva, imparcial, aséptica. La ley es de todo, menos eso. Citaré a Rousseau: *“Las leyes son siempre útiles para las personas que tienen bienes, y dañinas para los desposeídos”*. Por mucho esfuerzo que se haga, sería imposible

demostrar lo contrario. Mickey no tiene tiempo de reflexionar sobre cosas como estas, porque siempre está apurado por ir a algún lado, o tiene que lidiar con Minnie. Y bueno, Walt Disney no lo ayuda mucho, tampoco.

¿En dónde estábamos? Ah; sí. En la historia que comenzará a narrar el ratón, que lo hará en primera persona y que comienza de este modo: *“Estábamos en un lejano lugar de la frontera, en viaje a conocer unas ruinas recién descubiertas...”*. Entonces vemos la imagen en silueta de Mickey manejando un auto y junto a él, otras siluetas, las de dos pequeños ratones parecidos a él, que viajan en el asiento de atrás. El auto está deteniéndose en una precaria construcción que es el Departamento de Policía del lugar.

Mickey se detiene allí para averiguar cuál es el estado de los caminos para llegar a esa ruina recién descubierta, y que tiene intenciones de visitar. Mientras tanto, los ratones infantes que lo acompañan (a los que suponemos sobrinos; en el mundo de Disney no suelen haber hijos ni padres) dicen que irán a grabar algo de música nativa. Y vemos a uno de ellos que porta un grabador de cinta.

Cuando Mickey está por ingresar al Departamento de Policía, alguien tropieza con él. Se trata de un hombre que sale de donde Mickey entra y que luego de llevárselo por delante, le pide disculpas por la torpeza. Su disculpa es excesivamente amable, genuflecta. Al cuadro siguiente advertimos que su comportamiento extraño ha de obedecer a que un policía lo está observando. Es entonces que nos enteramos de que ese hombre acaba de salir de prisión. En eso está cuando le dice al policía que no traicionará la confianza que ha puesto en él. Y el policía le replica en tono severo: *“Ojalá. Porque la próxima vez será prisión perpetua”*.

Esta escena es observada por Mickey, quien escucha luego, de labios del ex convicto, que le dice al policía que *“un año de su hospitalidad”* le ha hecho comprender sus errores. Y agrega: *“El Jaguar, el bandido, es ahora simplemente José, ciudadano honrado”*. Esta afirmación, amén de servir de presentación de este personaje, está dicha con un gesto marcadamente ampuloso, sobreactuado.

Nosotros, lectores, nos damos cuenta de que El Jaguar está fingiendo. Mickey, por su expresión, pareciera estar algo perplejo.

A partir de aquí, la continuidad de la historia es contada mediante lo que en cine sería un montaje. Es decir, asistimos a un relato en paralelo de las acciones de Mickey por un lado, y de El Jaguar por otro; acciones cuya finalidad es el encuentro de ambos. Sucede así: Mickey irá con sus sobrinos a las famosas ruinas encontradas. Mientras, El Jaguar, junto a unos secuaces que lo estaban esperando, irán también allí, a ese mismo lugar, pero a tenderle a Mickey, una emboscada. Es decir, los malhechores se le adelantarán, tal como lo hace una y otra vez el Lobo con Caperucita. Y del mismo modo que en ese cuento, nuestra posición de lector nos permite conocer el futuro que les aguarda a esos personajes, sin que ellos lo sepan.

Continuemos. ¿Qué es lo que pretende El Jaguar? Y sobre todo ¿Qué interés tiene de emboscar al pobre Mickey y sus sobrinos? Pues no es a Mickey en particular, sino a quienes quieran visitar esas ruinas. Su idea es, como le dice a sus secuaces de manera irónica, trabajar “rectamente”. ¿Rectamente?, se preguntan incrédulos los secuaces.

Veamos esa rectitud. Las ruinas encontradas están desérticas. Los bandidos se adelantan a todos los demás hombres, y como si fueran colonos, intentan adueñarse ficticiamente del lugar para determinar las reglas allí.

Digo “ficticiamente” porque ellos deberían saber que esas ruinas, aún inexploradas, no han de estar fuera de la órbita de algún estado; ya no hay lugar para colonos, cualquiera sea el territorio que se descubra. Todo territorio está en manos de algún país o de algún estado.

El Jaguar, en medio de la excursión de Mickey, irrumpe en su camino, y hace detener su automóvil. Le dice “*Alto en nombre de la ley... que soy yo*”. Uno de los sobrinos avisa a su tío Mickey que quien los detiene “*tiene insignia*”. El Jaguar le pregunta si no vio el cartel. ¿Qué cartel? Pues uno que en ese mismo momento sus secuaces colocan al costado del camino y que dice: “*Alto. Entrada*

a Chilihuahua”. Mickey se pregunta cómo es que no lo vio. Pero, respetuoso de la ley, paga la multa que le exige El Jaguar.

Entonces, sucede lo que nosotros suponemos (e incluso deseamos ya inducidos por la trama), y es que Mickey reconoce a El Jaguar. Pero este no niega su identidad. Sólo que le dice que ya no es más bandido, y le recuerda que había escuchado de él que ahora sólo era José.; y ahora, el Sheriff de Chilihuahua, y que ha sido votado para ello.

Mickey sigue su excursión; pero una y otra vez es detenido por El Jaguar para una nueva multa por una nueva supuesta infracción. Y a pesar de que todo ello al ratón le resulta raro, se somete a la insignia policial y paga lo requerido. Hasta que una vez, ya cansado y tratándolo de “*salteador de caminos*” dice que quiere ver al juez.

Y lo interesante de esto, es que le dicen que sí, que podrá ver al juez; que le diga lo que quiera, porque... allí viene. Uno de los secuaces de El Jaguar se presenta como el Juez, al tiempo que otros dos, a la vista de Mickey, traen un escritorio de madera que tiene grabado en letras grandes el letrero “El Tribunal”.



De modo que circunstancial e impensadamente, Mickey se transforma en un personaje kafkiano, como el Josef K. de “El proceso”, aturdido y cercado por una organización judicial que poco a poco comienza a hacérsele imprevista e inaccesible.

A diferencia del personaje de Kafka, Mickey sabe de qué se lo acusa, pero la acusación es tan ajena a sus intenciones de delinquir, que se le presentan como una pesadilla (los carteles anunciando restricciones se le aparecen de repente, como en sueños, de manera irreal).

Es decir que la trama tiene su gracia y su interés, puesto que toda una organización de tipo estatal va armándose y tomando cuerpo a medida de las necesidades. ¿De quién? De la autoridad. Para mejor decir, de quien se erige en autoridad.

Este es el punto crucial y más importante de la historia. Una nueva burocracia se arma delante del héroe para impedir su felicidad.

Dejemos de lado por un momento el hecho de que quienes lo hacen son bandidos, y que lo hacen con fines de robo, pues esto no inhabilita reconocer la estructura de la autoridad, de cómo se construye la autoridad.

Por supuesto que al final de la historia, El Jaguar y sus secuaces terminan en la cárcel, apresados por la policía; por la autoridad “oficial”.

No se preguntará Mickey, y menos en el multimedios de don Walt Disney, acerca de la naturaleza de la construcción de esa oficialidad. Pero nosotros no estamos en el multimedios y podemos hacer lo que Mickey no; aunque sospechamos que Mickey aun pudiendo tampoco querría hacerlo. Es casi una verdad a voces (a más de dos) que Mickey es a Walt Disney lo que algunos periodistas son a la corporación mediática vernácula.

De todos modos no se trata de cuestionar la legalidad de la policía; sino de algo mucho peor para el establishment, que es reflexionar y comprender la entidad de las cosas que en la vida cotidiana son asumidas como parte de la naturaleza, como si se tratara del clima.

Decíamos que Mickey es interceptado por una burocracia que va organizándose a su paso y que pretende hacerse pasar por legal ante él.

Y luego decíamos que los malhechores fueron interceptados por la burocracia estatal oficial, por la policía “de verdad”.

Sin embargo, el nacimiento de la autoridad “verdadera” es idéntico al nacimiento de la autoridad que los malhechores pretendían inaugurar en Chilihuahua. Porque la autoridad, la afirmación de cualquier autoridad no es inherente a ninguna verdad. Ninguna verdad sustancial subyace en que debemos someternos a una determinada autoridad.

Lo que aceptamos como verdad viene después de la constitución de una autoridad a la que reconocemos como tal en los acuerdos de convivencia que nos obligamos mediante la ley. Pero la autoridad, primero se erige en tal, y luego torna en “verdadera”. Esto porque la autoridad no obtiene su fundamento de la verdad, sino, en su propia constitución fáctica; en palabras de don Sören Kierkegaard: *el sostén último de una afirmación de autoridad es su propio acto de enunciación.*

Cuando reconocemos y respetamos una autoridad no lo hacemos en virtud de sus características intrínsecas, sino en virtud de su propia condición. No la obedecemos porque su contenido sea sabio o profundo, sino porque tiene autoridad. El mismo Kierkegaard decía “Honrar al padre porque este es inteligente es una impiedad”. Es decir, se lo honra como autoridad a partir del lugar simbólico que ocupa.

Y esta autoridad se sustenta, pues, en su propia construcción simbólica. Y no es ninguna otra cosa que ese semblante en el que aceptamos reconocer su potencia interdictiva. Pero en los hechos, si la autoridad no está respaldada por la posibilidad de la coerción física, pierde su estatuto.

Muy bien. Está claro entonces por qué se torna tan controvertido, complejo y difícil de asimilar las instancias en que la autoridad debe actuar, que debe proceder en lo concreto cuando se la ha desconocido. Porque lo que surge allí es la evidencia de su propia debilidad. De modo que esta necesidad de la autoridad de respaldarse en una compulsión física nos enfrenta a lo paradójico de su entidad. Efectivamente, detrás de la letra civilizada de la ley, nos apuntan los caños de los revólveres.

Mientras esos cañones no se disparen y sólo estén como custodia o garantía de la autoridad, no hay mayores traumas. Pero cuando la autoridad, que es intrínsecamente simbólica, pasa actuar en lo concreto, con su fuerza material (por ejemplo llevándose preso a alguien) es cuando simbólicamente deja de serlo. Existe un pequeño escándalo allí, que es necesariamente domado por la necesidad del establecimiento de las civilizaciones. Pero es, sin dudas, corrosivo.

Entonces, la autoridad precede a su verdad como autoridad. Volviendo a la historia de Mickey, la burocracia que apresa a los bandidos se estableció en autoridad en la organización de los estados, cuando todavía existían territorios poblados por sus primitivos dueños, a quienes se les quitaron sus tierras. Luego de su “acto de enunciación” constitutivo le asignamos su reconocimiento. Por eso la policía que apresa a los bandidos es “de verdad” y la que simulaban los bandidos ante Mickey era “falsa”; simplemente porque unos llegaron antes que otros.

Por eso, someterse a la ley, sí. Pero no como Mickey; sino sabiendo con qué entidad tratamos. La ley no es más que un reglamento de un juego que nos conminan a jugar. En sí misma no es diferente al reglamento del Juego de la Oca; pero con más artículos. Y aun así, al contrario del Juego de la Oca, precisa de autoridades físicas que aparenten garantizar que se cumpla el reglamento, pero que, sabemos, sólo están para acomodarlo a las necesidades de los poderosos.

La Vaca Aurora

Un extraño secuestro

Formas de la delincuencia / Qué decimos cuando hablamos /
Saber y comprender

Los anales del policial argentino han pasado de largo de la vaca Aurora. Es cierto que su profesión no era la de detective; pero si vamos al caso, Isidro Parodi tampoco; Parodi sólo lo fue en determinada circunstancia. Lo mismo la vaca. Aurora oficiaba de vaca propiamente dicha; era un animal que su dueño, el boticario Nicodemo, había adquirido para utilizarla en sus experimentos. La vaca solía escaparse de ellos y no era del todo colaboradora; y hasta era un poco caprichosa. Las aventuras de la vaca Aurora tenían derroteros bastante heterogéneos. Un día, uno cualquiera en Chismes, el pueblo en donde vivía,

trabaja, de hecho, como detective. Sus modos no son deductivos como los de Isidro Parodi; o al menos, no lo parecen, pues la vaca no habla, de modo que no podemos conocer qué pasa por su cabeza. A nosotros nos da la sensación de que el modo de Aurora pareciera ser más cercano a lo intuitivo.

“Un extraño secuestro” es, técnicamente, la historia de una novela policial, sólo que la misma se constituye a partir de la mirada de la vaca Aurora. Y es la vaca, quien une los puntos de la trama, pues somos siempre llevados tras sus pasos en la narración.

Es la historia de un secuestro, tal como lo dice el título. Pero de un “extraño” secuestro. ¿Qué es lo que tiene de extraño el secuestro que se produce en esta historia?

Pues nada sobrenatural, sino algo que suele suceder: se trata de un secuestro falso, un autosecuestro; una treta de unos amigos que simulan secuestrar a uno de ellos cuyo abuelo es rico, y de esta manera obtener dinero de éste, haciéndole pagar un rescate. Estos amigos planean irse de vacaciones a Punta del Este; y al igual que la mayoría de las personas que pasan sus vacaciones allí, el dinero con el que intentarán hacerlo, ha de ser mal habido.

Claro que el plan se complica, y mucho. Los compinches del secuestro se ven acosados inesperadamente por dos enemigos: por un lado, la vaca Aurora, quien será la principal responsable de que su plan se desbarate; y por otro, uno mucho peor: un delincuente de verdad, apodado “El sádico” que tratará de aprovecharse de ellos y robarles el dinero del rescate.

Esta es toda la trama. Un típico caso de un plan que se va de las manos. Lástima para la contextura del relato policial que se entrevé una pretensión aleccionadora, pues su enfoque es el de presentar una suerte de “travesura”, que por lo desmedida, se complica tornando el asunto en algo grave.

Es que los tres amigos que traman el falso secuestro, no son delincuentes. Es decir, no lo son previamente, ni es el delito su medio de vida; tampoco parece que logren tomar en cuenta los alcances de sus acciones. Actúan delictivamente pero desde una posición en la que se suponen a salvo de esta

significación. Como el secuestro es una simulación, no se asumen como secuestradores; y como quien la lleva a cabo lo hace para sacarle dinero a su propio abuelo, asume además que no enfrenta ningún riesgo cierto.

Quien sí es un delincuente es “El sádico”. El Sádico es un prófugo de la ley. Lo sabemos al ver su fotografía en la comisaría; y es quien en su vagar errante de fugitivo, da casualmente con los falsos secuestradores y trata de aprovecharse de ellos; de “mejicanearles” el dinero que pudieran conseguir.

El Sádico sí se asume como delincuente y sabe los riesgos que corre. De manera que hay una ética en él que no la hay en el falso secuestrado y sus cómplices. El Sádico acepta tomarse por esa significación que representa la verdad de su deseo puesto en juego allí. No delinque haciendo una trampa a su conciencia, pretendiendo quedar por fuera de la condición de delincuente, y asume el riesgo que esta decisión comporta.

¿Es esto un tópico que la ley tendrá en cuenta? Por supuesto que no. Esto es a cuento de la lógica subjetiva y de la posición ética.

De delincuentes como el falso secuestrado y sus cómplices está lleno el mundo. No hace falta para ello cometer un delito tan grave. De lo que está lleno es de sujetos situados en esa tramposa posición ética. De esa estofa son, por ejemplo, los evasores de impuestos; personas que jamás se suponen bajo la significación de delincuentes y que no tienen empacho en condenar a los delincuentes como El Sádico. Los delincuentes asumidos, como El Sádico, son condenables por todos, por supuesto; los otros, no son condenables por todos. Los *countries*, por ejemplo, están llenos de delincuentes que se escandalizarían de ser designados así sólo porque le roban a un estado que ellos han determinado que es “parasitario”.

Bueno, pero, ¿cómo es que la vaca Aurora ingresa en esta trama?

La historia comienza demostrando la inocencia de los amigos que traman el falso secuestro; su inexperiencia en las prácticas delictivas. Es que llevan al muchacho por quien pedirán rescate en el baúl de un auto, y se detienen

en la botica del pueblo a preguntar dónde queda la casa quinta “La Adela”. El boticario – no otro que el dueño de Aurora – les informa, pero, claro, al ser Chismes un pueblo chico, no sólo sabe – y les informa – dónde queda “La Adela”, sino que además está al tanto de que no hay nadie allí; que su dueña, la mentada señora Adela, está en Europa. Entonces uno de los dos muchachos que va en el auto le miente a este buen hombre; le dice que es el sobrino de Adela, y que tiene las llaves. Demasiada información, demasiado expuestos quedan los cómplices. He aquí la demostración de la inexperiencia en el delito.

A todo esto, la vaca Aurora merodea el auto, y su curiosidad la lleva hasta el baúl del mismo. Y habrá sido por el olfato, por una suerte de intuición agro ganadera, o porque el destino la puso allí para ese fin, pero la vaca va y abre el baúl, y ve al muchacho. Los malhechores tratan a Aurora de “*metereta*”, cierran el baúl y escapan de allí antes de que el boticario vea al secuestrado.



¡¡Ojo!! Nosotros, lectores, todavía no sabemos que se trata de un autosequestro. Lo que no saben los malhechores es que esa vaca, si bien no habla, tiene cierta capacidad de comunicación. Y es entonces que valiéndose de su mugido, y de una poco bovina capacidad gestual intenta decirle a su amo lo que ha visto.

De manera que la vaca Aurora, aunque no hable, comunica cosas. En este sentido es igual que muchos otros animales domésticos.

Jacques Lacan sabía decir que su perra estaba en el lenguaje, pero no el discurso. Es decir, que poseía algunos recursos para la comunicación. E iba más lejos diciendo, o sin ironía, que su perra era la única “persona” que sabía lo que hablaba. Pero aclaraba: “digo que sabe lo que habla, no que sabe lo que dice”. En esto la equiparaba a todo ser hablante: nadie sabe lo que dice cuando habla. Esa es la característica primera de la acción del lenguaje en el sujeto. Qué decimos cuando hablamos, no lo sabemos ciertamente. A veces llegamos a

enterarnos, pero después, siempre después de haberlo dicho. Nadie puede saberlo de antemano.

Con la vaca Aurora sucede algo más. La vaca Aurora “comprende”. Es verdad que los animales domésticos, en general tienen un grado de comprensión. Pero este es un grado de comprensión simple, podríamos decir, más adecuadamente, que están un punto antes del grado de comprensión. Lo que podría decirse es que pueden acceder a un saber, lo que es diferente de la comprensión. Puede saberse algo sin comprendérselo. Los casos más paradigmáticos de esta situación, para ilustrarla, se dan en la esfera del arte: hay artistas que saben y que no comprenden aquello que saben hacer.

Pues la vaca Aurora tiene un grado de comprensión que le permite entender que una persona dentro de un baúl de un auto es algo extraño; y que además, lo más probable es que esa persona sea víctima de un delito.

Lo que hace además la vaca es actuar en consecuencia; lleva al boticario, que es su dueño, hacia la casa quinta “La Adela” y lo pone en la pista de los delincuentes.

Dentro de la casa quinta aparece El Sádico, quien ahora toma las riendas de la situación. Mantiene secuestrado al muchacho, y hace entonces que el secuestro sea verdadero; y además, de paso, se lo secuestra a Floripondio.

¿Quién es Floripondio? El ayudante del boticario que había seguido a la vaca a instancias de ella.

Y la propia vaca lo liberará de un modo muy gracioso: se enfunda en unas cortinas de la casa y se hace pasar por la propia Adela, la dueña de la casa. Ante la visión de quien creen que es Adela, los falsos secuestradores creen ver desbaratado su plan.

¿Cómo se resuelve la situación?

El abuelo del muchacho, a quien le piden rescate, sospecha de la entidad verdadera del secuestro y lo que hace es pedirle a los secuestradores, sabiendo que con eso les dará la pista de que no ha creído en el secuestro, que a su nieto le

corten una oreja y se la envíen. Sólo con esta prueba sabrá que el secuestro es verdadero y pagará el rescate.

Por supuesto que los amigos no están dispuestos a llegar tan lejos con su travesura. Pero El Sádico, sí. E intenta cortarle la oreja al muchacho, cosa que, además, acepta que le gustaría mucho porque se divierte con el sufrimiento ajeno. Por algo lo apodaron así...

Por supuesto que la mutilación no sucede y todo se resuelve para bien. El abuelo del muchacho, que es un hombre de dinero, sale a buscarlo en helicóptero con un grupo de rescate y da con él.

Y aquí otra vez la diferencia, ya también del autor, respecto de la ética ante la delincuencia. Quien va preso es el Sádico, a quien ya buscaban por otros motivos. De los muchachos se encarga el abuelo, quien como todo castigo los hace limpiar la casa quinta.

Finalmente la significación de delincuentes no ha caído sobre los muchachos, que son de lo que se diría “buena familia”, a diferencia del execrado Sádico, quien sí carga el peso de su significación asumida.

La pregunta que surge al final respecto del personaje principal es acerca de su condición bovina. ¿Qué hay de bovino en la vaca Aurora, aparte de su constitución anatómica indisimulable?

Lo cierto es que a ese lugar podría ir cualquier tipo de personaje. La condición vacuna no juega ningún papel en la historia en sí. Esa condición vacuna actúa como elemento discordante. Se supone que hacer centrar la acción en una vaca es de por sí, cómico, de manera que la trama, cualquiera sea, es sólo una excusa para ver a Aurora actuando como un raro ejemplar. Vaca rara, si las hay.

VI

El Arte en cuestión

En las historietas, la idea del arte es antes que nada, ingenua. Que con un poco de imaginación alcanza para escribir un libro, o que una fuerte voluntad de expresarse con un pincel contiene a un artista plástico, podría definir el estatuto del arte en estas lides. Pero claro, esto no lo inventó la historieta. En 1891 Oscar Wilde escribió “El Crítico Artista”, un texto imprescindible para cualquiera que quiera meter las narices en estos asuntos. En 2016, a contramano de Wilde, y luego de otros, el Premio Nobel, consagra como “gran literatura” las cancioncillas de un diletante como Bob Dylan. Algo pasó en el medio, sin dudas. No para elucidar esta cuestión, pero sí para comprender que el arte es un tema serio y espinoso por demás, veamos cómo tratan con él Chip y Dale, unos zorros, un lobo, etc. Verá qué tan poco difiere de los paradigmas de los suplementos del Cultura de los diarios.

Fix y Foxi

Entidad del arte / Artistas “casuales” / Scarlett Street, de Fritz Lang



Seguramente Fix y Foxi no son personajes demasiado populares en nuestras tierras, pero una simple presentación alcanzará para conocer lo que necesitamos y ponernos en tema. Fix y Foxi son dos zorritos, cachorros de zorros; antropomórficos, como muchos personajes de historietas. Es decir, son dos hermanitos zorros en una edad indeterminada de la infancia. Interactúa con ellos, un lobo de nombre Lupo, que es quien oficia de blanco de las bromas, travesuras, y por qué no, maldades de Fix y Foxi.

En esta obra, la historia es acerca de una situación recurrente en la ficción y que podría definirse como una historia de “artistas casuales” y que plantea una cuestión de profundo debate filosófico acerca de lo que el arte es, si es que puede llegarse a una determinación sobre ello, tarea ardua y enojosa si se pretende, entre otras cosas, no perder las pocas amistades que nos quedan. Pero sin proponernos semejante empresa, en la elucidación de los problemas que se nos plantean en esta historia, quizás hallemos algunos caminos que al menos nos alejen del relativismo absoluto, política funcional a la mediocridad y a su estandarización. ¿A ver?

Comenzamos viendo que el lobo Lupo trabaja de barrendero. Está barriendo una calle en la que se emplaza un imponente edificio en cuyo frente un letrero nos informa que estamos ante la “Academia de Arte”. De pronto, el lobo ve salir de allí a Fix y Foxi, los dos zorritos, y se sorprende. Les pregunta qué hacen ahí, tratándolos de “bobos”.

¿Qué hacen dos “bobos” en una Academia de Arte? Con aires de superioridad, los zorritos le contestan que están haciéndole la competencia a Picasso.

Sucede entonces un breve y sarcástico diálogo en el que se deja planteado que el lobo Lupo siente envidia de los zorritos. Y empujado por ese sentimiento, en un arrebato, el lobo deja su trabajo de barrendero para dedicarse a pintar. Una tela, un poco de pintura y mucha voluntad; ¿qué más podría hacer falta? Vemos a Lupo, entonces, realizando ingentes esfuerzos por plasmar una obra pictórica: trabaja con ahínco, con una fuerza y un empeño que bien podría confundirse con una verdadera pasión creadora. Y de alguna manera, esta pasión la tiene. Ha abandonado la seguridad de un trabajo estable aunque gris, para dedicarse completamente al arte, sabiendo que éste no ofrece garantías. Es un salto, una verdadera apuesta, pone en juego su seguridad, dispuesto a perder lo poco que sostiene su vida en pos de una vida mejor, de una superación personal.

Pero el lobo Lupo, en este sueño de ser un artista, rápidamente se topa con la realidad frustrante de su ineptitud para la pintura. Lupo no tiene talento, y no tiene ni siquiera algún recurso técnico en qué basar sus pretensiones. Sería un puro “intuitivo”, pero no es ni siquiera eso porque ningún ingenio se le revela; en definitiva, no tiene ninguna dotación para el arte pictórico. A su impericia artística se le suma una gran torpeza, que es la parte de los gags de la historia: por uno u otro motivo, sus telas son víctimas de accidentes con la pintura; y así, todos sus intentos de cuadros terminan convertidos en verdaderas manchas, en no otra cosa que telas salpicadas.

A pesar de su enorme deseo de ser un artista, le ocurre a Lupo lo que a pocos: lo asalta un gran sentido de autocritica; momento dramático en el cual con la más cruda sinceridad se dice a sí mismo que si presenta esas obras “*el público se reirá*”.

Lo que hace Lupo, entonces, consciente de no ser un artista, es intercambiar secretamente sus cuadros por los de Fix y Foxi.; les roba los cuadros a estos zorritos, los firma con su nombre y los presenta en un concurso.

Al mismo tiempo, a sus malogrados cuadros, los firma con el nombre de Fix y Foxi. Sucede, al cabo, lo que todos imaginamos a esta altura: el jurado otorga el primer premio del concurso a los cuadros de Lupo, pero que llevan la firma falsa de Fix y Foxi. Los zorritos, hasta ese momento ajenos al intento fraudulento del lobo, viéndose ganadores, se aprovechan de la situación y se adjudican las obras. Lupo entra en crisis; se desespera y clama su paternidad sobre las obras ahora consagradas. Pero el jurado no le cree. Y nos preguntamos, entonces: ¿Estaba equivocado Lupo respecto de su falta de talento? No es esta, sin embargo, su preocupación, al menos por ahora, pues su reacción es ante la injusticia por la usurpación de la titularidad de los cuadros premiados.



Como vemos, la historia nos plantea la ardua cuestión acerca del estatuto del arte; qué es una obra artística y qué no; quién es un artista y quién no lo es; y finalmente, lo que es más espinoso de tratar, el tema del reconocimiento del público como parámetro, como valoración adecuada.

En principio, lo que está claro es que tanto el lobo Lupo como Fix y Foxi lo que buscan es reconocimiento social. Para ellos, el arte es simplemente un medio para obtener ese reconocimiento. Esto es un problema para el arte en sí, pues las motivaciones artísticas están ausentes; y sólo se actúa en función de lo que conviene hacer. Nunca aquí, alguno de los personajes se pregunta acerca de la entidad del arte ni apunta alguna experiencia sobre su relación con él. Además, este no cuestionamiento al respecto se confirma cuando a ninguno de ellos les preocupa la valoración verdadera de sus espíritus artísticos. La disputa es por los beneficios de esa valoración que viene de los otros, de aquellos que pueden consagrarlos como artistas.

Esta obra de Fix y Foxi nos recuerda a un estupendo filme de Fritz Lang que se llamó “Scarlett Street” (1945). En él, un modesto cajero que está casado con una mujer huraña, en el devenir de su pobre vida, sólo encuentra un poco de sosiego pintando cuadros. Ocurre luego que los cuadros empiezan a tener aceptación en ciertos círculos intelectuales y hay un marchand que se interesa especialmente en ellos. Pero este hombre, enamorado de una ambiciosa mujer (una típica *femme fatale* que se aprovecha de él) deja que ella los firme. Al hombre (encarnado por Edward Robinson), esto le significa poco porque no sólo está perdido, encandilado, sometido por la pasión que siente por esa mujer, sino porque nunca ha mirado sus obras con pretensiones artísticas, y si pinta es sólo para huir de una rutina aplastante. Y aquí algo interesante, por lo recurrente en la ficción y fuera de ella: esta mujer, quien junto a su amante arma la trama para finalmente sacar provecho del talento del pintor, al igual que los personajes de esta historia de Fix y Foxi, toman al arte como un medio para obtener reconocimiento social, pero despreocupados de la cuestión artística en sí. Dicho de otro modo: la mujer no desea ser una artista, sino ser vista como una artista para obtener los beneficios de ello. Esto es más común de lo que podría suponerse.

¿Qué articulaciones podemos hacer entre aquel filme clásico y esta historieta? Veamos: El cajero de la película de Lang, como el lobo Lupo de nuestra historia, son personajes que permiten una rápida posibilidad de identificación. Así, en el filme, el personaje de Robinson es un hombre respetable con una vida simple, aparentemente ordenada, pero vencido por la rutina, que encuentra en la pintura una forma de evasión, y quizás de precaria superación personal. En la obra de Fix y Foxi, quien ocupa este lugar que invoca a la identificación es el lobo Lupo, un simple barrendero con aspiraciones de ascenso social.

En el filme de Lang, sucede que el pintor es un hombre de verdadero talento. En la obra de Fix y Foxi, por el contrario, el lobo Lupo no lo es en lo absoluto. Estas circunstancias, que debieran marcar unas diferencias decisivas

entre ambas situaciones, son, sin embargo, del todo aleatorias desde el punto de vista de aquellos para quienes la actividad artística es un medio y no un fin en sí mismo. Esto podría mencionarse así: No es la calidad del arte lo que, en definitiva, posibilitará al sujeto un posible reconocimiento social, sino que este reconocimiento dependerá de otras circunstancias, completamente ajenas a la sustancia de la producción artística.

Le lectura de esta historieta de Fix y Foxi articulada a la lectura de la película de Lang nos muestra una decisiva diferencia de posición subjetiva entre los personajes que logran su reconocimiento como artistas. Para el personaje de la película, la pintura es más importante que obtener algo a partir de ella; el hombre pinta comprometido con la realización de su obra. Para el lobo Lupo, en cambio, la finalidad de su dedicación a la pintura es obtener reconocimiento.

¿Quién de estos personajes, entonces, encarna una subjetividad artística? Tanto el personaje de la película de Fritz Lang como el lobo Lupo terminan siendo ignorados como autores de sus obras. En ambos casos, las obras son aclamadas por el público. En un caso, las obras son de real calidad; en el otro, no lo son. El personaje del filme nunca llega a saber, y ni siquiera a convencerse del todo de que él es un artista; no lo confunde la aceptación del público. En cambio, el lobo Lupo, ante el éxito de sus cuadros, supone que verdaderamente él es un artista.

Una pregunta que vale hacerse: ¿Cuántos verdaderos “lobos Lupo” de la pintura, de la música, de la literatura, de los que abundan en proporción de plaga, de leer esta historieta se identificarían con Lupo? Sabemos la respuesta, y aún sabiendo de los recursos que la mente humana dispone para acomodar la realidad a su propia conveniencia, no deja de causar perplejidad la forclusión de la que pareciera ser objeto en la mayoría de las personas el poner en tela de juicio la propia dotación. La pregunta “¿no será que a lo mejor soy un poco estúpido?”, juro que me la hago con cierta asiduidad. ¿Si sé la respuesta? Hay veces que sí; y hasta con una certeza pasmosa, mire.

Chip y Dale

El dúo cómico y el dúo familiar / Lo Real: aquello que vuelve siempre al mismo lugar / Configuración del liderazgo / Cualquiera puede escribir un libro

Son ardillas y son casi idénticas; la única diferencia es que Chip tiene sólo un diente y la nariz negra, y Dale tiene la nariz roja y dientes separados. Por lo demás, se comportan como indicaría el manual del “dúo cómico” – al menos, el más tradicional –en el que desde posiciones subjetivas complementarias, uno y otro integrante enfrentan vicisitudes y dificultades superponiendo sus torpezas; una torpeza de uno es corroborada o subsanada por una torpeza del otro. Claro que no tienen el talento ni el “ángel” de Laurel y Hardy – de eso ni hablar – y se acercan más a los intentos dialécticos de Abbott y Costello, pero la dinámica de su funcionamiento como dúo cómico y aun como par de individuos en relación, permiten identificar parámetros respecto de cómo se estructuran esas dos formas de intersubjetividad. Eso sí, ese matiz de la semejanza fisonómica entre ellas introduce una variable cuya ventaja no se percibe.

Chip y Dale están tratando de romper una bellota. Así comienza la historia, con esta suerte de “leit motiv” de sus vidas, algo en lo que invierten buen porcentaje de sus energías. Lo hacen con gran esfuerzo, utilizando palos y piedras; pero la bellota resiste. Uno supone que esta dificultad no es nueva y que a lo largo de tantos episodios animados y tantos *comics* – y si a eso le sumamos algo del instinto que en su calidad de animales les debería quedar – tendrían que tener más a la mano una resolución. Pero no. Cada vez las ardillas se ven como sorprendidas y compelidas a idear una nueva forma de tramitar el asunto.

Ahora bien; antes de ver la paja en el ojo ajeno, que es donde cualquiera es capaz de verla, antes de concluir que Chip y Dale son dos tarambanas sólo por esto, examínese usted; y de paso yo: ¿No nos sucede con algunas cosas – cada uno sabrá con cuál o con cuáles – que nos sorprendemos tropezando una y otra

vez con la misma piedra? ¿Y no nos sucede que al comprobarlo experimentemos una cierta extrañeza dado que la evitación de ese tropiezo no pareciera ser muy complicada?

Cuando Lacan en el desarrollo de su teoría formuló la idea de los tres registros: lo real, lo simbólico y lo imaginario (R.S.I.) como las tres dimensiones que posibilitan conjuntamente el funcionamiento del aparato psíquico, entre las diversas definiciones y modos de operar del registro de “lo Real” indicó que se trata de “aquello que vuelve siempre al mismo lugar”. Hay algo en las cosas que la palabra no puede nombrar, que permanece excluido de lo simbólico pero no del inconsciente, algo que escapa a la significación. En el universo particular de cada sujeto, cuya condición de tal requiere su asimiento a la cadena significante, aquello “real”, al no poder ingresar en esa cadena significante, siempre vuelve al mismo lugar donde no hay un encuentro logrado entre el sujeto y él. Se trata de la repetición del intento de un encuentro con algo, encuentro que no se producirá sino como fallido, al que nos conduce un “plus de goce” que se satisface en el intento mismo. Aquello que no cesa de no inscribirse (en la cadena significante) es algo del orden de este registro de “lo Real”.

Podría ser que ese tropiezo de alguna de las ardillas responda a esta cuestión psíquica. Que les suceda a los dos individuos a la vez es raro, aunque como veremos a continuación, un individuo se somete a otro y en ese caso actúa por imitación. La otra hipótesis, la que imagino que usted está más cerca de creer, la que finalmente Chip y Dale no sean unas lumbreras, tampoco yo la descarto.

Estas ardillas, por casi idénticas que sean, al convertirse en un dúo, al convivir, al formar una unidad familiar, necesariamente introducen algunas diferencias entre ellas. Para empezar tienen nombres que las identifican. Chip no es Dale y Dale no es Chip. Y las diferencias se producen tanto en la individualidad de cada una como en la función respecto del grupo que forman. Entonces Chip asume el rol del cerebro del grupo y Dale, el de la mano de obra. Esto es: Dale insiste en querer romper la bellota, tropezando siempre con las

mismas dificultades, mientras que Chip descansa y piensa cuál sería la mejor forma de hacerlo. ¿Y cómo se organizan estos roles? En un mismo tiempo sucede la asunción de estos lugares con la asignación por parte del otro de ese lugar. Es decir, ni Chip ni Dale deciden en un acto performativo quién es quién dentro del grupo, sino que estos lugares se disponen “en acto”. Esta situación, a su vez, introduce un liderazgo y el fin de la horizontalidad. Vamos a ver cómo aún en estas historias mínimas e ingenuas se demuestra la imposibilidad de la horizontalidad en cualquier tipo de relación. A lo que se puede aspirar, en todo caso, es a una igualdad de derechos en términos generales, pero si vamos al núcleo de la relación, a su estructura constitutiva, existirá una voz que prevalecerá por sobre la otra.

Los lugares que ocupan Chip y Dale en su relación, se fundan y se establecen en el lenguaje, y a partir de la alienación al lugar que se asignan, cada una estructura su discurso. Veamos.

Ante la dificultad de romper la bellota, en Dale aparece la resignación: “*¿Qué más podemos hacer? Después de todo, somos ardillas*”.

La apelación de Dale no comporta sólo palabras de resignación. Es una demanda al otro (en este caso Chip) de que asuma el rol de liderazgo y le demuestre que hay cosas para hacer; que la tranquilice. Y a su vez, el mismo movimiento discursivo sirve para otorgarle a su compañera el rol de liderazgo.

Y Chip le contesta: “*Podríamos hacer algo para ser famosas*”. De este modo, conjeturan, lograrían tener todo lo que necesiten; y por ende, un cascanueces, que no parece mucho necesitar, pero es para ellas algo así como la palanca que pedía Arquímedes.

La respuesta de Chip también es algo más que una respuesta a la pregunta. Es una respuesta a la demanda de liderazgo. Aunque la idea de hacerse famosas suene un tanto vaga, cumple con la función de instituir a Chip en el lugar de liderazgo y de ese modo tranquilizar a Dale, ya que desde ese lugar Chip sostiene que “hay algo más que hacer que resignarse”.

El diálogo continúa así. Chip, hasta recién en el lugar del líder, pregunta a Dale: “¿Pero cómo nos haremos famosas?” Y Dale le responde que “*bastará con ir a la Luna*”.

¿Cuál es el movimiento retórico en este diálogo?

El líder consulta al subalterno, lo que podría leerse de dos modos diferentes: uno, como un gesto de demostración de humildad en donde concedería entender que el escalafón no es mucho más que algo formal. Y otro modo sería el de una renuncia al liderazgo en la cesión al otro de la responsabilidad.

¿Cómo sabremos cuál es la direccionalidad de este discurso? No allí mismo, sino en la continuidad del diálogo.

A la pregunta de cómo hacerse famosas, Chip (ardilla líder) recibe como respuesta que yendo a la Luna; una respuesta insensata, sin dudas, y más todavía viniendo de quien vive ser ardilla resignadamente y como una limitación.

Chip, con gesto serio, descarta de plano esa posibilidad diciendo que la Luna está muy lejos y que deberían ser famosas más cerca. De esta manera, una y otra, todavía no resuelven el problema de la bellota, pero reafirman sus lugares respectivos en la relación.

De modo que lo que hubo allí fue una pregunta retórica de puro semblanteo. Es decir, poniéndonos en el lugar de Chip: te pregunto para que con tu respuesta me demuestres que estoy al mando. Y desde el lugar de Dale: te respondo de este modo para que sepas que sé que estás al mando. Se trata de estar al mando de una situación incómoda, pues se impone resolver un problema ya no sólo propio sino de ese otro que depende de él. Se trata de responsabilidad. Pero un líder verdadero se forja en circunstancias desfavorables. Será más tarde, si triunfa en el objetivo, que podrá gozar de los beneficios de ese lugar.

Bueno, finalmente, Dale menciona ideas de cómo hacerse famosas (escalar una montaña, construir un puente) hasta que menciona “*escribir un libro*”. Y Chip decide que sí; que esa es la idea correcta. Y entonces ponen en marcha un plan para escribir un libro. Entonces Dale pregunta a su líder qué

deben hacer primero. Y lo primero que deben hacer, según Chip, es conseguir una máquina de escribir. Lo hacen inmediatamente porque Chip ya había visto una máquina tirada en un basural, a la que rescatan de allí y llevan hasta su lugar en el bosque. Entonces Chip indica a Dale que escriba lo que le dictará.

Chip dicta: *“Había una vez...”* y promete crear una aventura en los mares. Dale teclea en la máquina. No conoceremos la aventura creada por la ardilla escritora porque ese tiempo del dictado no forma parte de esta historieta, y la historia continúa a partir de que el libro está terminado. Pero sucede que cuando Dale le da a Chip el papel en el que tomó el dictado, éste está escrito con una seguidilla de letras aleatorias, letras sueltas, cualesquiera. Con enorme ofuscación, y justificada verdaderamente, Chip, notando que su historia se ha perdido, pregunta a Dale: *¿Por qué no me dijiste que no sabías escribir a máquina?*

La respuesta es un viejo chiste: *“Porque no me lo preguntaste.”*

Pero Chip no puede enojarse realmente porque le confiesa a Dale que tampoco él sabe escribir a máquina. Las ardillas ven frustrado su deseo de hacerse famosas. El motivo de este fracaso es, según ellas, el hecho de que no han logrado dominar a la máquina, confundiendo medio con fin. Jamás se cuestionan acerca de cómo escribir una historia. Es cierto que sería mucho pedirle a una ardilla, pero tan cierto como esto es que hay humanos que presumen de escritores, que publican libros, y que hasta logran vivir de ello, créanme, y no tienen muchos más méritos intelectuales que Chip y Dale. Pero, en fin, el mundo es este y no otro. Comparten las ardillas, una idea que esos humanos con curriculum de escritor suelen defender y es que para escribir sólo hace falta un poco de imaginación, algo que cualquiera tiene; y también, animarse a expresarse; eso sí, ¡caramba! Finalmente, Chip y Dale utilizan la máquina de escribir para romper las bellotas, colocándolas en medio del carrete. Con eso calman su depresión porque nos habían advertido que *“es una barbaridad no utilizar esta estupenda máquina de escribir”*.

Una crítica probable *años* *ha* hubiese sido que las ardillitas se comportan aquí como aquellos peronistas que levantaban el parqué para hacer asado. La consecuencia de este pensamiento, lejos del chiste, es que no valdría

la pena enseñarles a escribir a máquina a las ardillas, porque ellas, finalmente son felices al lograr lo que quieren: comer bellotas. Y entonces... ¿estamos hablando siempre de ardillas, Walt?



VII

Ciencia ficción y ficcionalización de la ciencia

No es tan sólo un juego de palabras. La ciencia ficción se ocupa de adelantar el futuro imaginado; en muchos casos, un futuro sublimado; realiza, a la vez, buena parte de las aspiraciones burguesas; por ejemplo, llegar más rápido a Japón, o fabricar máquinas que nos ahorren todos los trabajos. Ficcionalizar la ciencia es – o mejor dicho, de hecho no parece otra cosa – una idealización de sus formas operativas. Algo así como que si una cosa no es posible hoy, estudiando mucho y trabajando duro, en unos años ya sí. La fantasía alentada es que después del advenimiento de la aspiradora y el orticón, para lo que falta inventarse, es apenas cuestión de tiempo.

En la intersección de estas categorías, encontramos los objetos fetiche de su narrativa: robots, seres del espacio exterior, sabios locos, y la lucha del hombre contra la máquina. Ahora, por qué una película como Matrix tiene el prestigio que una historieta del gorila Maguila no, razones hay; ninguna, sin embargo, atañe a la complejidad de las ideas que tramitan. Si no, vea; y después me cuenta.

Afanancio

Contra el robot

Robots / El hombre contra la máquina / Thomas de Quincey o el arte del crimen / Sabio Loco / Choque de estilos: Menotti vs. Bilardo

Afanancio es un personaje ambiguo. Es un experto en el hurto, capaz de robar todo tipo de objetos tan rápida y eficazmente, que sus víctimas no pueden darse cuenta de nada hasta que la acción fue consumada. La ambigüedad se debe a que no es un simple y vulgar ladrón, sino que sus maneras son más propias de un prestidigitador o de un ilusionista que las de un delincuente. Esta particularidad hace que despierte simpatía, y además, en sus aventuras, al final siempre termina jugando para el lado del “bien”, combatiendo a criminales verdaderamente peligrosos. Afanancio pareciera amar su arte como fin en sí mismo, y no como medio para obtener dinero. Esta es su laya, delineada en tiempos en los que en el imaginario creado por la ficción de consumo masivo prevalecían los robos límpidos, sin sangre – o con poca, una cucharada sopera, como mucho – y en los que la violencia era casi exclusividad de los maníacos y casi nada de los “amigos de lo ajeno”.

En esta obra, titulada “Contra el robot”, se presenta una competencia entre dos potencias del hurto: Afanancio por un lado, y un robot por el otro. En este “versus” se propone el enfrentamiento clásico del hombre contra la máquina. En la superficie del relato no existe otra disputa que esta. Pero rasgando un poco, bien podemos ver una contraposición de estilos, y así intentar una crítica sobre estéticas. A ver si sale.

La obra se inicia con un incidente callejero en el que un robot mecánico asalta a un transeúnte golpeándolo en la cabeza y robándole la billetera. El asaltado, al verlo ir hacia él, visiblemente sorprendido se pregunta: “¿Y este tipo tan raro?”. Este hombre no sabe (no como nosotros, que sí sabemos porque

acabamos de leer el título de la historieta y tenemos tiempo de detenernos en su fisonomía, que lo delata) que quien le robará es un robot.

Sucede luego una situación que sin el contexto del imaginario imperante mencionado antes, no sería posible hoy. Se trata de que el mismo señor asaltado, extrae un revólver de su bolsillo y dispara contra el robot. O mejor dicho, contra lo que dispara el hombre es contra un ladrón (recordemos que no sabe que se trata de un robot quien lo ha asaltado); y le dispara desde atrás cuando el ladrón se está yendo. Esta reacción aparece naturalizada, sin comentarios del autor; aparece como una acción legitimada, o por lo menos, así queda enmarcada, pues el hombre asaltado actúa del lado del “bien” en esta historia; es la víctima de un robo, ¿hace falta más?

Claro, las balas le rebotan al robot sin provocarle daño. Recién entonces, el hombre asaltado grita y pide socorro al grito de “¡un ladrón! ¡me robó!”.

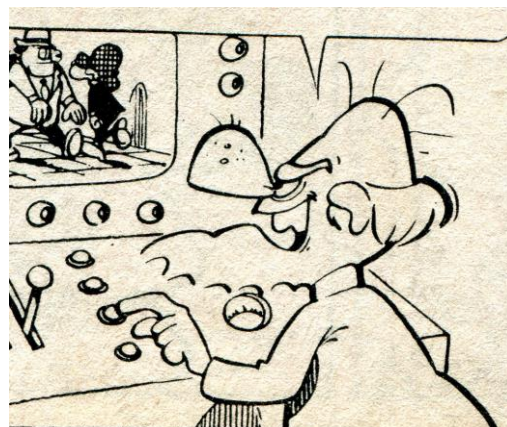
Inmediatamente la acción nos traslada a “*una lúgubre casa de un barrio de extramuros*”. Y allí vemos a un personaje accionando unas palancas en una enorme máquina. El personaje es un arquetipo de los clásicos “sabios locos”: anciano, pelado, menudo, activo. Y para que nadie tenga que hacer ningún esfuerzo (ni el autor por llevar el relato de un modo más literario, ni el lector para comprender los sucesos) el mismo sabio loco nos dice tras el típico “je je...” de qué va la cosa: “*¡Soy un genio! ¡Inventé este robot dirigido por control remoto que me traerá todo el dinero que necesito! Nadie podrá con él. Digo... conmigo.*”

La máquina que manipula este sabio es el control remoto del robot. Mientras lo hace, vemos que el sabio tiene frente a sí, una pantalla, un monitor que recibe las imágenes en directo de lo que hace su criatura. Esto no sería algo tan sofisticado si lo que se transmitiera fuera a través de una cámara colocada en el robot mismo, pongámosle, a la altura del ombligo. Pero no es así, porque lo que el sabio ve es al robot de frente, como si la cámara estuviera en el ombligo, pero del asaltado. Esto es del todo imposible. De manera que sólo cabe admitir

que la cámara está en algún lugar de la calle, del espacio público, tal como miles de ellas infectan Buenos Aires en la actualidad; ¿o si no, cómo? (VER FIGURA)

Quizás sea este detalle, al fin, lo verdaderamente prodigioso en esta historia; y pasa así como así. En fin.

De la guarida del sabio, la acción regresa a la calle, al lugar en donde se produjo el asalto.



Es entonces que aparece Afanancio. Es que el tipo había escuchado el ruido de las balas y en vez de huir para el otro lado, como haría cualquiera, no; él va hasta el lugar del cual provenían. Y llega allí en el momento adecuado para escuchar los gritos del hombre asaltado que vociferaba su desgracia. Y lo que vemos inmediatamente es que Afanancio se dirige a ese hombre para devolverle su billetera recuperada. ¿Cómo? ¿Cómo lo hizo? Pues de algún modo que no nos fue mostrado, él se la robó al robot. El hombre asaltado queda agradecido; imaginesé.

Para completar el panorama, aparece un policía, que en vista de lo sucedido, felicita a Afanancio y lo invita a la comisaría a dar cuenta de su “*acto meritorio*”. Del disparo del hombre asaltado, el policía no pregunta nada.

Sigamos con la historia. Corte a la guarida del sabio loco en el momento en el que llega el robot. Este sabio, el amo de la criatura, pide a esta que le entregue “*la cosecha del día*”. Pero el robot no tiene nada que entregar; y hay que ver cómo se violenta el sabio con esta ineficacia. Recién al otro día este sabio loco se entera por el diario (pensemos que Crónica TV todavía no era ni siquiera un sueño) de que fue Afanancio el responsable de haber quitado el botín a su robot. Pero el sabio loco insiste y manda otra vez a su robot a robar en la calle. El robot actúa; los atracos son directos, brutales; el robot golpea en la cabeza a sus víctimas y los despoja de lo que tengan. Pero una y otra vez,

aparece Afanancio para despojar al robot de todo lo que ha conseguido. Nunca vemos cómo lo hace Afanancio; sólo asistimos a algunos momentos cuando devuelve los objetos a sus dueños.

Es entonces que un funcionario le propone a Afanancio convertirse en detective, pues *“le sobran condiciones para ser un buen policía”*. Afanancio acepta, sólo por *“hacerles un favorcito”*.

Afanancio, entonces, sale a las calles en su primer día de policía. Va de civil, con su mismo atuendo de ladrón, con la estereotípica gorrita que le cubre gran parte del rostro. Y aquí es cuando vemos quizás lo más heterodoxo de esta historieta; un pasaje hacia cierta forma surrealista. Veamos. El primer incidente en el que se ve compelido a actuar Afanancio en su rol de policía es un conflicto de tránsito. Dos automovilistas han frenado bruscamente en una esquina evitando colisionar entre sí. Los conductores, entonces, se insultan. Comienzan por palabras tales como *“paparulo”* y *“tarado”*, y luego asumimos que suben de tono pues las mismas están significadas por espirales y culebras. ¿Cómo interviene Afanancio? Otra vez vemos el resultado de su acción, pero no su proceder. En el cuadro siguiente a la acalorada discusión, los conductores de los vehículos aparecen en la misma actitud desafiante. Pero no están ya las palabras; los globos que salen de la boca de los personajes están vacíos; la acción aparece como “muda”. Al cuadro siguiente vemos a Afanancio arrojando en un tacho de basura un montón de letras sueltas, al tiempo que dice *“¡No me quedó más remedio que afanarles las palabras a esos maleducados!”*

Y sucede luego una seguidilla de acciones en las que Afanancio, sin que se nos muestre cómo, hace desaparecer pantalones, revólveres, la mecha de una bomba; y todo así.

Cuando el sabio loco detecta que su enemigo es Afanancio, lo que hace es programar al robot para que destruya a este. La manera no será otra que una nueva recurrencia a la fuerza bruta; atacará a su rival con los *“hercúleos brazos”* del robot. Es necesario mencionar que mientras se prepara su cacería, Afanancio, sin imaginar nada de ello, va a comer a casa de una tía. Tan doméstico suceso

parece nimio, pero si hemos frecuentado la literatura policial, estamos enterados de que un suceso que se presenta nimio, puede no ser tal al momento de contar los porotos. El plato que la buena tía le prepara a Afanancio es un guiso de ajos, y nuestro héroe lo degustará con una fruición tal, que da hambre, mire.

La tensión llega a su clímax. Afanancio y el robot se enfrentan en lucha cuerpo a cuerpo. La máquina está por vencer hasta que algo hace flaquear sus fuerzas hercúleas. Es el ajo. El aliento a ajo que tiene Afanancio desarticula a la máquina. El robot huye no pudiendo soportar ese hedor. Afanancio persigue al robot y es así como llega hasta la guarida del sabio loco para la batalla final. Pero esta batalla no sucede porque el robot cae al piso, desarmándose, antes de poder actuar. Es que Afanancio le ha robado del cuerpo, todas las tuercas y los tornillos. Fin de la historia con el sabio loco en la comisaría y con Afanancio renunciando a su puesto de detective porque el trabajo es muy agotador. Y hay un gesto último que aporta al argumento de que Afanancio ama su arte antes que un posible botín: se va de la comisaría llevándose en las manos un montón de ropa. Enseguida vemos que los policías han quedado en camiseta y calzoncillos. El comentario de los agentes es que Afanancio “*no puede con su genio*”.



Mencionamos al comienzo un choque de estilos; sí. Para ello, a la manera de De Quincey, necesitamos jugar con la idea de un crimen analizado como un arte. Thomas De Quincey escribió su ya célebre “Del asesinato considerado como una de las

Bellas Artes”. Si nosotros hiciésemos lo mismo con el robo y contrapusiéramos los estilos para esta actividad desplegados por los rivales en esta historia, ¿con qué nos encontraríamos?

Quizás habría que convenir que el robot no atiende a ninguna estética, cosa que Afanancio, sí. El robot actúa de una manera directa, sólo con el propósito de conseguir su objetivo, sin tomar en cuenta ninguna precaución formal. El robot es “bilardista”, podría decirse. Afanancio, en cambio, hace gala

de unas destrezas que no necesariamente están relacionadas con la obtención de una ganancia final. En esta lógica, Afanancio es “menottista” (1).

Así, cuando el robot pierde, pierde todo; no existe ningún goce proporcionado por la acción misma. La acción es sólo un medio. Afanancio, por el contrario, podría fracasar en el resultado y aún conservar cierto valor; un recupero de goce por el arte desplegado.

Ya fuera de las analogías futboleras, el arte de Afanancio consiste en intervenir un registro desde otro; hacer material lo abstracto; algunos de sus robos, son así, surrealistas, como cuando las letras que forman las palabras con las cuales los personajes hablan. O roba de un objeto aquello que lo tornará inservible, como en un caso en el que para evitar que una bomba explote, le extirpa la mecha. O roba objetos de importancia lateral (como el caso de los pantalones a los policías). En suma, en casi todos los casos, el robo produce un efecto de sorpresa. La sorpresa, además, no se da simplemente por lo original del objeto robado, sino porque la sustracción de ese objeto modifica la escena toda, desnuda la precariedad de la realidad simbólica al trocar una escena consumada, comprensible, en un absurdo.

Ese absurdo socava la estructura de la realidad, y nos sucede que pronto, a pesar de disfrutar del chiste, nos sobreviene una necesidad de recomposición. Ese entramado simbólico mediante el cual percibimos la realidad, al agujerarse, angustia. Es decir, el entramado simbólico que construye la realidad, es una vestidura de ella, pero a la vez, revela que es también la realidad misma. Aquello que queda al descubierto por esa perforación, no puede significarse.

Siguiendo con los estilos del robo, tenemos hasta aquí, un “lírico”

(Afanancio) y un pragmático (el robot). Y el otro personaje en cuestión sería el sabio loco, que no roba artísticamente, ni de un modo pragmático, sino por medio de la ciencia. Hace hacer a una máquina el trabajo. En este caso, todavía no puede invocarse estilo alguno, pues claramente se trata de una

(1) Carlos Bilardo y César Menotti, directores técnicos de fútbol que se convirtieron en iconos de diferentes dos escuelas diferentes y opuestas de interpretar el juego; el primero, pragmático; el segundo, con intenciones estéticas.

modalidad en ciernes. El sabio loco aún se muestra poco preparado para interactuar con un autómatas. Cuando el robot regresa sin el dinero robado porque Afanancio se lo había quitado, se enoja con él y concretamente lo agarra a patadas. La relación entre ambos recuerda a la de los fiolos con sus minas. El sabio loco es un “tratante de autómatas”, podríamos decir.

Finalmente, el toque pretendidamente humanístico en la resolución de la obra, el mensaje con olor a moraleja: ¿Qué vence a la ciencia? ¿Qué desarticula la funcionalidad del robot? Simplemente un ajo; el aliento a ajo de Afanancio. No puede evitarse aquí la lectura de una crítica al cientificismo. No hay ciencia que no sucumba a la potencia que es la naturaleza; en ella ya están todos los recursos necesarios para la vida del hombre. ¿La esperanza en los transistores, es finalmente, una esperanza vana?

Patoruzú

Robot atómico

Un cliché sobre el “fracaso argentino” / La alienación al
significante / Culpa y deseo de castigo

El trazo maestro de Dante Quinterno, admirado hasta por el mismísimo Walt Disney, es como una especie de árbol inocente que tapa un profuso bosque ideológico. Historietas como las de Patoruzú son efecto (primero) y luego co causantes de la construcción subjetiva que el nuevo estado argentino sembró para sus ciudadanos tras el triunfo de los macanudos en Pavón. Si Quinterno es solidario conscientemente de las ideas que fomenta – presentadas no como ideológicas, sino como emanadas de un prístino sentido común – o sólo es un replicador incauto, es otra discusión. Menos discusiones admite que contestes o no de ello, las “Andanzas” de Patoruzú provoquen aún hoy, un rato de entretenimiento efectivo para el consumidor de historietas.

El asunto con estas “andanzas” es que no hay que ser muy rebuscado para ser asaltado por el espectro ideológico que trasuntan, pues éste se cuele por todas las rendijas posibles; y ya veremos que no deja tópico a salvo de su prisma.

La obra “Robot Atómico” podría leerse como una dramatización paródica de la estructura del fracaso a causa de la condición humana. ¿Cómo es esto? Este resumen argumental lo justificaría:

Tres científicos argentinos (Craneus, Elektrón y Júpiter) inventan el “Núcleo de plutonio”, una suerte de pila muy poderosa generadora de energía. Júpiter dice, soñando despierto: “*La Argentina será la gran exportadora de energía eléctrica*”. Pero Elektrón tiene otros planes. En su ambición, decide traicionar a sus colegas para quedarse con el núcleo de plutonio para él solo con el fin de hacerse rico quitándole la fortuna a Patoruzú. El plan de Elektrón para lograr este cometido es usar el invento para construir una bomba y amenazar el Hogar de Niños Débiles que Patoruzú fundó al lado de su estancia. Elektrón logra poner en ejecución una serie de acciones delictivas para lograr su propósito, pero, claro, Patoruzú, como todos deseamos, habrá de desbaratar sus planes. El fracaso queda implícito en que tras el fallido propósito del malhechor, el “núcleo de plutonio” se tira a la basura y el proyecto queda suspendido. La lectura malpensada es que el fracaso no está dado por insuficiencias de capacidades sino por causa de las ambiciones personales de unos y otros; y que aún en posesión de una gran oportunidad, entre las mezquindades y la burocracia, todo se desbarata. La moraleja aparece sin necesidad de escribirla y es aquella que todo idiota promedio saluda sonriente: “si tiráramos todos para el mismo lado...”

Algunas cuestiones a evaluar, ya adentrándonos en la trama. Dijimos que Elektrón, uno de los científicos, cegado por su codicia intentará usufructuar para sí el invento del “núcleo de plutonio”. Para ello, primero tendrá que deshacerse de sus colegas. ¿Y cómo lo hace? Les aplica un “bancazo”; sí, un contundente golpe con un banquito de madera. Y aunque luego deduce que “*hubiera sido*

mejor usar una metralleta”, el bancazo de todos modos le sirve porque con ello ha logrado dejar a sus colegas fuera de carrera en la historia.

Luego necesita un cómplice; alguien que haga el “trabajo sucio”. Y para ello llama a un tal Malandra Jet. No sabemos nosotros, en nuestra calidad de lectores, de dónde lo conocía a este fulano, pero cuando lo llama por teléfono notamos que, como buen líder, hace uso de un gran poder de sugestión. Mire: Elektrón llama a Malandra Jet por teléfono y lo interpela del siguiente modo:

“Hola Malandra Jet, mi gran compinche y malandra de cabecera”.

Elektrón, vemos, sabe manipular. De algún modo conoce o intuye la cuestión del nombre, la importancia de cómo somos nombrados. Y Elektrón nombra a su pretendido compinche, explicitándole a él su condición, actualizándosela. De este modo hace ostensible (todo es ostensible en el género historietístico, pero en este caso se justifica) cómo funciona el proceso de alienación al significante. Él tipo será “Malandra” (lógicamente, un “alias”) y “compinche”; mejor; “su compinche”.

Y aquí hay que remarcar algo fundamental para que esta alienación al significante se produzca: no es sólo cómo se nombra, sino también desde el lugar simbólico que se lo hace. Este lugar simbólico desde el que se dirige a Malandra Jet es un lugar de autoridad: le dice *“mi malandra de cabecera”*; no hay nada de horizontalidad aquí. Y sólo se asume esa dimensión significativa de identificarse con un nombre, si ese nombre es dado desde un lugar de autoridad; desde una función paterna, que se da en este caso mediante un subrogado de un padre, tal el lugar que puede adquirir un jefe. A partir del ascendiente que tiene sobre él, Elektrón logra que Malandra Jet se embarque en la parte más peligrosa del plan.

La idea de Elektrón, tal como quedó dicho, es construir una bomba para amenazar el Hogar de Niños Débiles y así extorsionar a Patoruzú. Pero Elektrón no tiene el dinero suficiente para este proyecto. ¿Quién, entonces podría financiarlo? La idea genial de Elektrón es que lo haga el mismísimo Patoruzú. ¿De qué modo? Pues va a ver al indio y le dice que necesita dinero para construir

una planta energética en la Patagonia. La idea entusiasma a Patoruzú, quien se convierte, entonces, sin saberlo, en el sponsor de su enemigo.

Cuando los gobiernos liberales buscan financiar a sus amigos y socios, este es el mecanismo que utilizan; la sociedad en su conjunto es convertida en patrocinadora de la riqueza del capital concentrado. Igual que Patoruzú, la sociedad, inadvertida como el indio en esta historia, colabora aceptando las explicaciones y las condiciones de estos, pues supone, por ejemplo, que es un gran beneficio “para el país” ser competitivos en términos de salarios, por ejemplo.

Está claro que Patoruzú hace gala de una inocencia rayana en lo infantil (como gran parte de la sociedad en la analogía expuesta en el párrafo anterior). Una pregunta que en homenaje de este indio tan emblemático convendría no hacerse es ¿cómo se llega a ser un cacique supermillonario con la inocencia de Mi Pequeño Pony? Lo que no es inocente aquí, mediante un mínimo de indagación es la matriz ideológica que tiñe toda la obra de Quinterno.

Que un Hogar de Niños Débiles sea contiguo a la estancia del hombre más poderoso de la Patagonia, y a quien además se lo reconoce como depositario de todos los buenos valores, no es poco indicio. Quedó muy atrás en el tiempo, pero una institución destinada a “niños débiles”, nombrados de este modo estigmatizante, funcionó en Argentina; el nombre no es fruto de la imaginación del autor, pese a que lo parezca.

(1)

Un detalle: la maestra del Hogar es, si se fijan bien, es Cachorra Bazuka, el “filito” más recurrente de Isidoro. Pero aquí se ve que hace un “cameo” y no aparece acreditada. (Ver figura)

Otra: en la figura de la Chacha, que es la madrina de Patoruzú, y que es otro personaje “positivo” en el sentido de que todas sus características apuntan a

(1) La Colonia de Vacaciones de Niños Débiles, por cierto, una maravilla arquitectónica, funcionó en la ciudad de Necochea desde 1928 hasta 1978, año en que fue convertida en un hogar para ancianos. No se especificó si era para ancianos débiles o no.

ideales aceptados como buenos, recae la portación de una sabiduría ancestral, y por ende, atendible. ¿Qué dice la Chacha cuando ve a Malandra Jet y lo oye proponerle el negocio de la planta nuclear a Patoruzú? Dice: “*Tiene cara de sabandija*”. El universo de la historieta se maneja con ideas lombrosianas, y aquel que no entienda esto como parte del código estará leyendo fuera del tarro. Es un tópico del género que los malos tengan cara de malos. Lo condenable sería la identificación inmediata de un determinado tipo de etnia o color de piel con “lo malo”; pero esto no ocurre aquí como sí ocurrió en algunas historias de los albores del género. De todos modos, en aras de no ser confundido con un discriminador, suele caerse en el rechazo rotundo de ideas que remitan a que alguien tenga cara de algo, en especial si ese algo es malo. Lejos de Lombroso, por cierto, me parece apresurado desdeñar del todo ideas como esa. El rostro de uno no es del todo inocente.



¿Cómo financia Patoruzú a Elektrón? Con dinero contante y sonante, el cual pide a su ahijado, no otro que nuestro conocido Isidoro Cañones, que le envíe desde Buenos Aires. Elektrón consigue su propósito de construir la bomba y de amenazar al indio con usarla para destruir el Hogar de Niños Débiles.

Ya esta altura usted se estará preguntando dónde está el famoso robot atómico que da título a la obra. Pues aparece cerca del final. Es un personaje secundario. Se llama Atila y no es otra cosa que un guardia de seguridad, pero hecho de fierro. ¿Y cuál es su actuación en la obra?

Mire, antes hay que presentar a Ñancul, un paisano tosco, que es el capataz de Patoruzú. Tan tosco es el hombre que no teme a nada. Es tal vez más inocente que el cacique, pero esta inocencia está coloreada con un matiz que lo diferencia de Patoruzú en esta cuestión: él quiere hacerse pasar por sagaz. Es

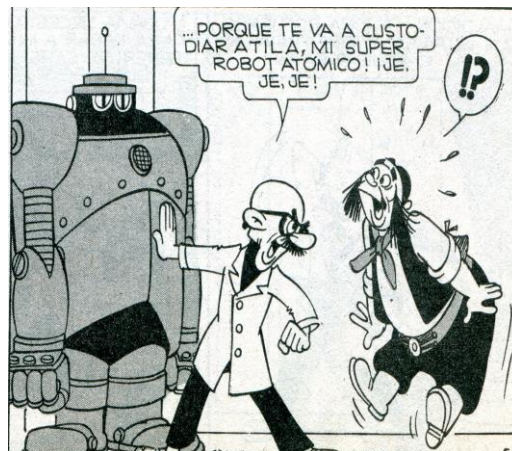
decir, Ñancul tiene que ser zonzo, amén de inocente. Pero es quien, a causa de esa zoncera no reconocer los peligros, y se adentra en el bunker de Elektrón y desactiva la bomba.

Está por aparecer el robot: Elektrón ve a Ñancul merodeando su laboratorio y entonces se lo manda contra él para que lo detenga. El robot tiene un éxito parcial, porque por un rato logra maniatar a Ñancul, pero el capataz, ya había desactivado la bomba. Elektrón, pues, precisa un plan “b”. El malhechor piensa rápido y lo que hace es raptar a la Chacha. Con esto, de pronto, todo no pasa a convertirse en un vulgar secuestro. Elektrón pide dinero para liberar a la Chacha. ¿Cuánto? TODO LO QUE TENGA PATORUZU. El indio se ve compelido a pagar; y paga en efectivo. Son muchos fardos de dinero.

Cuando Patoruzú paga el rescate, lo hace tirándole el dinero a Elektrón por encima de una tapia.

Los fardos caen pesadamente sobre el profesor Elektrón, que los esperaba allí, tras el muro, como para atajarlos. El peso de los fardos de dinero lo dejan maltrecho y groggy.

Y al despertar dice algo muy significativo: *“Aplastado por dinero hubiera sido una linda*



Pues he aquí una noción de culpabilidad. Lo que podría interpretarse en principio como el “súmmum” de la codicia, teniendo al dinero como Dios (en la medida que sería una linda muerte morir por él, si de algo hay que morir), esta expresión, sin embargo, verbaliza el deseo de ser castigado: *“...hubiera sido una linda muerte”*, dice Elektrón; y hay en ese decir, un deseo explícito de muerte; a instancias del dinero, pero deseo de muerte al fin. Y que sea por el dinero

implica un sesgo de autoculpabilidad, en tanto que el dinero es el objeto real de su caída, su crimen.

Elektrón está atrapado por un deseo contradictorio, escindido entre un deseo de autopreservación (intenta salir y hacerse del dinero) y el deseo masoquista de verse como víctima, un deseo condicionado por su sentimiento de culpa.

El motivo final de la obra apunta hacia la purificación. El dinero se quema. La imagen de las llamas devorando los billetes deja a los hombres solos con sus almas. Los billetes, objetos del mal que corrompían el alma, son destruidos; y entonces el alma podrá limpiarse. El trauma de un efecto real, de la realización fáctica del símbolo, es un “punto cero”.

Pero...pero... recalculando: el dinero era falso. Que no se perdiera el dinero real fue mérito de Isidoro, que tuvo la ocurrencia e intrepidez de mandarle al cacique billetes falsificados. El engaño a Elektrón no fue de Patoruzú, quien creía estar pagando con plata buena el rescate de su Chacha. El indio se da el gusto de pegar unas piñas, tal su costumbre, de todos modos. Al final, lo agarra al robot atómico y lo muele a trompadas. Patoruzú sabe que el robot no tiene conciencia propia, pero se le nubla la razón cuando manejado inocentemente por la Chacha, quien se ha hecho del control remoto, roza al cacique en sus “*partes sagradas*”. Patoruzú es bueno, pero si le faltan el respeto... ¿qué quiere usted?

Una reveladora imagen cierra el episodio: La Chacha barriendo los restos del robot. La gaya ciencia ha sido derrotada y hasta convertida en basura. La moraleja del fracaso opera para los humanos. El “Bien” se las arregla igual para superar las miserias de las personas.



La maestra del Hogar, Cachorra Bazuka,
no aparece acreditada.

Dick Tracy

Chica lunar

Extraterrestres / Bendita Policía / Plan 9 del espacio sideral /
Discriminación y rechazo de lo extraño

Dick Tracy es un detective privado. Lucha contra el crimen desde 1931, cuando desde las páginas del diario Chicago Tribune salió a la palestra en formato de tira. Su popularidad, ganada rápidamente, lo llevó a convertirse en el prototipo del detective duro y pragmático. Su dureza, manifestada en la cuadratura y firmeza de su exagerado mentón y en el de su porte todo, está dada desde el inicio de su carrera, cuando fue testigo del asesinato de los padres de quien sería luego su futura esposa, Tess.

El campo de acción de Dick Tracy ha sido siempre el bajo mundo dominado por criminales y gánsters; no la inteligencia deductiva sino una trompada fuerte, el uso de armas y su innegable gusto por la violencia lo caracterizan. Entonces, ¿qué hace en esta historia?, ¿qué hace que el gobierno de un país recurra a un policía, por muy mentado que sea, para dejarle a éste la decisión sobre cómo proceder cuando aparece una criatura extraterrestre? Porque la chica lunar que figura en el título es lunar en sentido estricto y no de un modo metafórico. La chica viene de la Luna, sí señores. Está bien; la NASA todavía no existía. ¿Pero no tenían un Fabio Zerpa allá? Capaz que no se les ocurrió. Podría ser, eh; a los norteamericanos, si nos fijamos, aún hasta hoy no se les ocurrió la bolsa de hacer las compras, por ejemplo. Tampoco la solidaridad. ¿Ven?, ya van dos cosas que su imaginación no ha vislumbrado. Bueno, no nos distraigamos más y tratemos de elucidar qué viene a significar que Dick Tracy se haga cargo de algo así en este episodio. Para eso, ya veremos qué derroteros extraños toma una historia que se autoproclama policíaca, y cómo se las arregla para demostrarlo.

Todo comienza con un llamado telefónico al detective. Lo llama un tal Dieta Smith para comunicarle que tiene la noticia más grande de la historia; le dice *“como tú sabes, en 1963 dimos tres vueltas a la luna con nuestra astronave magnética y en la última, tuvimos que hacer una parada”*. Y le cuenta que durante esa parada, salieron de la nave, y que habrá sido durante ese ratito que dejaron la nave sola, que subió a ella un polizonte; o mejor dicho “una” polizonte. Nadie se había dado cuenta. Pero ahora sí, porque resulta que a esa extraña criatura se le ocurrió, de pronto, salir de la nave. Y ahí la vieron. (1)

¿Quién es ese tal Dieta Smith? Es un inventor. El personaje de “inventor” aparece en muchos universos creados por los *comics*; y la verdad es que resulta funcional; aquello que hace falta y todavía no se ha inventado, pues se le encarga al inventor, y listo. Tardará un poco más o un poco menos, pero te lo hace.

Dieta Smith le transmite a Dick Tracy cuáles son las características de la chica lunar. Algunas de ellas podemos comprobarlas, pues nos la muestran; vea; es una “humanoide”, pero bastante – o muy – parecida a una humana. Si no fuera porque tiene un par de antenas en la cabeza (no confunda precisión con redundancia; podría tenerlas en otra parte), a primera vista pasaría por una mujer. Lo que no podemos ver, pero nos informa el bueno de Dieta Smith, es que la chica lunar tiene una muy baja temperatura corporal respecto de la nuestra; tan sólo 5 grados. (2)

Esta condición térmica es incómoda para la chica lunar aquí en la Tierra; le molesta el calor y necesita del frío. Y a pesar de que es invierno, que nieva, duerme con la ventana abierta y apenas cubierta; vemos entonces que lleva puesta una malla enteriza de color negro; su cuerpo es esbelto y estilizado. La

(1) La historia esta pertenece a diciembre de 1963, y hablan de 1963 como si estuviesen en otro año. Pero esto no es así; Dick Tracy no es una historieta que transcurre en un futuro utópico. De manera que debemos colegir que la “chica lunar” estuvo no más de algunos meses escondida en la nave.

(2) Su temperatura corporal es de 5 grados, pero en un momento alguien dice que es una *“criatura muy caliente para nuestra tierra”*. No le llevemos el apunte, porque esto no juega ningún papel aquí y puede ser un error. Es gente que hace historietas de policías, no se olvide.

chica es capaz de hacer cubitos de hielo tan sólo tocando el agua. Eso le dará una mejor idea. (3)

¿Cuál es la primera gran idea que surge a partir del hecho extraordinario de tener en la tierra a un ser del espacio exterior? Adivine, lector. ¡Por supuesto! “*¡Pronto será una gran fuente de dinero!*”

Es así, nomás; en el “gran sueño americano” todo lo que no es dinero, es un gran ronquido. Para hacer de la chica lunar un prodigio, empiezan por tomarle fotografías y por filmarla. En realidad eso pretenden, pero no lo logran. La lunática secreta unos extraños fluidos que malogran el celuloide; mire un poco.

Es entonces, que, cuando nada lo hacía prever, aparece en escena Junior, el hijo adolescente de Dick Tracy, y la historia cambia de rumbo. Es que Junior se enamora de la chica lunar. Como muestra de afecto, y quizás de correspondencia amorosa, la chica lunar le “*calienta las orejas*”. No piense nada raro; ocurre que en el lugar en donde tienen alojada a la chica, hace mucho frío; es un ambiente climatizado como el que solía tener el oso polar del zoológico. Al parecer, Junior descubre algo que se les pasó por alto a los demás, aunque quizás sea porque es él quien consigue cierta intimidad con ella. Lo que descubre Junior es que esta chica puede manejar su temperatura corporal voluntariamente.

La chica lunar, por lo demás, es intratable. No responde a ninguna pregunta, pero no como los futbolistas o los abogados que responden cualquier otra cosa diferente de lo que les fue preguntado, sino que no dice nada. Además, destruye todas las cámaras fotográficas, desactiva cualquier instrumento tecnológico; todo, al parecer, sin querer hacer daño y porque está tan contenta de estar por aquí conociendo este nuevo mundo, que todas sus energías las utiliza para bailotear. Tal es la alegría que experimenta que no puede estarse quieta.

Le preguntan a Dick Tracy qué hacer con ella. Lo que decíamos al

(3) Todos los personajes dicen de la “chica lunar” que es de otro “planeta”. En 1963 no se había llegado a la luna; pero ya se sabía que no era un planeta, ¿verdad? ¿Otro error?

principio, ¿por qué le preguntan a un policía? Para ellos es lógico y para Dick Tracy también porque él bien podría excusarse de emitir opinión alguna. Pero el policía les da lo que quieren: una respuesta pragmática; les dice sin dudarle: hay que devolverla a la luna.

Pero Dieta Smith tiene otras intenciones. Dice que si logran controlar el poder de la chica se harían del arma defensiva más potente del mundo, pues podrían utilizarla para desactivar bombas atómicas. Los científicos están del lado de Dieta Smith y siendo esta ponencia la que prevalece en un principio, son los encargados de hacerle a la chica toda clase de pruebas psicofísicas. La chica lunar se cansa. Es así, la fastidian con tanto examen, que de pronto, se decide a usar otro de sus poderes, uno que hasta aquí, nadie conocía: ¿qué hace? Los duerme. Los duerme a todos y se escapa.

Esta situación provoca que se movilice el F.B.I. La chica lunar, en su huida, logra llegar hasta un lugar nevado. Su intención sólo es pasear y divertirse. Sin embargo, allí, interrumpe su diversión para rescatar a una pobre mujer que había quedado bajo la nieve. Para peor, esa mujer estaba embarazada y a punto de parir. La chica lunar, entonces, la asiste en el parto. Había habido un alud; la nieve había arrastrado a la mujer y a su marido, quien murió en la catástrofe. Para los cánones de estas historietas, si alguien ayuda a parir a una embarazada, es porque es bueno. De modo que esto y no otra cosa habrá de interpretarse con esta acción de la lunática.

Mientras tanto, con la astronave magnética, los científicos salen a buscarla, y la rescatan.



La chica lunar ha regresado, pero esa breve excursión la ha cambiado. Su contacto con humanos la ha hecho notar su diferencia respecto de estos. Se mira en el espejo y descubre que esas antenas que tiene se ven algo exóticas en la Tierra; y nota lo que nosotros

habíamos notado en un principio; que si no fuera por ellas, se vería como una mujer terrícola. Este verse diferente en el mundo al que ha llegado, la angustia. Lloro. La chica lunar llora como cualquier histérica que conocemos nosotros y en su ataque trata de arrancarse las antenas.

Sus nuevos amigos, entre ellos Junior, el hijo de Dick Tracy – que, recuerden, aspira a ser más que amigo de ella – encuentran la solución: agarran un sombrero y lo agujerean de modo que por ellos, al ponérselo, la chica pase las antenas por allí. ¿Para qué? Si se lo ven puesto, obtienen la respuesta: las antenas se ven como si fueran un adorno del sombrero, una fantasía.



Esto afianza e intensifica el amor naciente entre la chica lunar y Junior. Aun así, la muchacha está dispuesta a volver a la luna, y todos contentos con ello. Pero la fuerza del amor se interpone. Junior, enamorado, clama por que la chica lunar se quede con él. A ella le gusta Junior, pero el

Muchacho pide demasiado. Junior es insistente; no crea que lo deja así nomás. Y mire lo que pasa: cuando la chica lunar sube a su nave para volver a la luna, le dice a Junior que vaya con ella. Y Junior agarra viaje; se va con ella a vivir a la luna. *“De algún modo o de otro intentaré afrontar las condiciones y temperatura de la luna”* reflexiona. Es un adolescente con un metejón, no Sócrates perplejo ante el amor; así se entiende.

El fin de la historia no responde la inquietud inicial, pues desde el punto de vista de la estructura ficcional es difícil justificar el hecho de que sea un detective privado, un policía, quien sea llamado a actuar en las circunstancias de la aparición de un ser extraterrestre. Esta no es una obra cómica, lo que haría de este sinsentido un guiño humorístico. Chester Gould, autor de la tira, debería saberlo. Pero, ¿Qué sucede aquí?

La hipótesis que sugiero es que una historieta como esta sólo es posible en el medio en el cual se desarrolló. El norteamericano prototípico, el que se encargaron de difundir ellos mismos con los productos que exportan su cultura – como esta tira, como el cine hollywoodense – deposita en la policía, no sólo ideales de rectitud, sino también de buen criterio, razonabilidad e inteligencia. Su nación ideal es organizada como un estado policial; sus razonamientos no se salen mucho de lo que pueda encuadrarse entre los términos “crimen” y “castigo”; esa es su manera de estar en el mundo y parecieran ser incapaces de concebir otra. Por eso habría que suponer que para los lectores de Dick Tracy, llamar a la policía ante cualquier anomalía, así se trate de la aparición de un extraterrestre, no produce ninguna perturbación de la lógica ficcional.

Y además, con historias como esta, afianzan esta idea. Esta misma situación sucede en el filme “Plan 9 del espacio sideral” de Ed Wood. Este filme, ya de culto, es emblemático por una situación extrínseca y es que pasó a la historia por ser catalogada como la peor película jamás producida. Quienes la vimos, de todos modos, podemos comprobar que las ideas con las que trabaja este filme, sin embargo, son las mismas de aquellos filmes que gozan de reputación. Sólo que en “Plan 9...” se ven los piolines de los efectos especiales y en las de Spielberg los tapan bien. Bueno, en “Plan 9 del espacio sideral”, los extraterrestres son llevados a la comisaría, a punta de pistola. La escena es fantástica.

Superada – o admitida – esta disfunción argumental de un policía a cargo de estos asuntos, hay aquí una cierta novedad, al menos para la época, en lo que encarna un ser del espacio exterior. Veamos.

¿Para qué vienen los extraterrestres a nuestro mundo?

Normalmente, por dos motivos: **uno** para apoderarse de la Tierra y dominarla. Sería con fines imperialistas. Esta idea es la predominante y la más fácilmente asimilable a partir de que el mal viene de afuera; aquello que es diferente a mí, es en principio visto como una amenaza. Esto es efectivamente

así; lo diferente atenta contra lo diferente; es de algún modo, el acontecer natural.

El **otro motivo**, es que los extraterrestres vienen como la presentificación del Súper Yo. Como están más adelantados que nosotros, vienen a imponernos que nos portemos bien; que no tiremos bombas, que acabemos con las guerras, que “tiremos todos para el mismo lado”, ¿le suena? ¿Por qué? ¿Hay alguna ética detrás de todo esto? Pues no. Ellos son a la Tierra lo que Estados Unidos al resto del mundo. Si no hacemos lo que nos dicen, nos castigarán.

Ahora bien; ¿A cuál de estos dos motivos responde la visita de esta chica lunar?

Pues a ninguno. Ella es sólo una muchacha perdida que actúa como un pez fuera del agua. Casi daría lo mismo en esta historia si en vez de ser de otro planeta, fuera, por ejemplo, de Kazajistán. Su disfunción se debe sólo a que no conoce los códigos del lugar, porque al calorcete se fue acostumbrando. Pero la chica lunar, es además, sensible y maternal, una condición que, como se ve, también está estereotipada: una mujer es madre, venga de Brooklyn o venga del espacio exterior. Ella salva a la mujer embarazada y ayuda en el parto. ¿Qué cómo sabe hacer esto? ¿No oyó hablar del instinto maternal?

El momento extraño en el contexto de esta obra, y tal vez por ello el más interesante, es aquel en el que la chica lunar descubre que sus antenas la hacen diferente a los terrícolas. Vimos cómo esto significó para ella un impacto traumático.

Esta imposibilidad de identificación con los otros (sus nuevos otros) la angustió aún a pesar de no haber recibido ninguna muestra de rechazo o de segregación ante ello. Y más aún; por el contrario, recibe muestras no sólo de afecto, sino de deseo: Junior se enamora de ella.

En esta situación, entonces, podemos observar cómo opera el sujeto respecto de las identificaciones y respecto de lo que es similar o parecido a uno, y de lo que es diferente. En estas posibilidades de identificación se funda la lógica violenta del rechazo de lo diferente, lo que constituye el núcleo real en las

situaciones tan meneadas de “discriminación”, que, paradójicamente, así suele calificárselas, a todas “indiscriminadamente”.

Lo diferente, lo extraño, lo foráneo, es objeto de rechazo porque se constituye como amenazante. Sólo se asimila “lo diferente” cuando esta amenaza es disipada. Por supuesto, esto sucede a un nivel simbólico; es decir, a partir de la entrada en la cultura, y la convivencia con esas diferencias forman parte de esos “malestares” de los que da cuenta Freud.

La angustia de la chica lunar se basa en que su diferencia con los terrícolas la coloca en el lugar de posible objeto rechazado, en ser pasible de ser excluida del grupo al que desea pertenecer.

Del lado de los terrícolas, ¿qué sucede?

La chica lunar, en principio, responde a un *standard* de lo que consideramos en la cultura occidental como “bello”. La chica lunar es joven, delgada, sexy, de finos rasgos. En ella, su singularidad, que son las antenas, no sólo no constituyen a la mirada de los terrícolas (en especial a la mirada masculina) algo horroroso, sino que logra funcionar como un elemento distintivo de belleza sublime.

Las antenas de la chica lunar es una distorsión anamórfica; y sucede que algunas distorsiones anamórficas suelen provocar un efecto ambiguo de sublimidad y rechazo. Las antenas, finalmente, le abren a la chica lunar la posibilidad de acceder a convertirse en un objeto sublime.

El status de la sublimidad es, en última instancia, el de una “mueca de la realidad” (4). El hecho que separa la belleza de la repugnancia es mucho más inestable de lo que pueda parecer. Esto, ella no puede intuirlo como lo de la maternidad, que es más fácil.

Quizás no quiera verlo la chica lunar. Decirlo es una cosa, pero estar en la situación... Mire; esas antenas son una suerte de protuberancia fálica; en principio, algo excesiva, repulsiva para la mirada normal, en tanto podría verse como el falo revelado, el falo materno, el falo como signo del vínculo incestuoso. Lo que pasa con esto es que queda expuesta la trama perversa del

deseo, y esta exposición misma es la que provoca también esa ambigüedad entre lo bello y lo repugnante.

No se haga ilusiones si usted tiene un lunar grandote o una joroba. Pare un poco.

Las antenas de la chica lunar, como elemento extraño, son posibles de sublimar en un contexto de belleza aceptada. Si la chica lunar fuese desagradable, fea, completamente diferente de un ser humano, esta protuberancia aumentaría su fealdad. Por lo tanto hay bastante todavía que interrogar sobre el núcleo de qué es lo que se rechaza en el rechazo; qué es lo que se segrega. Mi teoría, en grado de tentativa hasta tanto logre delimitar con más precisión sus apoyaturas, es que todo aquello que se rechaza es porque en última instancia, es “feo”. No otra cosa que eso.

Sin embargo, toda esta elucubración queda opacada tras el final disparatado de la obra, que cuesta creer que no sea una humorada. ¿Se acuerda? Junior, el hijo adoptivo de Dick Tracy decide irse a vivir con la chica a la mismísima luna. Sin dudas, un paso muy pequeño para la humanidad, pero un paso muy grande (¿excesivo?) para un hombre.

(4) La expresión “mueca de la realidad” es expresada por Lacan en el texto “Televisión”.

Maguila Gorila

Aventura en el espacio

Lógica del comercio / Las mascotas no hablan / Extraterrestres / El poder de una banana / ¿Cuánto cuesta alquilar un gorila?

“Procura una necesidad y disfrútala”. La cita no tiene firma. Con ella se abre esta aventura. Así, sola, podría resultar poco específica; pero enseguida, el autor incluye su acotación al respecto y eso aclara el panorama: *“sabio consejo para cualquier hombre de negocios, incluyendo al señor Pebles”.*

Estamos inmersos, pues, en la lógica del comercio. La cosa es apenas un poco más compleja que esto: para vender todo tipo de porquerías, primero hay que hacer de ellas objetos preciosos. La publicidad “procura una necesidad” (¿quién no necesitaría jugar a la escoba de 15 con un teléfono?) y el comercio “disfruta” satisfaciéndola. Acabo de resumirle tres o cuatro capítulos de El Capital. De nada.

El señor Pebles, a la sazón, es el dueño de Maguila. La primera imagen que nos muestra la historieta es la de este señor en momentos en que está colocando un cartel en la puerta de su local, una tienda de mascotas. “SE ALQUILA UN GORILA”, leemos en el cartel. Al lado de Pebles está el propio Maguila. Su reacción es melancólica: *“pero, señor Pebles...si nadie quiere comprarme, ¿cómo pretenderá que me alquilen?”*. La objeción del gorila es hondamente patética pues la poca estimación de sí la formula en tanto mercancía.

Sin embargo, aparece un interesado. Y no hubo que esperar mucho. En la viñeta siguiente, dos hombres uniformados vienen con la intención de alquilar al gorila en nombre de la NASA. En presencia de Maguila se realizan las tratativas de la operación; los hombres pagan en efectivo el dinero del alquiler, y recién entonces, **después** de consumada la transacción, Pebles pregunta para qué fines quieren al gorila. Y los funcionarios de la NASA le dicen que para enviarlo a la Luna. Maguila ensaya una protesta, pero esta es abortada inmediatamente por su patrón. El formato de la situación se parece a un reclamo gremial de los trabajadores judiciales, que son fáciles de acallar. El tipo de persuasión para que el que protesta deponga su actitud, también es conocida: *“Tu país te necesita; piensa en tomarlo como una aventura. O yo te enviaré a la Luna”*. ¿Se percató? O sea, una solicitud de “poner el hombro” seguida de una amenaza. A usted, los gobiernos neoliberales le hacen lo mismo que Pebles al gorila. ¿No se siente un poco mal?



Bien; hasta aquí, no tenemos la presentación del conflicto, sino la naturaleza de la interrelación de los personajes, y esta se nos presenta como de una singularidad a interpelar. Veamos. Tenemos un personaje que es una mascota; se llama Maguila Gorila; es decir, tiene un nombre propio unido al nombre genérico de la especie simia a la que pertenece. Esto es un lugar común entre los personajes de historietas (Mickey Mouse, Donald Duck, Yogi Bear, y tantos otros son nombrados así). Pero dentro del mismo código de estas ficciones, los animales que tienen un nombre propio y están humanizados, aquellos que pese a que mantienen la morfología animal y algunas características propias del mismo (o hábitat, o alimentación, u onomatopeya, etc.), hablan y actúan como sujetos humanos en sus relaciones, no suelen oficiarse de mascotas. Maguila sí; y muy asumidamente. Mire Pluto, por ejemplo; cuando Pluto es presentado como la mascota de Mickey, el perro no habla; no puede hablar; “trabaja de perro”, podríamos decir, como lo que es morfológicamente.

Maguila habla; está subjetivizado. Y tiene un dueño. La relación entre el gorila y su amo, el señor Pebles, debería provocarnos cierto escozor. La ambigüedad del trato de Maguila con los humanos se mantiene ante la llegada de los funcionarios de la NASA. Ellos necesitan “un gorila”, un animal para un experimento; y eso es Maguila para ellos; pero Pebles, ¿qué les alquila con él? Maguila se va con los hombres de la NASA, visiblemente triste, lo que no produce ninguna clase de afecto en el ánimo de su dueño. Otra verdad comercial como la de procurar una necesidad para disfrutar de satisfacerla es que la

sensibilidad arruina muchos negocios. No conviene; Pebles lo sabe y es por eso que es próspero.

Ahora sí comienza la aventura espacial. Maguila llega a la NASA; y allí, otra vez habla de sus sentimientos; insiste en decir que está “*asustado*”. Pero los hombres, los mismos que lo alquilaron, desestiman sus preocupaciones. La ambigüedad se mantiene; a pesar de que el gorila habla es tomado sólo como un simple ejemplar de la especie.

Maguila es enviado en un cohete en una misión llamada “Torta Espacial”.

Uno de los funcionarios – con Maguila ya en viaje – le confiesa a otro que se siente “*un tanto deshonesto*” porque debieron haberle dicho a Maguila qué era lo que le esperaba. Es decir, Maguila es puesto en peligro, a sabiendas. Veamos qué es lo que le espera al pobre gorila, situación de la que se lo deja ignorante de ex profeso: se trata de esa “torta” mencionada en el nombre del proyecto, que es un objeto – por el momento inclasificable – que viaja por el espacio, y que tiene forma de torta. El peligro es que ese objeto, según las señales que se reciben en la base terrestre, imprevistamente, está por ingresar en la órbita de la Tierra. El comandante, desde la base, nos informa que tal cosa se esperaba que sucediera en cuatro días y no en diez minutos. Los acontecimientos se precipitan. Vemos que la nave en la que va Maguila, entonces, está por colisionar con la torta voladora. El gorila recién allí advierte con qué se enfrenta. Pero por suerte para todos, la colisión no se produce. El objeto en forma de torta se abre al medio para hacer ingresar en su interior a la nave terrestre. Luego se cierra. “*Soy atraído hacia su interior, señores soldados.*”, avisa Maguila.

Descubrimos entonces que ese objeto es una nave y que está tripulada por un extraterrestre, quien se presenta a Maguila, dándole la bienvenida como Nixl, del planeta Puuker. “Bienvenida” es una forma de decir; pero no sólo de mi parte, sino de parte del propio Nixl, que, evidentemente, lo dice con sarcasmo pues tiene en una mano un objeto que nadie sabría especificar qué es, pero se empuña como un revólver. Nixl, tras ese saludo, ríe. El extraterrestre es un

humanoide con antenas, básicamente; y dice ser de un “*planetoide artificial*”. Y ahora lo peor, aunque contábamos con que pudiera ser así: tiene malas intenciones para con la Tierra. Al menos el plan está bien pensado: consiste, dice Nixl, en que la Tierra “*será ahogada en un mar de sabores imitación chocolate...alimentos con colores artificiales...*”. Este enunciado indica que la utilización del verbo “ahogar” es metafórico; pues además, Nixl ha hablado de un ataque al sistema digestivo; y también se entiende así por la especificidad de los elementos de ataque, que tienen atributos de señuelos. La aclaración es válida pues hemos visto en series y películas otros ataques a nuestro planeta que se hicieron más brutalmente, sin manipulación mediante.

Maguila comprende la gravedad del asunto, y esto quizás sea porque prevalece aquí su instinto animal. No están errados los habitantes de Puuker respecto de cuál es la mejor manera de doblegar a una sociedad de humanos; hay que ahogarlos en sus propios espejitos de colores; podían haber sido globos amarillos, tranquilamente; pero optaron por sabor a chocolate (ni siquiera chocolate verdadero, sino “imitación”).



No lo dice Nixl, ni se lo pregunta Maguila, pero lo que falta para llevar a cabo tan grotesco plan, es una razón. ¿Por qué quieren los puukianos destruir la Tierra? Esta razón tampoco se le requiere al G20, ni a la ONU, ni a Monsanto; a nadie, en definitiva, cuyo plan, más lento o menos lento pareciera ser la destrucción del planeta. ¿Dónde termina la pulsión destructiva y dónde comienza la más rayana estupidez?

Los puukianos están tan lejos de comprender como los que hacen edificios frente al mar en Mar del Plata o frente al río en Puerto Madero. No pueden ver más allá de sus narices; y más acá, quién sabe. No entienden nada.

Sabemos luego, a través de Nixl, que los puukianos pueden vivir sin alimentarse, lo que consideran un progreso, y que gracias al adelanto tecnológico del planeta Puuker, la Tierra está condenada. Pero como ocurre a menudo con los villanos, el hombrecillo habla por demás y dice *“a menos que empiecen a mandar astronautas con verdaderos alimentos”*. Maguila detecta que esa es la forma de vencerlos, y entonces, sacando de su bolsillo una banana le pregunta al puukiano: *“¿Te refieres a algo como esto?”*

Los puukianos se enferman con los alimentos orgánicos. Nixl, el hombrecillo, comienza a sentirse mal, a descomponerse; y sintiéndose vencido ante la sola presencia de la banana, deja ir a Maguila; en realidad, desea que se vaya para poder sobrevivir.

Maguila se va del planetoide. Con su cohete, sale del interior de la “torta espacial”, como en un nuevo alumbramiento. Cuando llega a la Tierra recibe halagos que pocos monos podrían acreditar. Y hay cheque, por supuesto; porque si no hay dinero parece que ninguna lógica se sostiene. Pero no se lo dan a Maguila, sino a Pebles, porque su gorila *“ha salvado al mundo”*.

– *¿Cómo pudo salvar al mundo?* – pregunta incrédulo el afortunado comerciante.

La respuesta de Maguila es una invitación para desplegar interpretaciones. Dice, y es esta la frase que cierra el episodio, con lo cual su contundencia se subraya: *“Es fácil cuando se tiene una banana”*.

En lo que se equivoca el gorila es en decir que “es fácil”. *“Tener una banana”*, interpretando su decir como correctamente podrían hacerlo Freud y Jorge Corona, salvando las distancias, es indispensable para lograr cualquier fin en tanto significa tener *con qué* instrumentarse. Pero eso no lo hace fácil.

Aunque, la banana aquí, ¿es efectivamente un objeto fálico para el gorila? La verdad es que no exactamente; o al menos, eso es ambiguo. Desde la

subjetividad de Maguila, tras su decir, podría situárselo en ese lugar. Sin embargo, esa banana cumple una función más parecida a un “objeto mágico”, como las botas de “El gato con botas”. Cumple esa función, pese a que no lo es en lo concreto. Lo que sabemos es que en la realidad de la ficción, la banana no es mágica, y por lo tanto no se trata del “objeto mágico” como elemento del cuento, sino que, como precisamos, esta condición se encontraría en la idea de Maguila si él hubiese creído que venció al extraterrestre mediante un poder mágico de la banana. No es el caso, tampoco. Entonces esa banana es como un amuleto, una especie de “objeto fetiche”, ya que es indicado como algo que va a tapar una falta.

Lo que sí es fácil, podría colegirse, es trabajar de guionista de Maguila cuando las exigencias se adecuan a posibilidades creativas más cercanas a monos que a personas.

Apéndice

¿Cuánto cuesta alquilar un gorila?

\$ 6,6 por día dice Pebles. El oficial hace la cuenta y le paga: \$26.608

También yo hice la cuenta. Da \$ 4031,51 días. Esto es el equivalente a 11 años. La aventura espacial de Maguila dura apenas unas cuantas horas (recordemos que todo transcurre en el mismo día; incluso el contacto con la nave extraterrestre ocurre a los 10 minutos del despegue). Habría que revisar los anales bancarios, si es que todavía no los destruyeron, pero no sería nada raro que el señor Pebles tuviera algo que ver con Paul Singer. Yo, averiguaría.

El doctor Vudú

El fervor por la ciencia en los 60s y 70s / África mítica /
Deficiencias en el casting

Como en casi todas las lides, algunos hacen carrera, y otros no. Como en casi todas las lides, al menos respecto de la aceptación popular, poco y nada tiene que ver con las condiciones de calidad que se posea. Inclusive, las más de las veces, la calidad es un obstáculo; está visto que cantar muy bien, por ejemplo, es letal para el éxito masivo. En el caso de los personajes de historieta, el asunto no es tan lineal como en el canto. Las variables por las cuales un personaje conquista la atención del público son muchas y de muy diversa índole.

El doctor Vudú vio la luz en la revista *Afanancio*, formando parte de un plantel numeroso y rotativo que incluía, entre otros nombres a Von Bochs, El Sheriff, El agente de P.I.P.O.L., el profesor Passo y Electrón.

El deseo secreto, y no tan secreto, de todos ellos – sean personajes secundarios de alguna estrella o líderes de una historieta de complemento – es adquirir brillo propio y conseguir una publicación a su nombre. Ejemplos afortunados hay por doquier; Patoruzú, Clemente, y tantísimos más, nacieron como actores de reparto antes de ser protagonistas. El doctor Vudú no consiguió este objetivo. Como en todas las lides – y esto responde a una lógica hasta matemática – los perdedores somos más que los ganadores. La legión de perdedores, para mayor desolación, somos el trasfondo necesario para la existencia de los ganadores. Como en todas las lides, algunas derrotas son injustas; y casi en la misma proporción en que son injustos algunos triunfos. Garré fue campeón del mundo y Villaverde, no. (1) Ahí tiene de los dos ejemplos. Otros, en cambio justifican su pertenencia al club de perdedores. El pobre doctor Vudú, a decir verdad, tenía pocas cartas para ganar. Es un científico, tiene poco *sex appeal* y su poder reside en su inteligencia, situación que limita la cantidad de postulantes a identificarse con él. Las historias que protagoniza, que quede claro, no son peores que las de Superman, si me apuran. Pero ese no es el hecho; ya está aclarado.

(1) Oscar Garré, pésimo lateral izquierdo para todo el mundo futbolero integró (y jugó) en la Selección Argentina de fútbol que ganó gracias a Diego, la Copa Mundial de 1986. Hugo Villaverde, extraordinario zaguero, tiempista de lujo, por diversas lesiones y quizás por su bajo perfil, ni siquiera fue convocado. Así son las cosas en este planeta.

Este episodio que tenemos aquí centra su interés en que hace foco en dos tópicos de gran preponderancia del imaginario de las décadas del 60 y 70. Uno es la fe en la ciencia como la instancia de resolución de todos los problemas del mundo. El otro, el redescubrimiento del africanismo como paradigma de lo exótico.

Esta historia, pues, articula la efervescencia cientista – la ciencia como el objeto fetiche del mundo blanco – con su imaginario polo opuesto representado por el África virginal, risueñamente feroz. Entremos.

El doctor Vudú es un viejo científico que vive en su laboratorio junto a un ayudante llamado Protón. Vudú responde al prototipo del científico; para decirlo de un modo ilustrativo: se parece a Einstein. Sin embargo, no ocurre lo mismo con Protón, quien parece un infiltrado en ese ambiente; su estilo no se corresponde al mismo ideario; podríamos admitir que se parece al papá de Mafalda, incluso, ¿no? (VER FIGURA)



Saludaríamos el hecho si fuera una decisión hija de una heterodoxia; de hacer ingresar un elemento que por el contraste que ocasiona, produce un efecto particular. Pero luego detectamos que no es eso, y que más bien parece como si se hubiese hecho mal el casting.

En el comienzo, el doctor Vudú y Protón están durmiendo en la misma habitación. Y sucede que sin que ninguna situación aparente, sin nada que podamos advertir, Vudú se despierta de golpe; se yergue exaltado, como quien despierta de una pesadilla. ¿Qué le sucedió? Vudú despierta a su ayudante y le pregunta si no ha escuchado lo que él. Y no; Protón no escuchó nada. Vemos

inmediatamente a Vudú con los ojos desorbitados, al tiempo que el narrador de la historia nos advierte que está “*en trance*”.

Es un trance pasajero, del que se repone enseguida; y cuando esto ha sucedido, nos cuenta, mientras le cuenta a su compañero, que acaba de recibir un mensaje urgente de Bongo Bongo, desde África. Y dice, resuelto: “*¡Vamos para allá*”!

¿*Ahora tenemos que ir al África?*, pregunta Protón, todavía en calzoncillos, pero levantándose. Sí; tienen que ir al África, de sopetón. Sin embargo, para ellos no es muy engorroso porque tienen una máquina transportadora de moléculas. Créame que eso facilita mucho las cosas. Demás está decir que a la viñeta siguiente, Vudú y Protón se encuentran en plena selva africana.

Los científicos caminan por la selva hasta dar con la aldea de Bongo Bongo. Este Bongo Bongo es una suerte de cacique algo entrado en carnes que le dice a Vudú que lo ha llamado porque hace diez meses que no llueve allí y la sequía los está matando. “*¿No podrías ayudarnos tú que sabes tantas cosas?*”, le consulta. Y Vudú se concentra en tratar de ayudar a esa gente. Un poco de agua no se le niega a nadie, habrá pensado Vudú.

Vudú solicita un avión. Bongo Bongo se le puede brindar ya que dice que unos exploradores dejaron abandonado uno por allí cerca. Y como el bueno del doctor había llevado hielo seco en su mochila, lo que hace es arrojar ese hielo desde el avión. Justifica el narrador: “*El hielo seco al caer sobre una nube produce núcleos de concentración que transforman en líquido el vapor de la nube, produciendo de este modo, la lluvia*”. Está bien; de otro modo creeríamos que las cosas suceden por obra de la magia. Seguramente ha supuesto que todos estamos contestes de cómo se realiza la transportación de moléculas, pues no consideró necesario explicarnos el principio científico que logra producirla.

¿Listo? ¿Hacen llover y se vuelven a casa? Si no fuera que el avión sufre un desperfecto, eso hubieran hecho, sin dudas. Pero la nave pierde altura a causa de que tenía poca nafta y termina cayendo en medio de la selva. Vudú y Protón

no mueren, ni sufren herida alguna. Aunque claro, la selva no es un lugar seguro y ocurre que no han terminado de sacudirse las ropas después del accidente, cuando se ven enfrentados a otro peligro: una tribu de caníbales que los atrapa.

Es verdad que todos sabemos que finalmente no serán devorados, pero la inquietud se centra en cómo se las arreglarán para zafar. En este caso, no tienen otra cosa que hacer que ser beneficiados por un hecho fortuito: el cacique de los caníbales los libera en razón de que ese día era el cumpleaños de Gran Brujo Blanco. Se trató de una decisión política en honor a aquél que veneraban. Se menciona la fecha: 14 de enero. Ya veremos por qué.

Vudú y Protón son conducidos hasta el Gran Brujo Blanco; y cuando están ante él, el doctor Vudú lo reconoce: “¡*Albert Schweitzer!*” grita, emocionado. Efectivamente, el Gran Brujo Blanco es Albert Schweitzer, el afamado médico que misionó en África y al que le dieran el Premio Nobel de la Paz. (2)

Schweitzer, está chequeado, cumplía los años el 14 de enero. Los caníbales le cantan a él, su Gran Brujo Blanco, el “*happy birthday*”. Y así termina la historia.

Los méritos de Schweitzer son innegables. La sociedad lo ha elevado a la categoría de “ganador”, oficializando la situación con uno de los premios más representativos para estas cuestiones. Sin embargo, no podemos dejar de señalar que el Gran Brujo Blanco, con toda su teología, su ciencia y *tutti quanti*, hasta entonces no había logrado inculcar a los caníbales una idea de alimentación un poco más progresista. De no haber sido el 14 de enero, debemos colegir que Vudú y Protón hubiesen sido ingeridos sin ningún miramiento.

Entonces, como decíamos al principio, estamos ante un imaginario de época que contrasta dos visiones míticas: por un lado, la ciencia experimentada como la del objeto mágico hecho realidad. El atributo mágico de los cuentos

(2) Albert Schweitzer (14 de enero de 1875 / 4 de septiembre de 1965); médico, teólogo, filósofo y músico alemán nacionalizado francés. Trabajó como misionero en África y efectivamente vivió gran parte de su vida en lo que hoy es Gabón. Le fue otorgado el Premio Noble de la Paz en 1952.

tradicionales es, finalmente, posible. Todo gracias a la racionalidad humana. Por otro lado, el África como reservorio de todos los atavismos (el atraso científico y social convive con la comunicación telepática; recordemos que por telepatía se comunica Bongo Bongo con Vudú).

¿Y qué surge de este contraste?

Los males del África (aquí dulcificados, dado que el atraso no se traduce en hambruna ni infelicidad) se deben a que aún allí no han conquistado la ciencia. En ese estado virginal, pre edípico, por decirlo de algún modo, no hay posibilidad de sufrimiento. Hasta pueden lastrarse a un fulano sin que a la noche los asalte el remordimiento.

¿Tenemos nosotros hoy una cierta nostalgia de una época en el que el cese de todos los males del mundo era imaginable como posible? El desengaño

respecto del poder ilimitado supuesto a la ciencia no ha retrocedido del todo, aunque sí ha sufrido un duro revés. Podemos ver la televisión en colores y hemos alcanzado a construir la yogurtera. Sin embargo, las cosas que más nos lesionan la existencia, siguen ahí, muertas de risa: todos los tónicos contra la calvicie son un fraude, sin ir más lejos.

El fracaso del doctor Vudú como personaje de historietas no es una incógnita, digamos, como última reflexión. Es un héroe de virtudes domésticas. Bien por él; es un buen tipo, pero no tiene ninguna arista que nos mueva a inquietud. ¿La máquina transportadora de moléculas? La posesión de un objeto fálico de gran magnitud no es poca cosa; pero cierta desproporción con su poseedor pueden tornar al objeto (y por reflejo a su poseedor), incluso hasta ridículo. Los millonarios andan en autos cuasi fantásticos; y la enorme mayoría de ellos son personas insulsas o desagradables. Más cerca del doctor Vudú, el infortunado Robin Williams cuando venía no sé de qué planeta se transportaba de una manera parecida. Y era un salame. Así que...



Protón, parecido al papá de Mafalda. ¿Serán parientes?

Yogurt

Fe en la ciencia / Punto de vista absoluto (Descartes)/ La mirada como objeto

La fe en la ciencia no se ha perdido. Pero sí, en cierta forma, la expectativa respecto de ella ha descendido a niveles terrenales. En los años de eclosión de la divulgación científica, parecía tenerse la sospecha de que la ciencia encontraría las soluciones a todos los problemas; que sólo sería cuestión de darle tiempo. Así, en los años de la niñez de Yogurt – niño de aproximadamente unos diez años y que protagoniza la historia en la que nos adentraremos – un microscopio era un objeto casi mágico. Tanto es así que la imagen de este objeto se convirtió en emblemática. Un científico era alguien que tenía un microscopio; iconográficamente homólogo a que un psicoanalista era un señor que fumaba en pipa. Llevado al mundo de la ficción, el microscopio fue mucho más que un mero instrumento; fue una especie de catalizador universal de revolución científicista; y más que un medio para observar aquello que la simple vista humana no alcanzaba, se trataba de un objeto que era capaz de detectar mundos imprevistos, realidades ni siquiera contempladas idealmente; era algo así como un aparato para descubrir cosas. Entonces podemos comprender el estado de excitación – impropio de la actividad escolar curricular – en Yogurt y sus compañeritos de grado cuando están en clase de ciencias. Es que la maestra

ha entregado un microscopio a cada niño. Todos los alumnos tienen ante sí ese objeto cuasi maravilloso capaz de convertir cualquier objeto vulgar en un prodigio. Si no, vean. La maestra entrega a cada alumno, una arveja. Sí, una simple arveja, pequeña legumbre cuyo interés fuera del ámbito de la ensalada rusa es harto discutible, pero que con un microscopio de por medio todos allí suponen que su puerilidad habrá de desaparecer. El trabajo que tienen que hacer los alumnos, dice la maestra, es observar la arveja a través del microscopio y dibujar lo que ven. Y como estímulo, promete la docente que el Sr. Newton irá a la clase a elegir el mejor trabajo.

No se explicita quién es el señor Newton, pero en función del relato su sola mención en tal contexto lo determina como una autoridad. Poco importa, pues, si es el director, el supervisor, o un agente externo a la comunidad escolar, detalle que abundaría por innecesario. Y tampoco es don Isaac, que a esas alturas ya figuraba en los diccionarios. “Sr. Newton” actúa como significante de la autoridad en la materia, y eso es lo que nos importa. Y más aún le importa a Yogurt, quien había preguntado a su maestra acerca de si habría algún premio al mejor trabajo. Ocurre que el niño quería saber qué pasaría si lograba hacer un descubrimiento. Aquí, lo mencionado al comienzo. Yogurt fantasea con la posibilidad de encontrar algo nuevo en vez de ver lo que se sabe que hay para ver. Esta ilusión sobre un descubrimiento y un eventual premio es un dato a tener en cuenta por lo que irá a suceder luego, y que refiere a la fantasía colectiva respecto de la ciencia en esos tiempos.

Bueno, los niños realizan la tarea. El foco de la acción se centra en el protagonista, Yogurt, a quien vemos esforzarse en su tarea escudriñadora, y enseguida, sorprendido con lo que ve a través del microscopio. Lo sabemos a través de su pensamiento: *“nunca había notado tantos colores en una arveja...azul, rojo, amarillo...”*. Y cuando la maestra comienza a recoger los trabajos, Yogurt pide que le dé un tiempito más porque quiere agregarle a su dibujo *“unas plumas más”*. *“¿Plumas? ¿Qué dices?”* Pregunta con lógica

extrañeza su maestra, tras lo cual observa el dibujo de Yogurt, dibujo que nosotros también vemos.

¿Y qué vemos en el dibujo de Yogurt? Vemos algo parecido a un ojo; es decir, los trazos de un globo irregular, algo alargado; y entonces comprendemos que aquello que Yogurt mencionó como “plumas” son las correspondientes pestañas.

La maestra, cuyo gesto de sorpresa ocupa el primer plano de la escena – a la par del dibujo – compara el mismo con los dibujos de los otros alumnos. La diferencia es significativa precisamente por esas “plumas” que las arvejas dibujadas por los demás niños, no tienen. Entonces, la maestra toma la arveja que Yogurt aún tenía en su microscopio y la escruta con ojos bien abiertos. Luego dice: *“Tu arveja es igual a todas a simple vista pero...”*. Y deja esos puntos suspensivos para que Yogurt le pregunte si cree que descubrió algo. Y la maestra se entusiasma con la idea y consagra el descubrimiento al decir: *“Primero Galileo y la Ley de Gravedad, luego Darwin con la Evolución, Fleming, la penicilina. Y ahora...”*. Yogurt completa la frase: *“Yogurt y su arveja con plumas”*.



Sucede inmediatamente que Yogurt, *humanum est*, comienza a soñar despierto con fama y riqueza. La maestra, capturada en la misma fe que el niño, se asocia a la fiesta y sueña también con su propia fama porque sostiene que dado que el descubrimiento

se produjo en su clase, ella será *“parte de todo”*.

En medio de la algarabía general llegan tres hombres añosos de aspecto académico y al notar la excitación preguntan qué es lo que pasa. La maestra se dirige a uno de ellos, que sí, es el mencionado Sr. Newton y le revela el descubrimiento: *¿A qué se parece esto?* le pregunta, mostrándole la arveja correspondiente. *“A una arveja común”*, responde el Sr. Newton. Yogurt, con

aires de suficiencia, le enmienda la plana al profesor: “*Arveja sí, común no*”, le dice y lo invita a que la mire a través del microscopio. Y cuando éste lo hace, también se sorprende ante lo que ve: “*¡Una arveja loca!*”, exclama.

Mencioné antes que el Sr. Newton había llegado hasta allí con otros dos hombres. Uno de ellos, curioseaba también el microscopio, desatendiendo a Yogurt, quien a esa altura ya estaba preguntando si el Premio Nobel se lo darían a un niño. Bien; será este profesor quien tenga la ingrata misión de volver a todos a la realidad. No estaban allí ante la presencia de una arveja extraña, sino simplemente ante un microscopio mal armado, “*algún bobo puso el lente del microscopio al revés*” dirá con precisión científica y escaso cuidado del modo pedagógico. De ese modo, lo que cada uno veía al mirar a través del aparato, era su propio ojo.

Fin de la historia, con Yogurt despidiéndose de su sueño de gloria, y la decepción de todos.

¿Qué tenemos aquí? No sólo un falso descubrimiento, sino la comprobación del fatídico encuentro con el punto de vista absoluto del cual estamos presos. ¿A qué nos referimos con esto?

Cuando Descartes, en un raro ataque de materialismo, supuso que la consistencia de la realidad externa podía corroborársela a través de las imágenes retinianas que se reflejaban en un ojo muerto, creyó, por un momento, haber podido encontrar un segundo punto de vista desde el cual comprobar la certeza del punto de vista subjetivo.

Dicho de otro modo, al ver lo que reflejaba la retina del ojo de una persona muerta y corroborar que esas imágenes eran idénticas a las que él mismo observaba, supuso que las imágenes retinianas representaban con exactitud a los objetos del mundo externo.

Esta premisa fracasa; nunca una imagen retiniana puede compararse con el objeto en sí, puesto que la imagen retiniana es una copia del objeto. La única comparación posible es la de la imagen retiniana del ojo muerto con la propia imagen retiniana.

¿Qué significa esto?

La imposibilidad de huir del punto de vista absoluto. Absoluto en el sentido de “cerrado”. No existe otro lugar desde donde podamos mirar que desde la cárcel de nuestro propio punto de vista actuando como cámara oscura.

Nadie podrá decir que lo que usted y yo vemos sea idéntico aunque compartamos el reconocimiento de lo que observamos. Es decir, el mundo es lo que es sólo a través de un punto de vista absoluto, cerrado.

Muchas cosas pueden desprenderse de esto, como la diferenciación entre el ojo y la mirada, tema de abundantes estudios y posturas filosóficas.

Un ojo es un órgano, captura una imagen, “ve” en un sentido material, como una cámara fotográfica, como ocurre en el caso del ojo de un muerto.

La mirada es diferente del ojo pues requiere del sesgo de una subjetividad. Para comprenderlo mejor, pensémonos a nosotros como objetos de la mirada ajena.

“Lo que más a menudo manifiesta la mirada son dos globos oculares en mi dirección”, dice Sartre. Y luego dice “pero la mirada se dará también cuando haya un crujido de ramas”. Es decir, puedo percibirme como observado, sin necesidad de atisbar algo semejante a unos ojos. Basta con que sospeche, por ejemplo, que detrás de una ventana de una habitación oscura puede haber alguien, para que subjetivamente esté bajo una mirada.

Otro ejemplo: es muy común que podamos sentirnos incómodos si en momentos en que realizamos alguna acción correspondiente a la intimidad, hay en nuestro entorno, por ejemplo, una muñeca, un oso de peluche, algo que tenga unos globos oculares en nuestra dirección. Podemos discernir perfectamente que allí no hay ningunos ojos que puedan vernos, y sin embargo incomodarnos ante la fantasía de sentirnos en presencia de una mirada.

(Hay un chiste de Mafalda en el mismo sentido. Pero Mafalda busca ser mirada para satisfacerse: se recuesta a tomar sol en la playa y arma a su alrededor montañitas de arena, como cabezas a las que le pone ojos. Quiere sentirse una sex symbol).

Algo habrá de estar sucediendo con el acoso de las “benditas” cámaras de seguridad que nos miran constantemente. El fenómeno es todavía muy reciente como para sopesar sus estragos. Nos sabemos observados aunque no veamos los ojos que nos miran; y eso es de algún modo, haber incorporado al espía. La realidad actual del espectáculo continuado y superficial, de la impudicia que significa la intromisión abusiva de ojos vigilantes es tanto más dramática en virtud de que es una autoridad establecida la que la realiza. El estado, portador de la ley, no confía en su ley, y entonces tiene que ponernos los ojos encima todo el tiempo. Y así, destaca la declinación de su poder. Lacan menciona la declinación de la autoridad paterna por medio de dos vertientes, una, burocrática (el padre anquilosado que no hace otra cosa que repetir una norma vaciada de contenido) y otra, obscena (el padre gozador, que pretende controlarlo todo). Las cámaras perversamente llamadas “de seguridad” son los ojos obscenos del padre gozador que además está fijado en la letra de una ley que implica el rechazo absoluto a cualquier excepción.

¿Dónde nos quedó la experiencia de Yogurt? Ah; sí; en que ha de haber padecido la perplejidad de tener que hacer de la mirada misma, un objeto. El descubrimiento que le pasa inadvertido al niño es que este encierro en el punto de vista absoluto alcanza su grado máximo, puesto que su propio ojo vuelto hacia sí, anula la realidad exterior. Es aquí su ojo y no su mirada. Se transformará en su mirada una vez que logre “verse viendo”. Ese “verse viendo”, la devolución de la propia mirada, le revelará a la mirada misma como objeto.

Lo que ocurre aquí, entonces, es una paradoja, en forma de chiste: lo que impide ver lo que necesitamos ver (la arveja) es nuestro propio ojo.

Es decir que la obra en cuestión trata, en definitiva, acerca del encierro que significa la subjetividad. Pero no sólo de esto. Como idea que atraviesa la obra está la cuestión de la omnipotencia del pensamiento, propio del deseo infantil. Yogurt, antes de posar un ojo en el microscopio ya tiene la idea de que va a descubrir algo. “...*por si hago un descubrimiento.*”, dice. Y siendo así, lo primero que surge de su pensamiento al ver lo que ve, es un descubrimiento: una

arveja con plumas. Y para mejor, reforzado por el deseo de la maestra, quien interpreta lo mismo.

La historia que analizamos, además, guarda, en la presencia del Dr. Newton y los otros profesores, un lugar preponderante para el Saber; para un Saber cuyo lugar, en ámbitos, escolares, es aún reconocido. Se trata, claro, de una historieta de hace décadas, en la cual la existencia de jerarquías no implicaba necesariamente una afrenta a “lo democrático”.

En suma, el semblante general de la escena presenta un cuadro escolar idílico: un alumno inquieto, una maestra subjetivizada que no oculta su deseo, un clima de efervescencia presidiendo una instancia de aprendizaje, y la encarnación en los profesores de una instancia superior a la cual recurrir.

Cualquier similitud con la vida real, sin dudas, es una insólita casualidad.

VIII

Malditos medios

“En un estado totalitario no importa lo que la gente piensa, puesto que el gobierno puede controlarla por la fuerza empleando porras. Pero cuando no se puede controlar a la gente por la fuerza, uno tiene que controlar lo que la gente piensa, y el medio típico para hacerlo es mediante la propaganda (manufactura del consenso, creación de ilusiones necesarias), marginalizando al público en general o reduciéndolo a alguna forma de apatía” (Fabricar el "consenso", según Noam Chomsky).

Esta “manufactura del consenso” importa a la fabricación de subjetividades, que es la principal tarea de los medios masivos de comunicación. Ideas como la “neutralidad”, las posiciones ideológicas que se presentan como “no ideológicas”, el tildar de “político” como estigma y sólo a aquello que cuestiona lo establecido, son algunas de las “ricuras” que los medios no se cansan de ofrecernos día tras día. Las defensas contra estas infecciones deliberadas, son muy escasas. No ayuda la escuela; la familia tampoco, pues no suele tener con qué. En fin; los agentes del discurso para el disciplinamiento social son muchos; algunos a sabiendas, pero otros no tanto. No todos son el diario La Nación. Otros son, por ejemplo, el elefantito Trompy, que seguramente es más inocente. Los daños son y serán inmensos. Lo bueno con Trompy, o con los Pitufos, o con lo que veremos que tratan Tom y Jerry, es que en su candoroso replicar de los comportamientos aprendidos en la televisión, nos muestran los hilos del truco. Va a ver.

Tom y Jerry

Dinámica del poder / La autoridad de los medios de comunicación

Todas las historias de un gato y un ratón se basan en el mismo principio formal, y ese es el del funcionamiento del poder. A partir de esto, en las historias, ese poder se presenta con sus diversas posibilidades dinámicas: desde la lisa y llana persecución del más fuerte al más débil, como sucede en la naturaleza, hasta modos intrincados de relaciones en la que ese poder se civiliza y se ejerce de un modo consensuado en el lazo social.

Quizás lo más interesante de estas historias no sean las peripecias, a veces divertidas, en las que se ven envueltos los personajes, sino el modo de apelación al lector respecto de la identificación con ellos. Y en este punto, algo más interesante aún y singular que denotaría cómo los lectores nunca se identificarían como víctimas de su inocencia ubicados en la trama del poder. Esas cosas sólo le suceden a incautos como el gato Tom, o a otros gatos burlados por ratones.

La historia aquí presentada pertenece al del poder civilizado. Veamos. En principio, estos Tom y Jerry de historieta no son los del dibujo animado. En las películas, rara vez Tom no es una mascota, “el gato de la casa” y Jerry un roedor intruso en ella. Desde esos lugares de referencia parten sus conflictos. Aquí, en cambio, aparecen humanizados, y no sólo porque hablan, sino porque habitan un universo diferente en el que son dueños de su propia casa, manejan un automóvil, escuchan la radio, etc.

(1) Tom, el gato, quien por naturaleza es el poderoso, en tanto compelido a actuar bajo la ley de la civilización, ha tenido que sofocar su instinto y adaptarse a convivir con ese malestar. Lo mismo ocurre con los ratones Jerry y Tufi. (1) Pero en este caso, siendo estos los débiles, son por ello

(1) ¿Quién es Tufi? Simplemente, otro ratón, un amiguete de Jerry, ignorado por el cine, pero funcional a la historieta.

quienes relativamente son favorecidos por la situación. Es decir, Tom no puede simplemente comérselos. ¿Cómo han resuelto esta situación? Pues habiendo dejado de ser sólo individuos de una especie y habiéndose individualizado, como Tom, Jerry, Tufi, y tras el olvido o quizás la represión del antagonismo natural, viven juntos, comparten la casa, han desarrollado una relación.

Y así, la historia comienza con Jerry diciéndole a su camarada Tufi que ese día es un día de fiesta y que nadie va a trabajar. Y Tufi, animado, le pregunta: “¿Tú crees que Tom nos lleve a pasear al campo?” Y Jerry, con pesar, le dice que no. ¿Por qué no? Pues porque el año anterior, recuerdan ambos, Tom se había fastidiado mucho cuando al llevarlos a ellos de paseo a un picnic, de pronto se desató una gran tormenta cuyos rayos lo asustaron mucho y debió buscar refugio mientras ellos (Jerry y Tufi) amparados bajo los platos de cartón que habían llevado, armaron su picnic igual y se comieron todos los manjares.

Claro que Tom no querría pasar por ello otra vez. Pero... ¿cómo estaría el clima ese día? Los ratones prenden la radio y allí escuchan al locutor que anuncia fuertes lluvias para esa tarde. Gran problema: si Tom se entera de ello, no habría picnic. ¿Qué piensan los ratones? Dice Tufi: “*Tenemos que hacer que el aparato de radio de mal las noticias*”.

Y para que ello suceda, los ratones desarman el aparato de radio, le quitan el bloque del motor dejando la caja vacía, y ellos se meten adentro de ella. De ese modo se convierten en la voz de las noticias cuando Tom despierta y prende la radio ni bien se levanta. Entonces, del aparato sale una voz que dice: “*Esta es la voz del tiempo; sigan mi consejo: salgan a pasearse; el tiempo que se avecina va a ser esplendoroso así que permítanos planear su día por usted*”. Tom, confiado, dice para sí: “*Parece decir la verdad*”, y luego: “*Haré exactamente lo que dice*”, refiriéndose al locutor que le habla directamente a él. Entonces escucha una serie de cosas como esta: “*...recuerde que deberá llevar una buena cantidad de su mejor queso*”, etc. Tom cumple todo al pie de la letra. Y cuando hizo todo lo que le dictaron, piensa en que debe irse de allí rápido,

“antes de que aparezcan esos dos ratones”. Tom quiere evitarlos para pasar tranquilo esa tarde. Pero desde el aparato de radio le avisan: “*A usted se le olvida algo, y ese algo es el aparato de radio portátil. ¡Llévelo!*”, aquí el modo es ya imperativo.

Lo que sigue luego es bastante previsible y es el momento de los gags de la historia. Por supuesto que sale Tom en su auto con la canasta con víveres, con el aparato de radio en el que sin saber se lleva a Jerry y Tufi, y que una vez en el campo estos ratones le hacen una serie de travesuras destinadas a distraerlo para comerse ellos los manjares de la canasta.



Pero antes de pasar a la resolución de la historia, que no es otra cosa que el típico regreso de cada cosa a su lugar, centrémonos en el punto que desencadena el conflicto y posibilita la trama, y que no es otra cosa que la circulación del poder; y

luego cómo ese lugar de referencia del poder, al perderse de la vista directa, al sofisticarse, entrapa al lector respecto de su identificación. ¿Con quién se identifica ese lector?

En principio, en un orden original, básico, con las cartas a la vista, son los personajes más débiles quienes capturan la empatía de los lectores. Con estos nos identificamos; más todavía en la niñez, siendo que nuestro lugar de referencia en esas instancias es siempre la del sometido en la dialéctica del amo y el esclavo. De este modo, aun superando las cuestiones de simpatía propia de cada personaje, la identificación inicial que propone la saga de Tom y Jerry es con Jerry, pues es el perseguido, es quien por naturaleza está en inferioridad de condiciones ante Tom. ¿Qué sucede en este tipo de historias? Que el débil debe apelar al ingenio, a la inteligencia, para burlar la fuerza del poderoso. Este es un segundo paso; y en este segundo paso, también somos convocados a la

identificación con el débil, pues lo que ocurre siempre es que el ingenio vence a la fuerza.

Hasta allí estamos en un terreno pre simbólico, por decirlo de alguna manera; aún en la naturaleza, los animales más débiles se defienden de sus predadores con estrategias, que si bien naturales, son leídas y tienen el aspecto de un ingenio (pensemos desde el camuflaje hasta verdaderas simulaciones que algunos animales realizan).

Pero luego, gato y ratón, poderoso y débil, con sus estigmas a cuestas, incrustados en un universo civilizado, ingresados en el terreno simbólico que hace emerger el lenguaje, las cosas pierden la nitidez de la inocencia.

En la historia que comentamos hasta aquí, el lugar original del débil (ocupado por Jerry y Tufi, los ratones) se comprueba en el hecho de que ellos actúan con un ingenio que supera al de Tom; y efectivamente logran engañarlo en todos los aspectos.

Y entonces es como si se invirtiera la ecuación en esta lógica: como deben actuar con ingenio, ergo, son los más débiles. Pero ¿dónde está aquí el engaño? En que en esta instancia civilizatoria ya no rige la supremacía de la fuerza, sino que estamos ante el universo de la ley. Esto significa que Tom no es ya per sé el poderoso. Serlo o no depende de otros factores. Sin embargo, en las historias de gato y ratón, aún estos hayan dejado de ser gatos y ratones, la identificación del lector ha quedado soldada con los ratones.

Esto arma la pregunta, siempre necesaria, y hoy más que nunca es quizás imprescindible: ¿dónde está el poder?; ¿acaso está siempre en donde aparenta por su lugar formal?

Y veamos el otro punto a elucidar y que habíamos citado al comienzo: el lector viéndose a sí mismo indemne de ser víctima de su inocencia.

La manera en que Jerry y Tufi engañan a Tom pareciera funcionar como una velada crítica a los medios de comunicación, pero vista más de cerca, tal vez sea su propia defensa. Lo que hacen los ratones es escenificar de una manera lineal y burda hasta el ridículo lo que, en definitiva, es el verdadero

funcionamiento de los medios de comunicación. Veamos: Erigidos en portadores de la verdad, los ratones al hablar desde el aparato de radio, convierten su voz en lo que saben que significa la voz de la verdad para quien lo escucha. Una vez acomodados en el lugar de la verdad dan una noticia falsa (que va a ser un día esplendoroso) con el único objetivo de favorecer a sus intereses (que Tom los lleve de picnic en su auto).

Tom lo cree firmemente y lo explicita: “*Parece decir la verdad*”, dice. Y luego obedece a pie juntillas lo que le dicen desde el aparato de radio. Inclusive en la dinámica del discurso de los ratones, como falsos comunicadores, primero el tono es persuasivo (“*permítanos planear su día de campo por usted*”), y termina sin necesidad de morigerar el tono de su demanda. “*A usted se le olvida algo; el aparato de radio; ¡llévelo!*”; es decir, directamente utiliza el imperativo.

¿Dónde ha quedado el más débil? Aquí es evidentemente, Tom, víctima de su inocencia. Sin embargo, la identificación que propone la historia, nunca vira hacia él.

Luego un giro perverso y es el que mencionábamos antes. Aparentemente existe un mensaje que podría leerse “no creas todo lo que dice la radio” (lo que dicen los medios). Pero el tono del engaño que se lleva adelante utilizando la figura de los medios de comunicación es tan burdo, que el mensaje se transforma en el contrario: un medio de comunicación no puede engañarte a no ser que seas un tremendo inocente como Tom.

Y es aquí, por empatía con el ingenioso antes que con el inocente (o aún tonto), el lector se identifica cómodamente con los ratones, que son, finalmente, quienes conjurando la potencia del gato, ostentan el poder.

¿Quién o quiénes se perciben a sí mismos como potenciales Tom, susceptibles de engaños de quienes son más hábiles en hacerles creer lo que ellos quieren? Sin ningún esfuerzo comprobaremos cómo todos nos sentimos a salvo de ser objetos de manipulación mediática. Eso les sucede a otros, a los tontos, a Tom; no a mí. Yo, supuestamente, sé dónde está el poder. ¿Engañarme a mí?

Y esa es, por último la otra cuestión: ¿dónde está el poder? Si nos guiamos por las identificaciones de los lectores de Tom y Jerry, el poder está en el lugar que parece más obvio, más visible. Por analogía, el poder lo tiene el Estado. Vemos que cuando en los medios de comunicación se habla del poder, así, en términos tópicos, abstractos, se habla del poder del Estado, ocultando que ese poder está en otro lado; a veces en ratones como Jerry y Tufi; y en la vida real en miserables ratas de nombres bien conocidos e intercambiables, pero que coinciden en un mismo lugar en la trama social.

Para concluir; la historia cierra con Tom descubriendo el engaño y ejerciendo entonces su poder original: como está lloviendo hace que los ratones viajen de regreso en su auto, pero sentados sobre el parabrisas de manera que puedan utilizar sus largas colas para barrer la lluvia a manera de limpiaparabrisas.

Hay dos líneas en diferentes direcciones con esta resolución; mientras por un lado, quienes han cometido un engaño, reciben su castigo, lo que pone las cosas en su lugar desde el punto de vista formal; por el otro lado, esto puede hacerse sólo porque quien ejerce ese poder punitivo es más fuerte físicamente. De este modo, Tom regresa las cosas a un estado primitivo.

La lectura final es que todo poder descansa en la fuerza, toda ley se sostiene en la amenaza de la fuerza física.

Aquí es donde esta historia de Tom y Jerry se revela como reaccionaria, pues ha extrapolado el lugar del poder. El gato es el más fuerte en la naturaleza de su entidad, pero no puede o no debe utilizarla cuando ha ingresado en el contrato social. Cuando lo hace, rompe el pacto y regresa a la animalidad.

La amenaza del poder real ha quedado, otra vez oculta en el chiste de los ratones adentro del aparato de radio.

Trompy

Gorilongo

La pretendida neutralidad

El personaje se llama Trompy y es un elefantito. Y el título de la historieta es “Gorilongo”, que es el nombre de un gorila. Así empezamos. Para más, la historieta es española. (1) Es decir, sostenidos en el poco de prejuicio indispensable que debe tenerse, nos arriesgamos, seguramente, por territorios poco prometedores. No lo engañaré y le diré que el prejuicio se verifica. Pero si me sigue, tal vez descubramos que el pícaro elefantito es quien intenta un engaño para con el lector; un engaño de la peor estofa, si bien se mira. Fijese, si no.

Toda la acción de esta historia se desarrolla en el bosque, hábitat de todos los personajes, que son todos animalitos de Dios. En esta ocasión, el conflicto que dispara la acción es uno muy común de la vida de infancia, particularmente de la infancia de los varones: Una pelota de fútbol cae accidentalmente en casa de un vecino. Se sabe que el vecino lindero a un partidito de fútbol es enemigo de la pelota, casi tanto como los equipos que juegan con todos volantes de marca y un solo delantero. Aquí, es precisamente a ese vecino a quien primeramente vemos en acción; éste es sí, Gorilongo, el gorila del título.

Sin atisbo de originalidad, Gorilongo adopta la conducta indeseable del vecino que se siente invadido y que hace de una pelota furtiva, una afrenta; se molesta; y tanto que se siente con derecho a quedársela para no devolverla más.

Y dice para sí (y para nosotros que lo vemos irse con el balón hacia su cueva) “*¡Despediros de la pelota!*”.

La primera impresión que uno se lleva, convengamos, es que Gorilongo

(1) “Trompy”. Autor: Nin. Comenzó a publicarse en la revista española “Pumby”, de la Editorial Valenciana, en 1955.

se expresa mejor que todos nuestros vecinos juntos. ¿Cuántos de nuestros vecinos utilizan el pronombre enclítico, y más aún, correctamente como en este caso? Que nos roben en la cara es siempre feo, pero cuando es a lo bruto, como lo hacen los fondos buitres o los comerciantes que no nos dan el ticket, se siente peor. Al menos este gorila ladrón nos da una pizca de decir cervantino.

No podemos saber si los futbolistas frustrados de esta historia comparten esta impresión; nada dicen de ello cuando los vemos aparecer tras unos arbustos. ¿Quiénes son ellos? Pues un mono y un oso, cachorros en ambos casos. Ellos intentan, de todos modos, un reclamo protocolar a Gorilongo. Pero, nada. El gorila no sólo no les devuelve la pelota, sino que los reconviene; y a los gritos. Les dice: “¿No os tengo dicho mil veces que no quiero que juguéis en mi parcela?”. Y para afianzar su posición dominante, toma un palo y los corre, con aparente intención de golpearlos. El mono y el oso escapan.

Gorilongo pierde de vista a sus eventuales enemigos y es cuando se topa con Trompy, quien según rezan los créditos de la historieta, es el protagonista principal de la misma.

Gorilongo le pregunta al pequeño elefante si ha visto pasar a Monete y a



Osín, que así se llaman mono y oso respectivamente. (2) Pero Trompy le dice que no, y le pregunta con gesto preocupado si aquellos han hecho algo malo. El paquidermito deduce un conflicto pues el gorila lleva el palo en alto y la expresión crispada. La respuesta de Gorilongo es que sí, que han hecho algo malo, pues le dice “Jugar al fútbol en mi parcela. ¿Te parece poco?”. Y se va

(2) No confundir a Monete con Carlos Manuel Morete, famoso delantero argentino que brillara en River y en Independiente, entre otros clubes.

para continuar con su búsqueda. Trompy lo saluda entre cortés e indulgente. Le dice: “*Adiós, cascarrabias*”, expresión con lo que relativiza el cariz del conflicto.

Y asumiendo el rol de protagonista, Trompy incita a los lectores a entrever cuál es la posición a asumir ante el hecho. Nos mira y nos dice: “*¿Por qué se empeñará Gorilongo en que no se juegue al fútbol en la llanura que hay junto a su casa?*”. Trompy parece proponer un enigma. ¿Nos quiere captar forzando una curiosidad que la trama no provee de por sí? ¿Está defendiendo el argumento de la historieta? Sigamos y veamos.



Trompy se encuentra con Monete y Osín, que han recuperado, a la sazón, su pelota, aprovechando que Gorilongo había salido de su cueva. Trompy, entonces, los advierte de la ofuscación del gorila. Uno de los pequeños le pregunta por qué ese “cabezón” no quiere que juguemos aquí. Claro, ¿cuál sería su inconveniente? Y Trompy le dice que por eso, porque “*es un cabezón*”.

Hasta aquí, la presentación del conflicto. Detengámonos en este punto que es en el que se anudan todos los elementos de la trama, que es una trama política. Veamos.

Dado el conflicto, la pregunta incitadora de Trompy había sido formalmente neutral. Recordemos: “*¿Por qué se empeñará Gorilongo en que no se juegue al fútbol en la llanura que hay junto a su casa?*”. Y acorde con ella, su actitud también lo es, dado que su diálogo es amigable con unos y otros.

Sin embargo, centrados en el conflicto en sí, ¿es verdaderamente neutral la posición de Trompy? Siendo que se trata de un simpático elefantito con gesto de bonhomía y subrayado sentido común, en tanto lectores de su historieta, enseguida somos compelidos a creer que sí. Porque la neutralidad es un signo de civismo, dicen en Canal 13, que es de donde aprende la gente todo lo que sabe.

Pero imaginémonos que en lugar de Trompy, quien nos hace la pregunta es Nelson Castro o Luis Majul (Trompy se ha dirigido a nosotros del mismo modo que los operadores políticos puestos a periodistas suelen hacer desde Neustadt hasta acá). Si fuésemos espectadores habituales de esos operadores – o de otros de calaña similar – no nos daríamos cuenta de nada. Pero si somos nosotros, que ya tenemos una idea de qué significa “leer”, en un sentido estricto, las cosas se ven diferentes. Ocurre así que sospechamos que esa pretendida neutralidad periodística es hartamente falsa. En el caso de los operadores de prensa, sabemos quiénes son sus patrones y a qué intereses aportan. Pero a Trompy no lo conocemos. La sospecha con el elefante es que su manera es “periodística” en el peor de los sentidos. Entonces, ¿cómo, al menos, no hacerse algún cuestionamiento? Además, porque estamos en la historieta, cuyos habitantes tampoco son de fiar tanto.

¿A ver? Dado el conflicto, se (y nos) pregunta el elefante: “*¿Por qué se empeñará Gorilongo en que no se juegue al fútbol en la llanura que hay junto a su casa?*”. Pensemos: ¿es esa la pregunta que dispara un encuadre lógico del asunto? Mirando con un poco más de amplitud ¿No se trata esta de una pregunta que no cuestiona el origen y la razón de la posición dominante del gorila? La llanura en donde Monete y Osín juegan a la pelota, ni siquiera es suya, se trata de un espacio público. Pero Gorilongo se sabe con derecho a ser él, un poco más dueño de ese espacio que el oso y que el mono. ¿Fundado en qué? En su poder, que en la vida salvaje se establece mediante el poderío físico.

Es verdad que la pelota ha invadido su propiedad privada y que tendría derecho a no ser molestado allí. Pero la defensa de ese derecho (molestado levemente) es llevada a cabo con una acción que parece desmedida (los está buscando para golpearlos con un palo).

Cuando Trompy se encuentra con Osín y Monete los advierte acerca del enfado del gorila y aunque admite que es “un cabezón”, no hay ninguna amonestación hacia su actitud. Lo hace porque “es un cabezón”, pero no se discute su potestad de hacerlo.

Este es el punto en donde se trata de entramparnos normalmente en tanto “opinión pública”. Y por raro que parezca, funciona. La pretendida neutralidad es una máscara, un velo que esconde un cuestionamiento anterior, que se nos da por saldado, como lógico, de sentido común, indiscutido, ya resuelto.

Por ejemplo, cuando ADEPA (3) se mostraba preocupada porque advertía que no se gozaba libertad de prensa en Argentina, y que aquello podía empeorar si se aprobaba la Ley de Medios, justamente en los tiempos en que esa libertad (como otras) jamás gozó de mayor respeto, se instaló en los medios de comunicación masivos, la siguiente discusión: ¿Hay o no hay libertad de prensa? Pero ningún operador jamás se preguntó (cosa que Trompy tampoco haría) ni se preguntará; y menos aún nos hará partícipes de un cuestionamiento que debe ser previo y que tiene una lógica del tamaño del mundo, y que es ¿Qué es ADEPA; quiénes son los tipejos que la componen; y en qué funda esta sociedad su autoridad para advertirnos sobre tal cosa?

Sucede que cuando nos enteramos qué es ADEPA, aquella cacareada neutralidad se enturbia, se desvanece; y advertimos que Trompy es un tramposo. Todos los “Trompy” del mundo son tramposos. Esto nos pondrá en una situación incómoda, pues le habíamos tomado afecto a Trompy. El desengaño siempre es duro. ¿Querremos perder el afecto por Trompy asumiendo el desengaño? ¿O nos conviene hacer que le seguimos creyendo para finalmente creerle? Además, con la cara de bueno que tiene...

¿Cómo continúa la historia aquí? Gorilongo, enceguecido en perseguir a Monete y Osín, cae en una trampa para gorilas. Curiosamente quien le da caza es un mono (un mono adulto) que comenta sus deseos de tener una piel de gorila sobre el techo de su cabaña.

¿Y qué hace Trompy, entonces, junto con Osín y Monete? Hacen lo correcto: defender a Gorilongo. Lo rescatan.

Esto bien podría leerse como el límite de la rivalidad política en democracia: somos adversarios pero no enemigos mortales; si corres peligro, te

(3) ADEPA (Asociación de Entidades Periodísticas Argentinas) asociación que agrupa a las empresas dueñas de los medios de prensa de la Argentina.

defenderé. Esta premisa obvia, que por supuesto debe ser así, requiere de un compromiso democrático que en este bosque de Trompy y sus amigos, funciona. Pero para que funcione, al igual que funcione en la vida real, necesita de la buena fe y de la honestidad del más poderoso. Aquí pasa esto, porque Gorilongo entra en razones, y deja a Monete y Osín, que en adelante jueguen al fútbol cerca de su casa. Lo hace como concesión; y no a partir de un reconocimiento de derechos. De no haber sido rescatado de la trampa por sus eventuales rivales, es muy probable que el conflicto no se hubiera resuelto. En la vida real, los “Gorilongo”, ¿entran en razones aun habiendo sido rescatados de algún peligro?

La moraleja de esta historia también es falsa y opera en función del *statu quo*. Monete le dice a Gorilongo: “*Si nos dejaras jugar en paz no te habría pasado esto*”. (Monete no usa los verbos tan bien como el gorila).

¿Por qué es falsa la moraleja tomada como conclusión?

Porque Monete reafirma que Gorilongo puede o no dejarlos jugar en paz. No se trata jamás de que la llanura es un espacio público, y que ellos tienen derecho a usarla (aunque, claro, teniendo en cuenta no molestar a los vecinos). Todo eso se dice bajo la tutelar mirada de Trompy, quien avala el estado de situación.

De modo que quizás nos convenga a nosotros buscar algo parecido a una moraleja o enseñanza que supere a esta falsa de la historieta. Y quizás esta debería tener que ver más con desconfiar de los Trompy. Dice Edgardo Mocca (4), o al menos lo dijo una vez, que es recomendable desconfiar de los discursos de los que es imposible estar en contra.

Trompy nos sirve como ejemplo: desde la literalidad de su discurso, ubicarse en una posición de enfrentamiento parece imposible. Así funciona el “sentido común”.

(4) Edgardo Mocca: Politólogo. Licenciado en Ciencia Política. Académico. Coordinó la Red de Pensamiento Social sobre los Procesos de Integración, en la que participan destacados intelectuales de la región. Participó – brillantemente – como analista político en el programa televisivo 678.

Los Pitufos

El Telepitúfono

La fantasía de las organizaciones horizontales / Serendipia /
Deseo histérico / Los modos de amenaza

Cuando hablamos del mundo de los “pitufos” podemos acomodarnos en algunas certezas, que amén de evitarnos elucubraciones vanas, son utilitarias para comprender su ralea. Por ejemplo, un dato principal: los pitufos no sólo son algo diferente de los humanos, sino que sabemos exactamente qué son; es decir, son eso, “pitufos” (*Schtroumpfs*, en su idioma original, francés). Esta diferenciación, en tanto explícita, nos previene, en principio, a no juzgarlos con la vara humana, pese a que las comparaciones se harán inevitables, dado que se trata de seres antropomórficos y que comparten con nuestro género algunas otras características. Los ecos de las discusiones – no del todo saldadas – acerca de si Larguirucho es o no un perro, por citar un caso diferente, aún subsisten y han consumido unos cuantos litros de tinta que aquí están ahorrados.

Los “pitufos” son una variedad de seres específicos. Tienen la apariencia de gnomos o duendes, pero si lo son, lo cierto es que no ejercen, al menos en relación con los humanos, con quienes no tienen trato alguno. Ellos viven solamente para ellos en una comunidad cerrada y estrictamente organizada en la que cada individuo cumple una función definida, y en esta sola condición de la funcionalidad para el grupo consiste toda su individualidad, pues un pitufo es igual a otro pitufo. Todos, salvo el líder, son idénticos entre sí.

Es así, nomás; y no puede ser de otro modo. Las organizaciones horizontales son, en el mejor de los casos, una idea poética, – y bastante candorosa, ciertamente – que comparten adolescentes y militantes de partidetes de izquierda. A la mayoría de los adolescentes, cuando crecen, se les pasa; a otros no y votan a Del Caño a los 44 años y se mueren de viejos sin haber aprendido jamás a no ser funcionales a la derecha. El “socialismo” aquí es para

los pitufos que forman la comunidad. Su líder comanda, pero no está sometido a las reglas del sistema. La horizontalidad, pues, ya no es tal. Por si quedara alguna duda acerca del carácter paternalista del gobierno, el pitufo líder se llama Papá Pitufo. Y es él el sabio, el guía, y a quien toda la comunidad se somete, aunque no sabemos si lo hace voluntariamente, pues no sabemos qué aspecto de la voluntad está en juego en seres que actúan como predeterminados.

Papá Pitufo, además, es diferente de aspecto; no sólo es viejo (los demás pitufos parecen jóvenes y todos de la misma edad), sino que lleva barba, y no usa el gorro frigio de los pitufos comunes. Su liderazgo atañe a lo político, si puede decirse así; pero en realidad, a todos los aspectos de la vida pitufa. Papá Pitufo es, de alguna manera, el “padre de la horda” freudiano.

Esta organización pitufa, naturalmente, ha sido equiparada, en diferentes interpretaciones y lecturas, a las organizaciones soviéticas comunistas, a las comunidades estilo “koljós”, las granjas comunitarias de las épocas de la Unión Soviética. Tan inevitable es esta interpretación como el descargo de su autor, Peyo, quien siempre se manifestó ajeno a una intencionalidad aleccionadora o política. Es creíble Peyo respecto de que su historia no es una deliberada traslación de las ideas del soviét, aunque habiendo nacido en 1928, vivió casi toda su vida profesional inmerso en la lógica de la Guerra Fría, y no habrá salido indemne a sus influjos, debemos inferir. Como sea, los asideros de un creador son múltiples, los conscientes y los inconscientes; y son todos igualmente válidos.

En este episodio historietístico, el “telepitúfono” del título es un teléfono, sencillamente. Pero el teléfono era un aparato que estos seres desconocían, por lo tanto se produce en la comunidad, toda una revolución ante su descubrimiento. ¿Y cómo se dio este? No hay un Pitufo Graham Bell, ni nada de eso. Fue así:



Resulta que el pitufo Bobo, o Tontín, a causa de su propia torpeza, ha dado de comer a los pajaritos, ¡por error!, unas semillas de calabaza que había sembrado el pitufo Campesino para que el pitufo Cocinero preparara la sopa para toda la comunidad.

Presentado así, este problema parece nimio; pero no se apure; en el mundo pitufo esto equivale a un enorme desbalance de nuestro PBI. ¿Qué sucede? La falta de calabaza para todo un año, comprendemos, pues, significa una situación apremiante. Lo notamos en la desesperación de Pitufo Campesino, que va a consultar al Gran Pitufo (Papá Pitufo); va a preguntarle qué hacer. Y Papá Pitufo dice que hay que consultar al hechicero Ómnibus. El Hechicero Ómnibus no es un pitufo, colegimos, pues su piel no es azul. Sí tiene una larga barba blanca, lo que denota que se trata de un anciano.

Dos pitufos viajan en cigüeña hasta la morada del hechicero, quien les da una última vieja semilla de calabaza que le quedaba entre sus bártulos; pero ojo; les advierte que esa semilla tiene una condición mágica. ¿Cuál? Pues el anciano no se acuerda cuál. La vejez es una calamidad en todas partes. Pero los pitufos, igual se llevan la semilla. Y Pitufo Campesino la siembra. La semilla crece de inmediato, pero además, de manera desmesurada.

“¡Está pitufando! ¡Esta planta pitufará todo el pueblo!”, se exaltan los pitufos. Sobre el verbo “pitufar” haremos algún comentario más adelante.

La planta, en algunos aspectos, sigue la lógica de la botánica clásica; quiero decir aquí, que le brotan flores. Luego, al menos esta, que es mágica, adquiere un comportamiento heterodoxo. Mire si no: ocurre que por las corolas comienzan a oírse voces. ¿Las plantas hablan? No. Sólo ofician de bocina transmisora; y sus tallos, de cables. Es decir, se han convertido en un teléfono "natural", el "telepitúfono". Esto es lo que se llama una serendipia, un evento

asiduo en las historietas. Una serendipia es un descubrimiento fortuito, un hallazgo impensado cuando se está buscando algo distinto.

Los pitufos, entonces, tienen la misma idea que los humanos: arman una central, una especie de Entel. Esto quiere decir que muy rápidamente han interpretado el concepto de la telecomunicación. Pitufina, ante la novedad, se ofrece a trabajar en la central, pues dice *"así todos los pitufos me llamarán"*.



Es notable el hecho de que Pitufina es la única mujer (o para decirlo mejor, la única representante del sexo femenino). Una crítica feminista podría decir que así como hay un pitufo Cocinero que cocina, un pitufo Campesino que siembra, y un pitufo Bobo que hace bobadas, hay

un pitufo Mujer, que podría estimarse que “mujerea”; es decir, que hace de “Mujer”, una función. ¿Y cuál sería esa función en el marco de esta eventual interpretación?, pues la de mantener tenso el arco del deseo del mundo masculino; y ninguna otra cosa. Desde esa mirada, Pitufina cumple su función muy adecuadamente, manifestándose en ella una suerte de deseo histérico. Pitufina quiere que la llamen “todos”; esto implica ofrecerse masivamente como objeto seductor, pero garantizando que el deseo que suscita, finalmente no se cumpla. Así es el modo que la histeria sostiene la existencia de su propio deseo. (Para la histeria, el deseo, si se cumple, expira. Por lo tanto debe mantenerlo insatisfecho. Lo que no sabe la histeria es que el deseo es insatisfecho por definición).

Aportando a esta causa (llamemos al feminismo condescendentemente así), el bueno de Peyo se las deja picando. Chequeando información (de verdad, no como los periodistas) es un hecho que Pitufina fue creada por Gargamel (poderosísimo hechicero y principal enemigo de la comunidad pitufa) y que la construyó con arcilla con el objetivo de causar celos entre los pitufos. Los malos

siempre trabajan mejor que los buenos; y el país de los Pitufos no es la excepción.

Mencioné que esta sería una interpretación “feminista”, y ahora aclaro: feminista en el sentido de la miopía que esta mirada suele tener sobre las cosas. Pese a ser creada Pitufina con la finalidad de corromper el lazo social, una crítica menos radical, un poco menos fanática, y que penetre la primera capa de la apariencia, podría indicarnos exactamente lo contrario: es la mujer la que no necesita cumplir una función utilitaria para tener consistencia *per sé*. No se reduce como los pitufos masculinos, a su predeterminación a cocinar, a sembrar, a hacer tonterías, etc. ¿Qué estatus ontológico tiene un pitufo masculino no sometido a su función en el corpus de la comunidad? Es dable afirmar que ninguna. Y tanto es así que su función está incorporada a su nombre, marcada en lo más propio de un individuo: el pitufo que cocina se llama "pitufo Cocinero", y cada cual, así.

Pero ¿esto es así porque los individuos están predeterminados genéticamente, como ocurre en el mundo animal? Pensemos en la organización de las abejas, en las que cada individuo cumple una función determinada en la colmena (la comunidad) porque está predeterminado genéticamente. ¿O los pitufos están determinados por un sistema político que los conmina a determinarse? ¿Son oprimidos los pitufos por el sistema político? ¿O por su naturaleza?

Para el caso de esta historia, la respuesta es indiferente. Está claro que cada pitufo "no puede" proceder de otra manera.

Entonces, volviendo a Pitufina y a su condición femenina en este universo, y a su posibilidad de existencia a partir de su "sí mismo"; es cierto que ella es la mujer de la mirada masculina; pero en definitiva, ésta es la única mujer consistente. La feminidad fuera de esta construcción de la mirada masculina es una sustancia irrepresentable, aún para las mujeres mismas; “la mujer” no podría “verse” sin el prisma de la mirada masculina.

Sea como fuere, desde la crítica miope del discurso feminista o desde un lugar crítico a este discurso, lo que sucede es que el mundo pitufo es un tanto más previsible que el humano, y en el cual aún la imprevisibilidad femenina está suficientemente prevista.

A esta altura de la historia, ya cada pitufo tiene su telepitéfono y todos pueden comunicarse con todos. No sabemos, porque no sucede en lo efectivo, qué tan interesados están los pitufos en llamar a Pitufina. Seguramente lo estarían, pero no han tenido tiempo para ello. Es que el peligro los ha acorralado. ¿Cómo?

Cierto día – porque tengamos en cuenta que la planta de teléfonos sigue creciendo – una rama con flores toma la dirección del casón de Gargamel. Este mago, más malo que Griesa, descubre enseguida que de esas flores emergen las voces de los pitufos. Es decir, Gargamel se transforma en un espía ocasional de sus enemigos. Un personaje de esa calaña no tiene ningún prurito en violar la privacidad de los demás. De haber existido el teléfono antes, se le hubiera ocurrido a él, como se le ocurre a tantos que conocemos. Pero aquí, le viene de regalo; y claro, habrá de aprovechar esta novedad para su único gran objetivo: destruir a los pitufos.

Sabemos que cuando los malvados se sienten poderosos, son brutales. Sabremos ahora que igual pasa en el mundo pitufo. Sin un ápice de sutileza, Gargamel toma una de las flores que ofician de bocina y dirige desde allí una amenaza directa a la comunidad pitufa: *"Serán míos, y mi venganza será terrible"*, les dice, parafraseando a Dolina, y se queda dormido en el bosque, al lado de la flor por la que ha hablado.

Cada pitufo escucha desde su casa la voz terrible del enemigo invadiendo su espacio. La amenaza, así, adquiere un tinte terrorífico mucho más potente que si se hubiese producido de un modo menos acuciante, pues ha penetrado en la intimidad del hogar.

Este modo de intimidación ha sido facilitado por una circunstancia fortuita, pero el efecto de socavación que provoca le da un cariz espeluznante.

Ahora bien, ¿cómo interpretar la presencia inaudita de la voz de Gargamel en la intimidad de las casa pitufas? Veamos.

Gargamel encarna la amenaza exterior; pero ya lo hacía desde antes de la existencia del telepitúfono. La vida de la comunidad está en parte organizada y sostenida por esa amenaza constante. Una oposición extrema da entidad a aquello que se opone y justifica la organización misma. Sin un opresor, ¿una comunidad sería más feliz y se dedicaría a componer valsos y tonadas o, por el contrario, se desintegraría y echaría a perderse por las cloacas del alcohol y de la droga? No es sólo política la respuesta, como se podrá observar; antes, es ética. El telepitúfono, entonces, ¿favorece o no a la radicalización de la amenaza?

Por un lado, es claro que le es útil a Gargamel, pues puede espiar a sus enemigos. Pero el interrogante es este: ¿no es una amenaza implícita, callada y permanente, oculta a nuestras percepciones empíricas, más potente que su formulación directa? Ciertamente es así; los malvados de peor calaña son los que permanecen en las sombras y manejan todo desde allí. Aquí, Gargamel está identificado. Y la presencia de su voz a través del telepitúfono, por lo invasiva y perturbadora genera un desconcierto respecto de su distancia. ¿Dónde ubicamos a ese enemigo? Cuando el enemigo está en las sombras, está en todos lados. Cuando el enemigo acorta su distancia a cero, es decir, cuando lo tenemos frente a frente, por muy peligroso que sea, proporciona cierto alivio; el fragor de la lucha nos coloca en un punto de inflexión y “estamos jugados”, el miedo es de otro orden. Pero ¿qué sucede en el caso de esta suerte de presencia / ausencia que se da cuando lo que tenemos enfrente es sólo la voz?

Por lo pronto, lo que hacen los pitufos con su enemigo es tratar de seguir la huella de esa voz. Guiados por los largos tallos de la planta que comunican los telepitúfonos llegan hasta el lugar desde donde llegó la voz de Gargamel, y así, pues a Gargamel mismo, a quien encuentran dormido junto a la flor telepitúfana que había utilizado. ¿Y qué hacen entonces?

Cortan ese tallo, “lo desconectan” y lo llevan hacia otra dirección, no otra que la propia casa de Gargamel. Es así que cuando Gargamel sigue el curso

del tallo para dar con los pitufos (tal como los pitufos hicieron para dar con él), se encuentra con su propia casa, y descubre que los pitufos lo han vencido otra vez, como en episodios anteriores.

Finalmente, las flores han "pitufado" en calabazas. Esto quiere decir (ya entiendo bastante el idioma) que han seguido su proceso natural; pues pese a todo, aún mágicas, son flores: se han marchitado para dar lugar al fruto, que no es otro que calabazas, calabazas comunes y corrientes sin ninguna propiedad adicional. Como rara, es rara esta propiedad "mágica" de esa semilla que les dio el viejo; se trata de una planta que en una de sus fases evolutivas, es un teléfono; un teléfono caduco, carácter que comparte con el plátano y el abedul, por ejemplo. De manera que los pitufos ya no tienen telepitúfono, pero recuperan su sabrosa sopa de calabaza, lo que es asumido como una buena noticia.

El telepitúfono, desde cierta perspectiva, viene a demostrar que es peligroso pretender más de lo que se tiene; y además, que el deseo no sólo es peligroso, como lo sabe cualquiera, sino que es deseable evitar ese peligro. Es posible entender aquí una moraleja regresiva, un ideal de vida tendiente a lo conservador. A los pitufos les cae bien. Hay que ver lo contentos que quedan al poder tomar nuevamente su sopa de calabaza.

Párrafo aparte para el idioma pitufo.

Los pitufos "pitufan"; pitufar es un verbo. ¿Qué clase de verbo? Una clase de verbo que no existe en la lengua castellana, y al que me permito denominar como "verbo fálico", en el sentido que remite a la principal potencia del mundo pitufo, que es la comunidad misma, y en el sentido de que es un significante "vacío", cuyo contenido se alcanza por aproximación y en contexto. Un pitufo puede "pitufar" una canción; puede estar perdidamente pitufado de Pitufina. En la historia que contamos, las flores han "pitufado" en calabazas.

Este es, además, algo así como el reverso del modo del "doble sentido" en el humor, el recurso preferido del chistoso compulsivo, en el que todos los verbos, dichos con la intención adecuada, es el mismo. Y quizás, si nos ponemos un poco más escépticos, es un modo extremo de ilustrar lo que llamamos "la

comunicación”; una demostración de que lo que uno dice y lo que el otro escucha son cosas muy diferentes. ¿Me pitufa?

IX

Freud y Lacan sueltos en Patolandia (y alrededores)

Por la avenida central, cada vez más ancha, marcha el discurso capitalista con su fabricación de subjetividades en serie, la instauración del “sentido común” y el rechazo de la castración. El sujeto está excluido allí. A contramano, el discurso del psicoanálisis; un discurso no político, pero que al entrar en él, politiza. En eso, claro, como cualquier otro discurso. Lo particular del psicoanálisis es que es el ariete con el que se puede hacer objeción a la manera única de estar en el mundo que la globalización pretende. Para intentar acercarse a algunos conceptos del psicoanálisis, soltemos a Freud y a Lacan por las calles de Patolandia y ciudades aledañas, a ver qué nos enseñan a partir de lo que pasa allí. Satisfacción alucinatoria, fantasía y fantasma, dialéctica del deseo, hipnosis, necesidad de un Amo, identificación simbólica; todo eso en medio de tiros, líos y “cosha golda”. En Technicolor.

Abuela Pata

La venta de la granja

El abuelazgo en las historias para niños / Psicoanálisis: esquema temporal de Lacan. Todos los patos, el pato.

Puede que Patolandia no sea la capital de Disneyworld en términos jurídicos, pero es sin lugar a dudas la ciudad emblemática de ese imperio. Y allí, en esa tierra colonizada por patos, al calor de la fama de Donald, otros palmípedos, aunque sin abandonar sus lugares secundarios respecto del astro, han ganado reconocimiento propio. Así, por ejemplo, Tío Rico (Rico McPato) o Daisy pueden ya ser referenciados *per sé* y no son pocas las historias que los tienen como protagonistas. Este privilegio suele conseguirse por una cierta acumulación de méritos, estimados en el progreso en las incidencias que los personajes adquieren en las tramas de las historias en las que participan, lo que conlleva un necesario refinamiento de sus cualidades: la afirmación de determinadas particularidades, una mayor nitidez de su caracterología. Esta obra, sin embargo, es presentada bajo el protagonismo de la Abuela Pata, quien ciertamente no alcanza tales requisitos. Quizás se lo debían a la Abuela; quizás exista una cláusula contractual con la veterana; o tal vez a todo pato que haya demostrado fidelidad a la causa de Patolandia (y por ende el imperio Disney) se le premia con el cartel principal de alguna historia (los sobrinos de Donald, y aún patos de menos envergadura tienen, cada tanto, una aventura a su nombre). Como sea, en esta historieta, hasta el mismísimo Donald es un actor de reparto, al servicio del lucimiento de la anciana pata. Entonces, antes de ingresar en el la historia, conviene hacer alguna precisión acerca de ella y de este abuelazgo que ostenta, siendo que así, con ese título parental se la presenta. Y entonces puntualizaremos que en el universo de los famosos patos de Disney, no está muy claro de quién efectivamente ella es abuela. Su título, su abuelazgo, opera de

manera "ecuménica" podríamos decir, pues se extiende a todos los patos de la familia de Donald, y quizás hasta algunos que no lo son, pero cuya amistad o cercanía admiten el trato familiar, y aún sin tener en cuenta la escala generacional. Así, el trato de “Abuela”, ella lo recibe tanto de parte de Tío Rico como de Donald, y de los sobrinos de éste. Para todos, ella es la Abuela Pata. Y desde este lugar simbólico se relaciona con todos ellos.

Ahora bien; ¿qué sucede normalmente cuando el papel protagónico de una historia para niños es depositado en la figura de una persona mayor, de un viejo o una vieja, alguien de la *tercera edad* como suele decirse ahora? Convengamos que en estas historias, los viejos que cargan con el título de “abuelo”, son siempre personajes positivos, se mueven del lado del “bien”. Contrariamente, cuando los viejos son, por ejemplo, sabios locos dedicados al mal, nunca aparecen en su calidad de abuelos o el trato que reciben no es de tales.

¿Sucede lo mismo con la Abuela Pata? Veamos. Esta obra trata de cómo todos aquellos patos para quien esta Pata es su "abuela" intentan – y finalmente logran –hacerle vender la granja en donde ella vive con sus animales. Vayamos a la historia y veamos si logramos sintonizar las motivaciones que sus parientes tienen para tal industria y cómo reacciona la Abuela Pata, a la sazón.

En el inicio de la obra se nos muestra a Abuela Pata trabajando duramente en la granja: la vemos vaciar el cubo de la basura en un pozo para usarlo como abono, darle de comer heno a su vaca Molly; y luego dedicarse a las tareas de la casa. Su comentario, al tiempo que realiza esas tareas es: “*¡Cómo vuela el tiempo! Parece como si nunca hubiera bastante*”. A pesar de que su actitud es claramente vigorosa, este comentario, lanzado al aire para sí misma, es escuchado por Tío Rico, quien de manera sorpresiva se ha presentado allí para visitarla. Y sin que medie ni un protocolar saludo, Tío Rico, apoltronado en una silla de la cocina, le responde, como si a él le hubiese sido dirigido el comentario: “*Por eso deberías vender la granja, abuela*”. ¿A qué viene esta intervención intempestiva? nos preguntamos nosotros junto con la Abuela. Tío

Rico, con modales de hombre de mundo, le hace ver a la Abuela Pata que trabaja demasiado, y que es tiempo de que descanse.



Pero la Abuela, en principio, descarta de plano esa idea. Ella parece estar a sus anchas en donde está; y el trabajo, si bien es duro, le satisface; hasta se la ve feliz hablando con sus animales, que son tratados más como mascotas que como animales de cría. Tío Rico, entonces, se va de allí sin lograr su objetivo.

Luego suena el teléfono en casa de Abuela Pata. Llama Daisy, la eterna novia de Donald, y le dice, sin más, lo mismo: que venda la granja, pues está sola con todos esos animales, que es mucho trabajo, etc. Entonces la Abuela Pata, primero se alerta; y luego se encoleriza al no comprender qué sucede. Piensa: ¿es sólo una molesta coincidencia que de repente Tío Rico y Daisy se interesen en su comodidad? ¿O se trata de una conspiración? ¿Por qué tanto interés en que venda la granja? A esta altura, la pregunta nos convoca también a nosotros en tanto lectores, pues ninguna información adicional se nos suministra acerca de las motivaciones de aquellos que inducen a la Abuela a vender su granja. Pata se mantiene firme en su postura y no toma en cuenta tales solicitudes.

Pero más tarde, llega Donald. Lo acompaña un amigo; otro pato de rostro familiar, aquel genio inventor que conocimos con diversos nombres (Giro Sintornillos el más usual); pero aquí no se lo menciona por su nombre, y ni falta que hace porque en este caso su presencia es sólo testimonial (un cameo, quizás). ¿A qué viene Donald? Pues, claro, a proponerle a la Abuela, la misma idea: que venda la granja, que trabaja demasiado, etc.

¿Qué sucede con Pata, entonces? Sucede que aquella sospecha de conspiración, aquel entrever de alguna intención *non sancta* de sus familiares es reemplazada por un aparente convencimiento de que tal vez a todos esos patos (Tío Rico, Daisy y Donald) no los mueve otro motivo que no sea el de alentarla a procurarse una calidad de vida mejor. La ira cede; sin embargo, esta aceptación conlleva una melancolía que antes ella no experimentaba. Su comentario es: *“Llega la hora en que todo acaba”*.

Esta situación en la que la Abuela Pata cambia de posición subjetiva, se trate del resultado de una acertada maniobra de sugestión o no (a esta altura de la narración esto es todavía una incógnita) puede leerse en clave del esquema temporal sobre el que nos ilustrara Lacan respecto, entre otras cosas, de cómo opera la significación en la clínica psicoanalítica.

Veamos: no fue a la primera insinuación de vender la granja que Abuela Pata decide hacerlo; y tampoco fue a la segunda. Se necesitó de una tercera para que la lógica temporal hiciera su trabajo. Se trata aquí de los tres tiempos lógicos aportados por la enseñanza de Jacques Lacan, en un esquema originalmente formulado para algo específico como la formación del síntoma histérico. Pero léase esto dicho aquí sólo de manera informativa, pues este esquema temporal más tarde lo convierte en un esquema explicativo de la significación, que es en la dirección en el que lo trataremos ahora.

Este esquema temporal de la significación, para ilustrarlo, podemos explicarlo de algún modo mediante la siguiente analogía: cuando escuchamos a alguien hablar, no comprendemos de entrada lo que nos dice, pues el inicio de una frase sólo encuentra su significación cuando la frase ha concluido.

Los fundamentos de la estructuración temporal de la experiencia subjetiva no se limitan a esto en Lacan. También ha trazado el plano de las coordenadas temporales en las cuales funciona ese esquema, y que son parte fundamental de la operatoria en la clínica psicoanalítica. Estos planos se mencionan como *el instante de ver*, *el tiempo para comprender* y *el momento de concluir*.

Vemos pues que es similar a la comprensión de un discurso: primero veo (o escucho); luego comprendo; recién en un tercer tiempo lógico puedo hacer una conclusión. En la situación vivida por la Abuela Pata en esta obra podrían asimilarse estos tres tiempos lógicos a los tres agentes que le repiten una misma cosa con los mismos argumentos.

1. Tío Rico: Primer tiempo: instante de ver (ella se anoticia de una situación hasta entonces no tenida en cuenta: que ya está grande para estar sola y con tanto trabajo en una granja).

2. Daisy: Segundo tiempo: tiempo para comprender (a partir de aquí ella piensa en el asunto desde otra perspectiva)

3. Donald: Tercer tiempo: momento de concluir (cambia de posición subjetiva y decide vender la granja)

Muy bien, la historieta podría darse por satisfecha sirviendo a la ejemplificación de un concepto lacaniano. Pero esto, más sirve al análisis que a la aventura propiamente dicha. Usted se estará preguntando: ¿Qué ocurre entonces en el plano narrativo?

Ocurre que días más tarde, la conclusión a la que Abuela Pata insinuó que había llegado, se traduce en acción; y es así que se la ve llagar en un auto a la casa de Daisy. Y no va sola, no; llega con su cabra, llamada Billy. Y le dice a Daisy que al fin vendió la granja por consejo de todos, y que en consecuencia, hasta tanto consiga un departamento a donde mudarse, ha de dejarle la cabra a su cuidado. Ante esto, Daisy se fastidia, pero Abuela Pata no escucha razones y se va dejándole el animal. Procedimiento similar sigue con sus otras mascotas, repartiéndolas como pensionistas aquí y allá: le deja las gallinas a Tío Rico, y la vaca a Donald, con las mismas indicaciones inconsultas: que cuiden de sus animales.

Sin quererlo, la familia de los patos colapsa y todos los depositarios de los animales de la Abuela entran en crisis; entonces se llaman por teléfono, desesperados. No han previsto esta consecuencia indeseable del objetivo que han logrado y del que nada sabemos aún respecto de su motivación verdadera, a no

ser que hayamos decidido aceptar junto con Pata el liso y llano amor filial que le profesan sus seres queridos. ¿Por qué dudamos? ¿Debemos avergonzarnos de cierta maledicencia que nos advierte que casi no hemos visto a Tío Rico o a Donald o a Daisy actuar con otra motivación que favorecer sus propios intereses y más aún, sus impulsos más inmediatos? Nuestra sospecha parece darnos algo de razón en el modo en que estos mismos personajes deciden resolver el problema; es que los patos, fastidiados, quieren que la Abuela vuelva a comprar la granja. Entonces, ¿dónde quedó el interés por la abuela? ¿Es que al mínimo contratiempo de ellos mismos, ya no cuenta?

La preocupación, entonces, es averiguar a quién le vendió la granja la Abuela Pata. Y encuentran el dato: a la compañía “Tierra y Pedruscos”. Dice Tío Rico que entonces están de suerte porque esa compañía es de él. Pero la Abuela Pata ya no está tan convencida de volver a la granja e intenta mantenerse firme en esa decisión. Pero ni Tío Rico ni Donald ni Daisy reparan en los deseos de la abuela, y urgidos por la necesidad de deslindarse de la obligación de cuidar a los animales, vuelven a la carga para hacerle torcer su voluntad, cosa que finalmente logran. Pero el éxito no es completo, en especial para Tío Rico, a quien la Abuela debe volver a comprarle la granja, pero que no recibirá de ella el valor por el que la compró, sino menos. Así termina la historia.



Pues bien, retomemos ahora algunas cuestiones de la narrativa. De las intenciones de Tío Rico, Donald y Daisy respecto de promover la venta de la granja, el texto no se hace cargo.

Es un problema, pues es efectivamente lo que dispara la acción.

Tales personajes hacen algo; entonces, la pregunta que debe estar respondida es ¿para qué? Esa respuesta falta. Se toman demasiado trabajo esos patos a través de numerosas viñetas como para desatender el motivo de su proceder.

En otro orden, volvamos a la cuestión acerca de la caracterización del personaje en calidad de abuela de esta Pata. ¿Actúa Pata como alguna de las abuelas típicas de las historias para niños? Hemos visto que no. En principio, desconfía de los suyos, luego toma una actitud cuasi vengativa cuando prepotentemente les encaja a sus animales para que se los cuiden. Una pregunta a formularse en esta cuestión es ¿se trata de una astucia autoral, de una sutileza, esta estructuración de las historias de los patos en la que todos proceden de manera casi idéntica, independientemente de las interrelaciones parentales y de género? ¿Astucia en qué sentido? En el hecho de aquel viejo aserto adjudicado a Séneca "todos los perros son el perro", ergo "todos los patos son el pato". Es muy claro que en esta obra y en casi cualquiera protagonizada por estos personajes, sus performances obedecen a actuar como patos de Patolandia, pero como si todos fueran el mismo. No hay gran diferencia entre el proceder de base de Tío Rico y el de Daisy o de Donald; todos son llevados de las narices por sus propios intereses, como niños pequeños, gobernados por la voluntad inmediata. Esta bandada heterogénea en apariencia no dejaría, al fin, de ser una bandada de patos, de patos comunes y silvestres, de manera que esta humanización es sólo una hipérbole para poder contar historias de patos mediante la palabra. He ahí la posible sutileza.

Otra posibilidad sería que, muy por el contrario, lo que existiese es una total carencia de astucia narrativa, o peor aún, una narrativa en la cual los contornos individuales aparecen deliberadamente desdibujados en la idea de que los patos humanizados abonarían a la idea de que "todos los hombres son el hombre" y su lógica es siempre una: la codicia.

Hijitus

El casco mágico

Objetos mágicos / Dialéctica del deseo / Freud, satisfacción alucinatoria, omnipotencia del pensamiento / Necesidad de un Amo, según Zizek

“Cuando una persona desea realmente algo, el Universo conspira para que pueda realizar su sueño”. Con la potencia y la velocidad que sólo las imbecilidades de gran calibre hacen carrera en la modernidad, esta idea es asida con fruición por innumerable cantidad de personas, que, militantes de la misma, se encargan a su vez de desparramarla a escala viral. La frase en cuestión pertenece a Paulo Coelho y fue perpetrada con carácter de axioma en su libro “El alquimista”, y justo sería decir que merecería un lugar destacado en la Historia Universal de la Infamia. De todos modos, algún mínimo beneficio inesperado se adosó a esta epidemia y es que permite determinar con margen de error 0 la presencia de un estúpido en quien la invoca. El éxito de esta idea, empero, no es casual; la razón que permitió que prendiera es que toca el *pathos* de la omnipotencia, más precisamente de la omnipotencia del pensamiento, situación psíquica por la que el sujeto pasa en un estadio infantil. De allí que la existencia de un casco mágico capaz de cumplir los deseos tan sólo con pensar en ellos, lleve de las narices en esta historia, a casi todos los habitantes caracterizados de Trulalá.

Tenía que ser Oaky, niño favorecido si los hay, quien tiene la primicia de este casco extraordinario. Nosotros nos enteramos cuando el niño rico le cuenta en secreto a Hijitus, que su padre Gold Silver, que está en viaje por Asia y África, le mandó de regalo, desde algún lugar, un casco mágico. En realidad, Gold Silver supuso que lo que le envió fue un casco común y silvestre; y Oaky como tal lo recibió; pero sucedió que cuando el niño se lo colocó, notó que teniéndolo puesto había deseado comer helado y de pronto apareció ante él, una montaña de helado (de chocolate, para más datos). Pero veremos que este casco mágico tiene sus particularidades y que estas dificultan su trato con él amén de

provocar no poca perplejidad. ¿Qué sucedió? Oaky le cuenta a Hijitus que cuando tenía esa montaña de helado frente él y fue decidido a probarlo, el helado se esfumó. Hijitus piensa y rápidamente llega a formular una conjetura: dice que *“seguramente”* lo que pasa es que el casco *“hace aparecer como real algo que se desea”*. Y para tratar de comprobar esa hipótesis, Oaky vuelve a ponerse el casco, ahora en presencia de su amigo, y pide como deseo la aparición de panqueques con dulce de leche. Bueno, los panqueques con dulce de leche, aparecen; y aquí otra singularidad: el casco lo lleva puesto Oaky, pero la aparición la ve también Hijitus, y aún su perro Pichichus. Oaky y Pichichus se lanzan hacia los panqueques, pero éstos se esfuman, tal como había dicho Oaky que sucedió con el helado. ¿Más rarezas? Sí. Ocurre que desaparecida la ilusión, el astuto de Hijitus advierte que la fuente de panqueques *“ha dejado una huella”* y además, prevalece en el ambiente el aroma de los mismos. De modo que colige que *“este casco crea algo más que un espejismo colectivo”* y sospecha que *“su secreto es grande y puede ser muy peligroso”*.

La necesaria composición de lugar que el lector ha realizado a esta altura respecto de ese casco mágico es la siguiente:

1 / El casco materializa los objetos deseados por aquel que lo lleva puesto.

2 / La materialización de los objetos deseados se estima por las huellas consistentes que estos objetos dejan. (La idea de que las huellas como el olor sean también alucinatorias se descarta por su complejidad filosófica en este contexto).

3 / Los objetos deseados se esfuman al intentar tomarlos.

4 / Los objetos deseados que aparecen pueden ser percibidos por otras personas que no llevan el casco puesto, siempre y cuando estén cerca de quien lo tiene calzado en el marote.

Queda claro así que el casco no es un simple “cumplidor de deseos”; la finalidad de su magia, si es que existe finalidad, aún se desconoce. De lo que no cabe duda es que como bien supuso Hijitus (y no es por desmerecer al pibe, pero

cualquiera hubiese llegado a su misma conclusión) su secreto, y en definitiva su poder, podría ser muy peligroso. El peligro es que caiga en manos del mal. Y esas manos andan cerca. El profesor Neurus, durante toda la aventura, espía los movimientos de Oaky e Hijitus pues sospecha que “*en algo andan*” y quiere saber; y claro, lo conseguirá, sabrá de la existencia de ese casco y querrá apoderárselo. Es decir, no sólo estamos en presencia de un fenómeno aún misterioso, sino que este fenómeno está constantemente amenazado.

A todo esto, regresa Gold Silver y es enterado de la situación. A su vez, cuenta que le habían dicho que el casco era mágico, pero hombre de mundo, pragmático y escéptico como buen millonario, no había creído en esa historia. Y entonces, ansioso por comprobar las palabras de Hijitus y Oaky, se coloca él el casco y pronuncia un deseo: quiere una fuente que mane oro líquido. Y tal como sucedió con Oaky y sus panqueques, aparece una fuente manando oro líquido, que luego, al intentar Gold Silver servirse de ella, se esfuma.



Luego, antes de que Hijitus logre descubrir algo o al menos encuadrar mejor la situación respecto de la irrupción del casco mágico en sus vidas, Neurus consigue hacerse de él. De algún modo, lo sabíamos; es el nervio activo de lector avezado

que ahora nos proporciona la satisfacción de la confirmación de nuestra sospecha. Neurus ha obrado con malas artes, desde ya, de las cuales algo hay que decir, pero lo dejaremos para unos párrafos más adelante. La cuestión que nos interesa aquí es que el codicioso profesor utiliza a Pucho, su adlátere, compañero y ayudante, de “conejillos de Indias” y le hace poner el casco; entonces le pide que piense en algo que desee mucho. Pucho, que ha sido siempre un hombre de aspiraciones modestas, pronuncia el deseo de que Boca salga campeón. ¿Cómo reacciona el casco? La solicitud que le han hecho no es de un objeto. ¿A ver? La cancha de Boca, la mismísima “Bombonera” repleta de

gente se le viene encima al deseador. Sí, Boca Juniors estaría siendo campeón en ese estadio, pero como grita Neurus: “*¡Patarrápate! ¡Se está corporizando! ¡Nos va a aplastar!*”. Y ordena a Pucho que deje de pensar en ello mientras le quita el casco de la cabeza. Se salvaron por un cachito así, mire. Como científico que es, Neurus no abandona ante un error en el primer ensayo y especifica las pautas para que Pucho pida su deseo; le dice que piense “*en algún objeto...en algo material que desees*”. Pucho acata y dice desear un bandoneón. Conforme a la solicitud, el bandoneón se materializa ante él. Pero aquí sucede algo que no podíamos prever, porque a diferencia de las veces anteriores, el objeto deseado se deja tomar. Pucho se calza el bandoneón y arranca a tocar “Bandoneón arrabalero”. ¿Entonces? Corregimos nuestros apuntes mentales acerca del casco mágico: allí donde precisamos que “los objetos deseados se esfuman al intentar tomarlos”, colocamos al lado: “a veces sí y a veces no”. A qué responde este proceder del casco, en principio discrecional, aún está por averiguarse.

Hacia el final de la aventura, Hijitus saca una conclusión sobre este tópico. ¿Cómo es eso? La historia deja de preocuparse por la naturaleza del casco para convertirse en el relato épico de una batalla entre Hijitus y Neurus (entre el Bien y el Mal) por la posesión de ese objeto. Y es así que habiendo Neurus pedido al casco que le proveyera dinero y un ejército de dragones lanzallamas y habiéndoselo el casco concedido, no le alcanza para vencer a Hijitus. Ocurre que en medio de la batalla, los dragones desaparecen, se esfuman, tal como el helado de Oaky el oro de Gold Silver. Y dice Hijitus: “*¡Papitus! ¡Sus criaturas desaparecen, Neurus! ¡Cometió el error de usarlas para hacer el mal!*”.

Como lo deseado se utiliza para el mal, entonces el casco no permite hacerse de ellos y así como los corporizó, los hace esfumar. Estamos, pues, en presencia de un objeto que además de mágico, es moral.

Mas si dejamos de lado las moralinas, veremos que la obra "El casco mágico" nos habla y expone la ambigüedad del deseo humano. ¿A ver si es cierto?

Existe una fantasía común en la etapa infantil del sujeto, que es la de poder encontrar la fórmula para unir definitiva y automáticamente un deseo y su satisfacción. Esto nace en la original experiencia de satisfacción obtenida en la época de lactancia en la cual una tensión interna creada por la necesidad, se apacigua mediante la intervención de un agente exterior (la madre que amamanta). Esta experiencia implica la consecuencia de que la satisfacción queda unida a la imagen del objeto que la ha procurado. Y entonces, cuando el estado de tensión vuelve a aparecer, la imagen del objeto, digámoslo de este modo, se impone en la psiquis, activa esa conexión con la satisfacción y produce algo similar a la percepción; esto es, una alucinación.

Se produce pues, lo que Freud llamó una "satisfacción alucinatoria". Ocurre que esta satisfacción alucinatoria es precaria, efímera, y pronto revela para el sujeto su estatus de "irreal". Y es justamente este proceso lo que comenzará a estructurar el deseo y la fantasía. Pues bien; pasado el período de lactancia, y cuando el niño comienza a relacionarse con el mundo y a organizar conscientemente sus fantasías, es muy común que fantasee con la situación de poder cumplir cada deseo inmediatamente. Lo hace, por ejemplo, imaginando la existencia real de una varita mágica o elementos por el estilo; o tan sólo con la posibilidad de un poder mental que lo proporcione.

La pregunta que conviene formularse entonces es ¿qué tan deseable es que ese deseo de omnipotencia se realice? Y para comenzar a darnos una respuesta, otra pregunta, que es la pregunta que formula la obra "El casco mágico": ¿qué pasaría si pudiésemos hacer realidad cada cosa que deseamos con sólo pensarlo?

Contrariamente a lo que podría suponerse, el propio deseo no nos es tan propio. No sólo se nos enseña e indica cómo desear, sino que se nos enseña qué desear. Lanzados al abismo de formular un deseo no contaminado de los mandatos externos o no delimitado a un campo, nos enfrentamos con la angustia de no saber qué deseamos. La experiencia demuestra que, por ejemplo, un niño frente a un inmenso kiosco de golosinas, al que su padre o madre le dice que

elija de allí lo que quiera y cuanto quiera, lo expondrá a una situación de "cortocircuito" en su economía emocional. La excitación provocada por ese breve momento de omnipotencia respecto de su deseo se transforma rápidamente en angustia al comprobar que no sabe cuál es su deseo. Bien podría pedirlo "todo". Pero todo y nada lo deja en el mismo lugar de vacío respecto de algo que pueda recortarse como su elección producto de su deseo. En cuanto el adulto, en el lugar del Amo en esa situación, le delimite al niño el campo de su elección, el niño calmará su angustia: "elegí una golosina; o dos". Esta operación, en el sentido de "no todo se te está permitido", este límite, enseña la característica principal del deseo, y es que nunca será satisfecho. Su satisfacción será ilusoria, de algún modo parcial; siempre algo de aquello que deseo no lo obtendré, aun obteniendo el objeto que me lo causa.

Y en esta obra que glosamos, en el momento en que se descubre que los deseos de quienes usan el casco se concretan en la realidad, queda claramente demostrado su efecto traumático. Pucho, en el abismo de ser solicitado a expresar un deseo sin el control de un "Amo", un deseo cualquiera de un todo posible, se desboca y se angustia como el niño frente al kiosco de golosinas. Desea que Boca salga campeón goleando a River, y como el casco mágico permite la realización del mismo, la Cosa se le viene encima, la Cosa "irrepresentable" materializada en la cancha de Boca que se le viene encima y lo asfixia. Con lo cual, inmediatamente, desea que ese deseo no se cumpla.

Esta obra de García Ferré demuestra palmariamente lo ilusorio de la libertad del deseo humano. Veamos que Pucho, cuando Neurus le acota el campo de sus posibles elecciones, de una totalidad a un objeto manejable, más vulgar, Pucho desea un bandoneón; y así casi podría decirse que entonces "se queda corto", lo que da cuenta de lo dificultoso de manejarse con el deseo, pero a la vez de que alguna elección puede hacerse cuando se está bajo la tutela de un Amo. Se debe tener en cuenta aquí, cuál es la función principal del Amo. Como dice Zizek (1), es un "Amo" quien le informa al sujeto lo que desea.

¿Qué ocurre entonces en la situación de decadencia del Amo, en la situación mencionada del niño frente al kiosco o la de Pucho ante el todo? Pues lo que vimos en ambos casos; cuando no hay quien nos diga lo que realmente deseamos, cuando todo el peso de la decisión recae sobre nosotros, es que el gran Otro nos domina por completo, y la elección desaparece efectivamente. Esta supuesta elección es reemplazada por una mera ilusión de elección. Podría parafrasearse la frase de Dostoievski *"Si Dios no existe, entonces nada está permitido"*; y volvemos otra vez a Zizek *"si ninguna elección forzada confina el campo del libre albedrío, entonces la libertad de elección misma desaparece"*.

Lejos, muy lejos de suscitarle alguna inquietud por el estilo, Gold Silver, fiel representante de los valores de Trulalá, lo que desea es deshacerse del casco. Para este momento ya había llegado hasta allí aquel que fuera el antiguo dueño del objeto mágico, un tal Gunga, quien arguyendo cuestiones de ética dice no poder llevárselo una vez que lo ha regalado. Paralelamente Oaky y el perro Pichichus actúan por *motu proprio* y entierran el casco. Hijitus los ve y aprueba; hace pasar la acción como resuelta por la sensatez de los más inocentes (niños y animales). Como sea, el casco es enterrado y lo dan por *"misteriosamente desaparecido"*. El objeto perturbador es sencillamente negado. Se trata de una solución muy común en las sociedades conservadoras: "muerto el perro, se acabó la rabia".

Pero... ¿Por qué debe "desaparecer" el casco mágico?

La vida real, desde las diversas concepciones filosóficas, desde el realismo hasta la fenomenología o el idealismo kantiano ha sido interpelada acerca de su estatus. Esto es ¿qué es esto que percibimos como la *vida real*? En los tiempos modernos, a partir de la existencia del ciberespacio, asistimos a laposibilidad de la creación de universos virtuales, lo que renueva la pregunta

(1) Slavoj Zizek (1999:166)

acerca de la construcción de la realidad. Si una realidad, como la realidad virtual puede ser "creada" como una ventana del ciberespacio, ¿por qué nuestra propia conciencia no puede ser el efecto de alguna otra creación de naturaleza similar?

¿Y si lo que llamamos "la vida real" fuera otra ventana de un otro ciberespacio?

En la obra "El casco mágico" esta pregunta de algún modo obtiene la respuesta indeseada. La existencia del casco mágico nos abre definitivamente a la perspectiva de que el ser humano podría perder su apoyo en el mundo real concreto de la experiencia sensible. La existencia de un casco mágico que posibilita efectivamente crear otra realidad, ya no virtual, sino material, pone en evidencia la precariedad del sustento de toda nuestra vida, de la supuesta realidad; es decir, reduce nuestra existencia a una existencia potencial, o virtual, una existencia que podría no ser, o que es sólo una variable posible de posiciones de conciencia. Alguien podría, eventualmente, sacarse el casco mágico y evidenciar la inconsistencia de nuestras vidas.

Es por eso que el casco debe ser eliminado. Y más; enterrado, quitado de la vista, negado. Porque o negamos el casco mágico o negamos nuestra existencia efectiva.

Nosotros, fuera de Trulalá, y sin cascos mágicos a la vista, pero inmersos en una interrelación cada vez más fuerte con universos virtuales, podemos caer en la trampa de adscribir muy fácilmente a un criterio extremo de fenomenología, esto es "no existe algo como la realidad externa, todo es una posición obligada y virtual de conciencia"; pero también a su trampa de sentido contrario, la creencia excesiva en una realidad *per sé*, concreta, o sea en un criterio de realismo exagerado.

De todas maneras, no hay manera de escapar a alguna trampa. Y esto vale tanto para Trulalá como para cualquier ciudad "verdadera", si existe tal cosa.

APÉNDICE

De cómo Neurus legitima su apropiación del casco mágico.

Reward // Cuando Gold Silver comprueba que el casco es mágico, lo que hace es llamar e invitar a su casa al gurú Gunga, según él, un ermitaño a quien en su viaje por oriente le donó un monasterio y que en agradecimiento le regalara el casco. El gurú llega a Trulalá y pregunta por el “casco de Zorobasto”, que así se llama este prodigio. Pero resulta que cuando van a buscarlo, el casco no está en donde lo habían dejado. ¿Qué ocurrió? Gutiérrez, el mayordomo de Silver, que andaba necesitando dinero, lo había empeñado secretamente, sin saber qué tan especial era ese casco. Él mismo lo confiesa a su patrón cuando le preguntan.

Neurus, que espía todo, y que escucha esta conversación, se anticipa yendo él a la casa de empeño; le gana de mano a su antiguo dueño y se hace poseedor del casco. El propio gurú asiente que Neurus “*lo tomó sin violencia*” y de manera legítima, y de este modo, pues, avala que el casco entonces le pertenece. Hijitus hace alguna objeción a esto: dice: “*con violencia no, pero sí con pillerías*”. Pero, claro, como en toda sociedad, prevalece el criterio de lo legal, criterio que la misma ley se encarga de empastarlo con el de legitimidad. Para las clases dominantes, legal y legítimo son conceptos solidarios. Podemos comprobarlo en cada cuestión que alguna controversia de este tenor se desencadene.

Tuno, el perro

Eso es usar la imaginación

La imaginación al servicio de la coerción / Freud: satisfacción alucinatoria / Walter Mitty

Tuno es un perro infante, es decir, es un cachorro, que se presenta en esta obra con una preocupación que lo establece en esta posición infantil.

Veamos; su primer párrafo, y el que presenta el conflicto de esta historia es el siguiente: “*¡Chispas! ¡Me gustaría tener a alguien de mi edad para jugar!*”

Entonces vemos que ya desde el comienzo, se tratará esta de una historia que no le permitirá una identificación espontánea al potencial niño lector, sino una identificación inducida, a la que se lo compele.

Esta conclusión se debe a que esa preocupación en un infante (la de tener a alguien de su misma edad para poder jugar) es la asimilación de una preocupación paterna; se trata de un niño (un cachorro en esta ficción, pero para el caso es lo mismo) ya intervenido por sus padres, ya “hablado por sus padres”. Los que alguna vez fuimos niños (y los que lo seguimos siendo) sabemos que ningún niño piensa, en los momentos de abulia, que la solución para salir de ese estado es conseguir “a alguien de su edad”, un alguien indeterminado; sino que piensa, en el mejor de los casos, en estar con este o aquel determinado amigo. Puede sí, que casualmente encuentre a alguien de su edad, que se entienda bien con él y que se divierta. Lo que no sucede es la estructura formal del pensamiento previo.

Sabremos en esta historia, por esta misma causa, que Tuno, el perro, no logrará divertirse como le gustaría, pero quizás sí como les gustaría a sus padres que se divierta. Y lo confirmaremos muy rápidamente. Ya mismo; fijesé: Con esta preocupación está el cachorro, cuando otro cachorro, de aspecto más vital, gruñendo y riendo lo lleva por delante. Tuno rueda por el piso, preguntando (a nosotros, lectores) si alguien le tomó la chapa (gracias por el guiño y te disculpamos por el chiste viejo). Entonces el cachorro que lo atropelló, riendo, vigoroso le dice: “*¡Qué susto te di! ¿No?*” Tuno asiente. Y el cachorro, entonces, lo invita a correr con él y se presenta. Se llama Toto. Y Toto le hace a Tuno la siguiente pregunta: “*¿Cómo juegan ustedes aquí?*” Esta utilización del plural cuando no hay allí otro cachorro que Tuno, corresponde a la pregunta de un forastero. Y también el “aquí” denota la ajenidad de Toto. Nosotros no sabemos de dónde viene ese perrito, pero sabemos que de algún modo Toto es un forastero en el sitio de Tuno; es de otro barrio, de otra comarca; no importa;

pero no es de allí. Y su pregunta refiere entonces a cómo juegan los cachorros en ese lugar. Y Tuno le dice que allí juegan “*con la imaginación*”. Y pasa a demostrárselo. Tuno corre hacia la nada diciéndole a Toto: “*Ahora estoy persiguiendo a unas palomas*”, al tiempo que en la imagen nosotros podemos ver las palomas que imagina Tuno.



Toto menosprecia esa forma de jugar y dice que eso “*es cosa de locos*”. Y pasa a demostrarle él su manera de jugar, y lo hace lanzándose a la carrera sobre varios tachos de basura.

Y está Toto por voltear uno de esos tachos, cuando Tuno intenta detenerlo: “*¡No lo hagas!*”. Comprobamos nuevamente que Tuno es un cachorro que se expresa únicamente por medio de su súper yo, una especie de sargento que parece no abandonarlo nunca. Además, la expresión de la prohibición es “*¡No lo hagas!*”, con toda la carga semántica que esta tiene (desde el imperativo negativo, típicamente religioso hasta lo indiferenciado de qué no hacer). Pero pese a la advertencia de Tuno, Toto sí lo hace; se arroja sobre un tacho de basura y lo vuelca, desparrama su contenido, ejecuta puntillosamente su pequeño acto de vandalismo tras lo cual invita a Tuno a que haga lo mismo. Pero Tuno no quiere hacerlo y dice: “*Mi papá me dijo...*” Pero Toto no lo deja terminar la frase y se burla de que Tuno obedezca a su padre. Y otra vez el obediente de Tuno, cual si su propio padre fuera previene a su nuevo amigo acerca de que habrá de meterse en líos si continúa comportándose de ese modo.

Toto, sin embargo, no hace caso de esas prevenciones, e invita a Tuno a divertirse. Pero lo dice de esta manera: “*Vamos a divertirnos peligrosamente*”. Este “*peligrosamente*”, literariamente inadmisibles, discursivamente ilógico, haciendo explícito lo implícito de lo moralizante de toda la obra, es un exceso o quizás un acto fallido del autor. Pues expone la intención del texto, que se supone debería no mostrar los hilos. Pero sigamos. No conforme con el “*vamos*

a divertirnos peligrosamente”, Toto, en tono burlón, agrega que a él no le gusta jugar a las casitas. O sea, establece ante su amigo, unas categorías respecto de los juegos, que los distancia para sostener esa amistad.

Y sucede, claro, lo que sabíamos que iba a suceder. En su derrotero de travesuras (la infancia de la delincuencia para el autor, pareciera), Toto cae atrapado por la perrera. Concretamente, va preso.

La primera reacción de Tuno, es otro exceso del autor, otra explicitación de lo que no habría que explicitar. Le dice a Toto, que clama ayuda, desde el camión jaula de la perrera, que “No”; le niega su asistencia diciéndole que no porque va a jugar a las casitas. Otra vez habla Tuno por boca de sus padres. Esa expresión es el típico “¿Viste que te dije?” tan doméstico. Pero luego, Tuno nos muestra que también ha aprendido a ser solidario; y le grita desde afuera de la jaula, que no se preocupe, que él iría a visitarlo (a la perrera).

“Tres días después”...

... dice la viñeta en la que vemos a Toto salir de la perrera, edificio que tiene el aspecto de una cárcel de humanos, y que para reforzar esta idea, un guardia acompaña a Toto hasta su liberación, un guardia que con un tono de guardia que podemos escuchar, le advierte: “*¡Puedes salir! Pero no armes líos*”.

Una nueva sobredosis de subrayado de lo ya dicho sucede después, cuando Tuno le hace decir a Toto que mereció ese castigo (estuvo tres días preso). Y en el camino que están recorriendo, se topan otra vez con unos cuantos tachos de basura. Y otra vez Tuno: “*¡Cuidado, eh!*”; e invita a Toto a usar la imaginación.

Entonces Toto, que aprendió la lección, corre hacia la nada imaginando que vuelca un tacho de basura. Y su comentario es: “*¡Hey! ¡Es divertido!*”.

Y un nuevo subrayado del autor, a esta altura un catequista campeón mundial de los “peso pesados”, en boca de Tuno: “*Y además, nos alejamos del peligro*”. Fin de la historia.



La crítica conceptual a esta obra es que se trata de una directa invectiva moralizante disfrazada de historieta y no de una típica moralina que intrusa a una historieta. ¿Por qué? Pues porque no existe aquí ningún elemento ofrecido al disfrute. No hay humor, no hay matices de relato, no hay gags, ni complicidades entre personajes o entre personajes y lectores, no hay poesía, ni ninguna provocación del pensamiento. Nada. Sólo una parábola de tono moral para no tirar tachos de basura, para comportarse correctamente. Una moral, sin embargo, que pareciera no hacer pié tampoco en lo religioso, pues desde el punto de vista religioso, también merecería una condena lo que hacen estos cachorros al final, pues para la religión también se peca de pensamiento. Es decir que si “está mal” divertirse volteando tachos de basura, también “está mal” divertirse *imaginándose* que se voltean tachos de basura.

El uso de la imaginación, de este modo, es la aceptación del fracaso del discurso religioso y la puesta en práctica de una segunda instancia de control social: usted puede hacer todo lo que quiera, mientras sólo lo haga en su imaginación.

Por otro lado, lo que tenemos aquí es una versión ficcional y adocenada de lo que Freud llamó “satisfacción alucinatoria de deseos”. Es la versión ficcional porque es la traslación de este proceso psíquico específico a un ámbito en el que no rige. Es resorte de la ficción tomar conceptos de la realidad y reorganizarlos, transformarlos deliberadamente para ser funcional a la fantasía creada. El típico ejemplo sería el de la metamorfosis, proceso que existe en la realidad sólo en ciertos y determinados casos. Pero en la ficción estas posibilidades se multiplican.

La satisfacción alucinatoria, que es la solución que propone el perro Tuno (y en su historia le funciona) es un proceso psíquico mediante el cual el infante (lactante) obtiene (precaria y temporalmente) la satisfacción de su deseo en ausencia del objeto empírico que sería capaz de satisfacerla. Por ejemplo, un objeto que proporciona alimento, como el pecho materno, se fija en la psiquis como aquel que satisface el hambre, y será el objeto que reclamará ante cada aparición de la tensión que el hambre le produzca. Pero en el intervalo entre que aparece la necesidad corporal y el momento en que se produce la demanda, el niño sustituye ese objeto verdadero por una alucinación del mismo. Eso funciona durante un cierto breve tiempo, de allí que mencionamos que la satisfacción es precaria y temporal.

Entonces vemos cómo este proceso psíquico de la realidad es recreado y multiplicado en sus efectos en la ficción de Disney. El perro Tuno quiere perseguir palomas, pero como eso, en su educación está concebido como “malo”, o simplemente no hay palomas a las que perseguir; él lo soluciona imaginándolas. Puede hacerlo en la dimensión ficcional conscientemente mediante un proceso que en la realidad, es inconsciente; y que no tiene tampoco esos alcances. Este recurso de vivir situaciones por medio de la imaginación provee muchísimas posibilidades narrativas, y humorísticas. Recordemos a Walter Mitty, a quien interpretara Danny Kaye en el cine. “La vida secreta de Walter Mitty” es una novela de James Thurber, en el cual este personaje es un hombre que llevando una vida real poco estimulante, se imagina una vida de fantasía, se inventa un sinfín de oficios y profesiones para sentirse mejor.

Walter Mitty termina siendo un soñador inútil, porque sus fantasías efímeras perjudican a su vida real; pero el transcurso de la obra ofrece situaciones de humor, reflexiones, etc; lo que no sucede con la historia del perro Tuno, en la que la imaginación, además es utilizada de un modo espurio, pues es sólo en función de renunciaciones. Porque la satisfacción alucinatoria que la imaginación les provee a estos personajes, aún confirmada en la realidad de su

ficción, podemos objetarla en su estatus verdadero (en su estatus verdadero aún dentro de la ficción).

¿Por qué? Pues porque la pregunta final del deseo no es “¿qué quiero?”, sino “¿qué quieren los otros de mí?”, o “¿qué soy para los otros?”

El niño aun percibiéndose como el centro de atención de sus padres, no puede imaginar qué objeto constituye él para esos otros. Un buen ejemplo de esto es el episodio que refirió Sigmund Freud acerca de su propia hija, cuando ella, siendo una niña pequeña, fantaseó con comer un pastel de fresas. ¿Por qué fantaseó eso en ese momento cuando estaba con sus padres? Pues porque la niña recordaba la mirada de satisfacción de ellos cuando ella comía pastel de fresas. Esto la convertía, en sus fantasías, en el objeto de deseo de sus padres.

Vemos entonces que es la misma hipótesis que podemos aplicar al perro Tuno cuando dice desear tener un amigo de su edad para jugar; deseo típicamente paterno y jamás comprobado de ese modo en un niño. O cuando acepta que la satisfacción alucinatoria es suficiente para sus deseos, en tanto su concreción no entraña peligros.

¿Podremos nosotros, en algún ejercicio esforzado alcanzar la satisfacción que le reclamamos al objeto, precisamente en ausencia del objeto? He allí un desafío para tauras.

Lobo y Lobito

Muuu

Dificultades para ser un lobo / Terapias de shock / Un mundo sin mujeres

Para un lobo de historieta, un lobo que habla y que tiene conciencia de sí en el sentido de estar marcado con un significante de lo que ser un lobo implica, las cosas no son tan sencillas como en la naturaleza. Allí simplemente uno nace lobo y listo. En cambio, un lobo ficcional, dibujado, llamado a pronunciarse, al

parecer habrá de conquistar la “lobitud” en virtud de alienarse a ese significante que le viene de la realidad humana que lo crea. De allí que para estos ejemplares, el aullido no es sólo su voz onomatopéyica, sino que tal vez y en virtud de funcionar la misma como último anclaje atávico, se constituye en un rasgo identificadorio radical e imprescindible para instrumentarse como entidad lobuna en ese contexto. Esta idea es la que se desprende de la trama de esta historia, tal como podremos corroborar tras su pertinente análisis. Habrán notado ya que el título de la misma es “Muuu”, que no es una palabra, ni una letra que signe algo, sino la transcripción fonética de una onomatopeya. Habrán notado además, que esa onomatopeya es la de la vaca, animal que brillará por su ausencia en toda la historia. Pero será la vaca el animal al que habremos de recurrir para que nos aporte ciertas claves para poder hacer una lectura del conflicto que subyace tras las humoradas de Lobo y Lobito.

Bueno, allí están los dos, en la primera viñeta: Lobo, el papá, y Lobito, su pequeño hijo, reunidos en la mesa familiar, en el desayuno, sentados frente a frente. Asumimos, según está planteada la escena, que sólo ellos dos viven allí; es la mañana, hay dos platos, dos vasos, etc. Nada supone la existencia de alguien más.

El grupo familiar se compone de padre e hijo, solamente.

La escena muestra a Lobito tomando leche con gran gusto, al tiempo que Papá Lobo lo mira algo perplejo y piensa: “*¡Diablos! La leche que Lobito toma por día, alcanzaría para mil!*” Como si le leyera el pensamiento, Lobito se dirige a su padre y le confirma “*¡Papá, yo adoro la leche...!*” y agrega: “*¡Muuuu!*”. Sí; muge.



Ante esa anomalía, Papá Lobo se preocupa y dice a su pequeño hijo que ya le había advertido que si tomaba tanta leche iba a terminar mugiendo. Pero Lobito ríe y tranquiliza a su

padre diciéndole que mugió a propósito para hacerle una broma. Sin tomar cuenta de la gracia, el Lobo se enfada al tiempo que blande ante los ojos de Lobito unos papeles, que son las cuentas de leche. O sea, los problemas del excesivo gusto por la leche de Lobito, son también económicos. Y sucede entonces, que ante el airado reclamo de su padre, Lobito vuelve a emitir un “¡Muuu!”. Pero esta vez, el mugido es involuntario. El propio Lobito lo dice, con algo de perplejidad: “*Ese mugido fue sin querer*”.

Ya más preocupado, el Lobo padre toma cartas en el asunto. Es decir, reacciona cuando esa situación del mugido se torna en una amenaza para la sana constitución de un lobo, pues le dice claramente a su hijo que un lobo debe aullar y no mugir. Preocupado tanto como su padre, Lobito vuelve a mugir y vuelve a afirmar que no pudo evitarlo.

Así las cosas, toda la historia es acerca de los esfuerzos del padre, de papá Lobo para “curar” a Lobito; para que su hijo deje de mugir y comience a aullar, como corresponde a un individuo de su especie.

Van entonces a ver a un doctor (que no es un lobo; es un pájaro; parece ser un águila, algo viejo) que recomienda como terapéutica, un susto. No sabemos si nomás hasta allí ha llegado la ciencia en esos tiempos míticos, tiempos no precisos en que viven estos personajes, o si el susodicho doctor se mantiene aferrado a las antiguas terapias de shock, ya por ideología conservadora, ya de puro anticuado. Pero ciertamente, ese mugido, que se presenta como una reacción física involuntaria, es considerado por éste, producto de una disfunción orgánica pasajera, como el hipo. Y siendo así, el tratamiento no pareciera ofrecer demasiadas dificultades. Sin embargo, Lobito resulta duro de asustar. Mire que lo lleva el padre con un cóndor y el ave lo lleva a volar por allá arriba, bien alto; y nada. Mire que Papá Lobo acude a la Bruja del Bosque. Pero Lobito ni se inmuta, y aun provoca la humillación de la Bruja por su fracaso. Insiste el Lobo y hace que Lobito agite un trapo rojo para, entonces, lanzar contra él a un enorme toro. Aquí se excede papá Lobo, me parece. Cierto que su intención es buena; pero con buenas intenciones de padres todos los días

miles de hijos son malogrados. La suerte de Lobito aquí es que el toro no lo ve a él, y en cambio sí a Papá Lobo, a quien ataca. Lobito – mire qué gaucho el tipo – acude en ayuda del padre, lo salva del toro y como si esto fuera poco, dice estar curado. ¿Por qué? ¿Cómo se curó? Pues dice que nada lo asustó hasta que vio en peligro a su padre. Eso sí le causó un verdadero susto; que algo pudiera pasarle a papá Lobo.

Bien, que la nobleza de Lobito no nos haga olvidar de otorgarle al pajarraco doctor, el crédito que se merece. La terapia de shock que recomendó, hasta aquí, dio buen resultado.

Curado Lobito, padre e hijo regresan al hogar. Y Lobo dice que avisará al lechero que no le lleve más leche. Y Lobito está de acuerdo. Pero a la mañana siguiente, Papá Lobo se levanta y ve a Lobito en la mesa tomando leche. Nos preguntamos: ¿debería Lobito estar otra vez en peligro de mugir? De la visita al doctor no tenemos registro de qué cosa, según él, provocó el desarreglo onomatopéyico al pequeño; sólo conocemos qué tratamiento prescribió. Pero si nos guiamos por las palabras de Lobito, el facultativo no habría desmentido la hipótesis paterna acerca de que fue el excesivo consumo de leche. Dice Lobito a su padre que no se preocupe; que no volverá a mugir, porque en vez de leche de vaca, mandó pedir leche de cabra. Resultado y final previsible: Lobito emite un sonoro “¡Beee!”. Y el padre le reprocha que esté berreando como un chivo. Lobito, entonces, pide que lo cure otra vez, dándole otro susto. Pero ¿qué hace el padre? Se desentiende: “¡Bah!” dice, yéndose de allí.

Bien; el primer punto en el que deberíamos hacer foco para analizar esta sencilla y simpática historia, es que se desarrolla no sólo entre personajes masculinos – que no diría mucho expresado así –sino que todo transcurre en un ámbito en el que “lo femenino” pareciera que ni siquiera ha ingresado como soporte estructural. Se trata de un mundo sin mujeres; pero además de un mundo sin la necesidad de mujeres; un mundo en el que lo femenino aparece excluido del universo simbólico, y en el que asumimos que ha quedado reducido a la funcionalidad de la reproducción.

La mesa familiar de Lobo y Lobito es pequeña, alcanza sólo para dos; es decir, nada hace suponer que junto a ellos vive, por ejemplo, una mamá loba. Por otra parte, la función de nutrición es atendida desde todos los puntos de vista por el padre (Papá Lobo), quien se encarga no sólo de servirle a Lobito el desayuno, sino de las cuentas y de la provisión de leche. Y es también el padre quien lleva al hijo al doctor.

A todo esto, el conflicto atañe a la aparición de un síntoma que impediría la identificación del hijo con el padre (su único “otro” lobo, además). Lobito no puede aullar, y en cambio sólo puede mugir. Y esto, como consecuencia de tomar mucha leche. Introduciré aquí una visión diferente a la del pajarraco doctor, que es la del origen emocional del mugido. Entonces, veamos: ¿cuándo aparece el síntoma, si así consideramos al mugido de Lobito en esta historia? No cuando termina de tomar su exagerada ración de leche; no cuando Papá Lobo ante la broma le dice que le había advertido que le iba a suceder eso. Aparece cuando el padre se enfada; cuando Papá Lobo le reprocha el hecho de que tiene que gastar mucho dinero en comprar leche. Tenemos la aparición del mugido, pues, como reacción al rechazo paterno.

A favor de esta hipótesis, obra además el hecho de que la reacción se manifiesta en una afirmación en su apego a la leche, pues lo que hace Lobito es mugir, que va en línea con una identificación a la vaca, la proveedora natural de la leche. Habría aquí una lógica de tipo asociativo. Pero en tanto proveedora natural de la leche, no es difícil significar aquí que la vaca ocupa el lugar de representación de la madre de Lobito.

Esta intermediación de la figura de la vaca entre una madre y el niño, a la vez que atenúa el efecto de orfandad mediante la cómica aparición del mugido – que es un cuerpo extraño, que implica una rareza – lo que hace es desestimar al mugido como síntoma y tratarlo simplemente como un obstáculo para el desarrollo del infante. El mugido es aquí provocado por una anomalía biológica, explicada científicamente como el resultado de la exagerada ingesta de leche. Podríamos decir que en la historia aparece como excluida por completo

cualquier posibilidad de lectura de un síntoma. Si fuera malicioso o si fuera mujer (ambos términos son solidarios) especularía con que la lectura de un síntoma aquí llevaría a destacar la importancia del rol materno cuando toda la historia tiende hacia el rechazo de lo femenino. Casualidad o no, la narración presenta un campo de acción sólo reservado a lo masculino, en el que lo femenino, si aparece, lo hace o como obstaculizante (el caso de la identificación de Lobito con la Vaca / Madre) o como fallido (la única representante femenina que aparece en la historia es una Bruja, figura que combina la idea del poder sórdido con una imagen degradada de la feminidad). Y más aún, la Bruja del bosque, cuya misión es asustar a Lobito para que pierda el mugido, fracasa y hace mutis presa de humillación. Pero no soy mujer (alguna ventaja tengo que tener) y mi malicia, en comparancia, es de cotillón; y aun así, no creo muy desafortunada esta lectura.

Roquita

Mandatos / Oposición niño – sopa / El rol materno / Ser padres hoy

La infancia es una etapa poco recomendable. Si alguien cree haber sido feliz de niño es simplemente porque no ha reflexionado sobre dos puntos esenciales; primero, el de la amnesia infantil estructural de la cual nos hablara Freud, referida a la incapacidad en la adultez de recordar los primeros años de vida; y luego el de sopesar si esa creencia en la felicidad infantil no aparece de ese modo, resignificada, en contraste con una vida adulta del todo peor. Como sea, por mucho esmero que pongan los padres – lo que no se ve demasiado, de todas maneras – la infancia será más traumática o menos traumática. Si a usted le toca la segunda opción, llámese contento. Hay, sin embargo, una carta que a algunos niños les viene en el mazo y que les ayuda a combatir contra el mundo adulto que los perjudica (ojo, más por incapacidad que por maldad): la del

espíritu combativo, la de una rebeldía que no es contra la ley sino contra el dogmatismo. Es la carta que juega Roquita, la niña protagonista de esta historia. Y si tiene éxito aquí es porque su oponente en el mundo adulto (en este caso, su madre) “ve” la carta de su hija; esto es, logra “ver a su hija” porque depone su omnipotencia de madre adulta en el momento preciso.

Existe otra lectura posible, más acorde a las revistas edulcoradas que enseñan a “ser padres”, esas revistas pletóricas en papis cambiapañales y mamis con caras de secretarías ejecutivas; y sería la de que lo que hay en esta historieta es una madre que se corre de su rol y no se sostiene en su autoridad.

Volvamos a Freud. “... gobernar, educar, psicoanalizar, son tareas imposibles”, decía don Sigmund. Esto significa que cada una de esas tareas se reinventan cada vez, en acto. No es que no existan ciertos saberes o un basamento teórico para estas tareas, pero no se gobierna ni se educa ni se psicoanaliza con un código de procedimientos.

En tono de humor, de disparate, de caricatura, esta historia nos permite discurrir acerca del funcionamiento “madre – niño / niña” instaurado como patrón social, pues lo que actúa en ella como factor humorístico es precisamente, la desatención a ese patrón. Pero veremos, y lo presento tan sólo como hipótesis, cómo, inesperadamente, esta subversión podría considerarse no sólo humorística, sino crítica a ese patrón. Vayamos por partes, que el asunto tiene su gracia.

Roquita es una historieta que está ambientada en un pasado inexistente, un pasado mítico de las historias de ficción. Nos ubicamos en una pretendida Edad de Piedra en la que, sin embargo, subsisten los dinosaurios. Este anacronismo, desde luego, no será el único, ya que casi toda la fundamentación de una historia humorística o para niños que transcurre en estas épocas, se basa en estos tópicos.

El título de la historieta es, al mismo tiempo, el nombre de la protagonista. Roquita es una niña indómita y cargada de atavismos, que como

veremos, es un rasgo que comparte con su madre, y es de suponer que con todas las personas que existieren en esa inhóspita comarca.

La historia de este episodio es muy simple y lineal; comienza con la niña jugando a la intemperie mientras su madre, saliendo de la caverna, la llama a los gritos para que vaya a tomar la sopa. Como la niña no va, es ella quien sale a buscarla; y al encontrarla mantiene con ella una pequeña discusión:

Madre: *¿Cuándo aprenderás que cuando te llamo tienes que venir?*

Roquita: *¡Cunado aprendas tú!*

Madre (ofuscada): *¿Cuándo aprenda yo a qué?*

Roquita (mismo nivel de ofuscación): *Que a mí no me gusta la sopa.*

Luego la madre le dice algo que seguramente la niña sabía, que eso (que no le gusta la sopa) “*lo saben hasta las piedras*”. Es decir, se da un “yo sé que tú sabes que yo sé”; sólo que al forzar su explicitación se produce una incomodidad. Entonces, la pregunta que nos permitimos hacernos nosotros: ¿Por qué la madre, sabiendo que a su hija no le gusta la sopa, igualmente le prepara sopa? Bueno, la respuesta tradicional, la que encontraremos en las revistas de los papis cambiapañales, es que las madres balancean las dietas de sus hijos para tengan una buena nutrición, etc; suponiendo que si pudieran evitarle a los niños los disgustos, se los evitarían.

Pero aquí, la madre de Roquita, ¿qué hace? Escucha a su hija, quien además, refuerza su posición. Dice Roquita: “*También saben las piedras que a mí me gustan los “frankfurtsaurios” y no me los haces nunca*”. Puede que exista una insolencia en esa respuesta, pero hay también una solicitud de atención. Y entonces, la madre, haciendo foco antes en ese reclamo que en la insolencia, acepta la postura de la hija y le dice “*tú ganas*”; luego de lo cual, ambas, madre y niña, salen a cazar un frankfurtsaurio para comer.

¿Qué nos dice esto de la idea que subyace en la historia acerca del comportamiento maternal? Tal vez aquí tengamos algo.

Veamos. En principio, se presenta a la oposición “niño – sopa” como algo que viene desde el fondo de los tiempos, como si se tratara de un atavismo

más. Por supuesto que estamos en clave de humor y que no se oculta esta intencionalidad. Es decir, se toma esta oposición “niño – sopa”, como algo estructural, algo que se da en el sujeto como parte inevitable de su desarrollo.

Y junto con esto, su contrapartida, que es el tópico “madre que le hace sopa a su hijo”. Decimos su contrapartida, porque no es uno sin el otro; para que se dé la oposición niño – sopa en una estructura, se necesita un otro que la promueva. En este caso (si lo vemos como una situación estructural y estructurante) es la madre la que otorga al niño su posibilidad de oponerse a la sopa.

Ahora bien, si la oposición “niño – sopa” tuviera entidad cierta, entonces lo que hace la madre es incuestionable. Pero este tópico es falso. ¿Qué nos dice el autor con esto; y más aún, cuando hace reconocer a la madre que la niña tiene razón y salen a cazar el frankfurtsaurio? ¿No nos dice, acaso, que la función materna conlleva un cierto sadismo? ¿Por qué obligarle a tomar sopa a un niño si a este no le gusta? ¿La madre de Roquita reflexionó acerca de este automatismo de provocar la contrariedad infantil ante la sopa?

Analicemos el comportamiento de la madre de Roquita antes de respondernos: mientras ella está “en madre” disgusta a Roquita. Cuando salen a cazar el “frankfurtsaurio”, ya no está “en madre”. ¿Entonces? Este es justamente el punto en que se produce un quiebre en la historia, quiebre en el sentido que se produce lo no esperado dentro de la lógica de acción maternal. Esto funciona como el chiste.

Lo que continúa es menos interesante para el análisis y más interesante para la eficacia de la historieta, pues corresponde a la parte de la aventura. Madre e hija, con porras en mano, salen a cazar a un frankfurtsaurio, animal de aspecto feroz y que echa fuego por la boca. Terminan Roquita y su madre perseguidos por el animal, quien de todas maneras no evita caer al agua con una consecuencia fatídica para él, pues ya no puede echar fuego por la boca, sino que entonces, sólo puede echar agua.



¿Y cómo interpretar el final? Roquita ha quedado colgada de una rama y acechada por el incendio de un árbol. La madre la salva. ¿Cómo? Coloca una enorme olla debajo de donde ella está colgada, de manera tal de que cuando la rama cede y la niña cae, lo hace dentro de la olla con agua. ¿Con agua? Así dice Roquita, ya a salvo. Dice de su alivio por lo fresquita que está el “agua”. Pero resulta que no es agua lo que hay en la olla, sino la sopa que Roquita se había negado a comer, y que se había enfriado.

¿Hay aquí una pretensión de moraleja? ¿Finalmente, la sopa “es buena”? ¿Estamos ante un golpe bajo para hacer reconciliar a la niña con la sopa; una manipulación de la peor calaña? Todo haría suponer que sí, a juzgar por la tradición aleccionadora de las historias para niños. Y es lo que astutamente deduce Roquita, gracias a esa carta de rebeldía que tiene en su mazo. Dice la niña: *“¡He sido víctima de otra trampa adulta!”*. (Dice “otra”, dice “trampa”; “otra trampa adulta”). Pero la madre, en el último cuadrado de la historieta, quizás adivinando la vileza de dejar abierto ese final a tal interpretación, aclara: *“Esto no es una trampa, hija. Es sacar provecho de las contrariedades”*.

“Tomar la sopa” constituye el prototipo de un mandato. Los mandatos cambian con los tiempos. Hoy, la sopa no es tan buena como antaño; y además, los mandatos son menos explícitos. Existe una creencia generalizada acerca de que en estos tiempos modernos de vida inalámbrica se educa a los niños con menos opresión, que se los hace más libres porque se respetan sus decisiones; en fin, toda una sarta de canalladas que no producen sino el efecto contrario. Es evidente, sin embargo, que los espacios de libertad son cada vez menos, para

todos. Lo típico de la performance paternal de la actualidad, lo que se lleva, es el desapego a los mandatos explícitos. La mamá de Roquita, en cambio, es partidaria del mandato de tomar la sopa, pero en un momento, se deja arrear por la diatriba de su hija. ¿Se corre de su autoridad? Bueno, no habrá de salir a cazar un frankfurtsaurio cada vez que su hija se encapriche, pero ceder alguna vez ante un argumento no mina su lugar de autoridad. Además, su posibilidad de reflexión final, la ubica en una posición ética cuyo valor educativo es de destacar. Educativo no sólo para Roquita, sino para nosotros, lectores. Ante cada mandato (más explícito o menos explícito) es aconsejable preguntarse ¿...Y si el Hombre de la Bolsa tampoco quiere tomar la sopa? (1)

(1) Recordado parlamento del monólogo de Marcos Mundstock en “Consejos para padres”, del espectáculo Les Luthiers hacen muchas gracias de nada”

Tío Rico

La aventura de Linda Kara

Fantasía y “fantasma”

Fantasía y realidad se implican. No porque como instancias opuestas, una y otra se necesiten para adquirir entidad. O no sólo. Fantasía y realidad se oponen en el plano burocrático, jurídico, o en el plano empírico, por llamarlo así, de la experiencia común cotidiana. En estas circunstancias, la fantasía está asociada a algo que no es verdadero; como cuando jugamos de niños (o de adultos, por qué no) o cuando tenemos ensoñaciones en las que las más de las veces, admitámoslo, somos geniales. Fantasía y realidad se implican porque una (la fantasía) condiciona a la otra, y lo hace de manera tal, que es un grado de la fantasía lo que estructura nuestra realidad subjetiva. ¿Qué tiene que ver esto con Rico McPato? Bueno, con él y con todos; pero aquí, en esta historieta que protagoniza el adinerado palmípedo de la Disney, porque diversos modos de la fantasía se conjugan. Una, sí, la fantasía referida a la actividad imaginativa de

nuestra psiquis; y también aquella estructurante que Lacan llamó “fantasma”. Ya lo veremos. Lo que le pasa aquí a Rico McPato y a otros personajes, le ha pasado a usted, a mí, a todos. Se trata de la fascinación por un objeto de amor ideal que nos captura desde la pantalla del cinematógrafo. Ese enamoramiento idílico que nos brinda la posibilidad de un romance perfecto, privado y en consciente alucinación, es una fantasía que implica a la realidad, porque ese amor de celuloide se implica también con los amores que podamos sentir o padecer de este lado de la pantalla. Todos los amores son de celuloide, de algún modo. Porque la realidad está estructurada por la fantasía, sin la cual no hay realidad posible, sin la cual no hay “fantasma”. Esta historia, por su tipicidad y por lo explícito del carácter fantástico del objeto de amor, facilita la delimitación de los planos de los que hablamos. A ver si llegamos a buen puerto...

“McPato tiene unos estudios de cine que compró hace muchos años cuando recién comenzaba esta industria”, se nos informa en un recuadro de la primera viñeta en la que vemos a McPato liderando una fila en la que lo siguen el pato Donald y los tres sobrinos de éste. Todos los patos están ingresando al predio de un estudio de cine, que se lo nota casi en ruinas. El cartel del estudio intenta un chiste: *“PELÍCULAS MILAGROSAS, Si es una buena película, será un milagro”*. Se trata éste, de un guiño del orden de la metalepsis; esto es, la introducción de un quiebre de la lógica del relato, una intromisión desde el afuera de esa realidad ficcional, en él. Ese pretendido chiste ha de interpretarse como la acción de un autor intruso. Claramente es así, un negocio de McPato no ironiza sobre sí mismo de ese modo.

McPato, Donald y los sobrinos recorren el estudio y notan a cada paso el deterioro y el atraso en el que el mismo se encuentra: los pastos están crecidos y descuidados: las cámaras filmadoras son antiguas, de las de manivela; vemos que unos pocos actores hacen todos los papeles de las películas; de hecho, se está filmando una escena en la que unos cowboys persiguen a otros; pero los perseguidores y los perseguidos son los mismos, sólo que para diferenciarse se cambian los sombreros. Es entonces que el Señor Cuidamoneda, el director del

estudio, mientras barre, le cuenta a McPato que las cuentas del negocio no andan nada bien, que el balance ha arrojado una pérdida de U\$S 15 ese año, y que han tenido que vender las naranjas que crecen allí mismo para hacer frente a la deuda.

Pragmático como todo ricachón, McPato está casi decidido a cerrar el estudio. Es entonces que Donald y los sobrinos le proponen otra idea: que compre equipos modernos y construya nuevos escenarios, y así, en vez de cerrar, que recupere el estudio. McPato reacciona con un ataque de cólera porque eso cuesta mucho dinero. Sin embargo, tres viñetas más adelante, algo lo hace cambiar de opinión; algo que es más fuerte que la iniciativa de Donald y los otros patos: ve un antiguo afiche que muestra en primer plano el rostro de una pata glamorosa. El afiche dice: *“Vea a linda Kara. Ruido de cascos y corazones”*. La visión de ese afiche hace que McPato evoque los tiempos de su juventud: *“Nunca olvidaré cuando vi a Linda Kara. Yo era un pobre minero en Alaska. De eso hace muchos años”*.



Y el relato, mediante un *flashback*, nos transporta hacia lo que ocurría en un cine de un pueblo minero de Alaska, en aquellos tiempos: Varios trabajadores, entre los que reconocemos a un joven McPato – todos con rostros que denotan estar en una especie de trance – ven en la pantalla a la bella pata Linda Kara que anda en traje de amazona, montando un caballo. La viñeta está ilustrada con unos cuantos corazones esparcidos alrededor de los hombres. ¡Qué enamorados están todos!

McPato regresa de su ensueño y el relato vuelve al tiempo presente. *“¡Ya lo tengo!”* parece gritar. Pero... ¿Qué es lo que tiene? A nivel superficial, una idea; la idea de realizar una nueva versión, una remake de la película *“Ruido de cascos y corazones”*, y otra vez con Linda Kara. Rápido, tal como es la reacción del ricachón con sus caprichos, ordena a Cuidamoneda que se contacte con ella. Pero bajo esa linealidad, ha de “tener” McPato, otra cosa; ¿qué es ese

“Ya lo tengo”, además? Veremos que el dolor existencial que parece reprimir. McPato si bien encarna todas las miserias del avaro y ultra materialista hombre de negocios, no es alguien incapaz de reparar en que pasado tanto tiempo, esa idea que ha tenido responde sólo a no querer darse cuenta de cuánto tiempo pasó, precisamente.

El señor Cuidamoneda, obediente, y sin objetar siquiera en su pensamiento la idea de su patrón, al rato, le informa a este que Linda Kara ha sido contactada y que ella – ¡mire un poco! – estaría encantada de volver a filmar “Ruido de cascos y corazones”. Con gran entusiasmo, entonces, McPato parte a encontrarse con la actriz. Va con su chofer en un impactante automóvil amarillo (¿Rolls Royce?). Poco antes de llegar a destino, McPato pide al chofer que detenga el auto porque ve a alguien que se acerca a caballo. El chofer detiene el auto, y junto a él se detiene una hermosa pata amazona. “*¡Es Linda Kara!*”, dice Mc Pato; y nosotros vemos en ella a la Linda Kara del afiche, efectivamente. McPato piensa lo mismo que nosotros: “*No ha cambiado. Es su mismo pelo, son los mismos ojos*”. Entonces ella le pregunta si él es el señor McPato. Y al oír la voz, McPato se entusiasma: “*Qué linda voz. Igual al sonido del dinero*”. Pero el ensueño se termina cuando la pata le dice que su abuela la mandó a ella a recibirlo. Ah, claro; decimos nosotros.

La hermosa amazona es la nieta de la otrora estrella, y ha salido igualita a la abuela. McPato, de todos modos, va a visitar a su antigua amiga. Y la aparición de esta, finalmente, no puede ser más traumática: la anciana pata está en silla de ruedas. Sin embargo, Linda Kara no parece decaída, y sin que siquiera medie un saludo con su visitante, ella pregunta cuándo comenzarían a filmar. Notamos pues, que Linda Kara mantiene el entusiasmo de la juventud. Ojalá sea eso, pensamos nosotros, alarmados de que esa excitación pudiera tratarse de un síntoma maniaco.



El impacto de su discapacidad se atenúa, sin embargo: ella anda en la silla porque ha sufrido una caída andando a caballo; y dice muy tranquilamente, que al día siguiente ya podrá caminar. Pero McPato se ha enfrentado a lo que no quería ver. Inocultablemente deprimido piensa: *“De repente me he sentido muy viejo”*.

Digamos que el aspecto de la anciana Linda Kara no es devastador. Los signos visibles de la vejez no se denuncian sino en que lleva puestos unos anteojos. Eso es todo; por lo demás, no se diferencia de la que era en tiempos de la película, y de la que es por entonces su nieta. ¿Se trata de una de las ventajas de la condición animal en la que los signos exteriores de la vejez son mínimos? Puede ser. Pero lo que opera aquí (o lo que debería operar) es la idea de que en las relaciones inter patos, la percepción de la juventud y de la vejez ha de ser tan manifiesta como para nosotros, los humanos, entre humanos. De otra forma, el desánimo de McPato sería injustificado.

Ocurre entonces que McPato desiste de hacer la película. Piensa: *“No puedo hacer retroceder el tiempo... Además, los sentimientos y los negocios no deben mezclarse”*. Una frase en la que un psicoanalista detectaría el decir de una neurosis que intenta el borramiento de lo que afirma. Veamos que en esa construcción gramatical, lo que aparece en el segundo enunciado como una reafirmación del primero es, en realidad, lo contrario, un intento de borrarlo. Primer tópico: *“No puedo hacer retroceder el tiempo...”*, luego viene el “además...” que supuestamente ligaría una razón, en el mismo sentido. Pero el segundo tópico es *“...los sentimientos y los negocios no deben mezclarse”*). Ese “además” es un autoengaño. Con el decir de que no deben mezclarse sentimientos y negocios hay un intento de borrar lo traumático (no puedo hacer retroceder el tiempo). Pues, si no hubiera oposición a la mezcla de sentimientos

y negocios, ¿podría volver a filmar la película? No. ¿Por qué? Por la verdad del primer tópico: No puedo hacer retroceder el tiempo.

Sin embargo, la película se hará igual; y como todos ya sospechábamos a esta altura, con la nieta de Linda Kara como protagonista. Para que le decisión pase a ser esta, interviene un grupo de jubilados mineros, ex compañeros de McPato, que han formado un club de admiradores de Linda Kara y que al enterarse de que volvería este a filmar una película con su estrella favorita, lo conminan a que lo haga.

Hacia el final de la historia, se nos anuncia: “*Y así, Linda Kara cabalga otra vez*”. Y vemos al grupo de entusiastas mineros del club de admiradores, emocionados frente a la pantalla. La película es un éxito de taquilla, informa el señor Cuidamoneda a McPato.

Pero, aquí nos inquieta algo que no se aclara. Puede parecer una cuestión colateral porque no afecta al final exitoso del propósito de recuperar el estudio, pero para la construcción de la lógica de la ficción, es central. Ocurre que la nueva versión de “Ruido de cascos y corazones” se anuncia con Linda Kara como protagonista. Dicen las marquesinas: “*Linda Kara otra vez en:...*” Entonces nos preguntamos: ¿La nieta de la actriz original suplanta a su abuela, a la manera de un “doble”? Esto es, ¿el público no está avisado? ¿O el nombre de Linda Kara se lo presume como el de un personaje al que puede interpretarlo uno u otro actor?, como Batman, por ejemplo.

Esto queda confuso porque parece expresado para servir a las dos maneras de interpretarlo. En una parte, el texto dice: “*Linda Kara cabalga otra vez...en los corazones de sus viejos admiradores*”. ¿Son los propios admiradores los que mediante la visión de esa nueva actriz hacen, fantasmáticamente cabalgar a la original Linda Kara, invitados a ello mediante el mantenimiento del nombre amado? Esta es una de las potencias del cine: brindar la posibilidad de una escenificación fantasmática individual en la que cada sujeto se relaciona con la imagen que ve, de un modo particular, y en la que muchas veces él mismo se integra a la escena a través de un ensueño; o atesora las imágenes para un

ensueño futuro. Y en este nivel fantasmático es en donde se establecen los puntos de identificación. Luego, en el ensueño (que es el soñar despierto) pueden utilizarse voluntariamente los recursos de los que se vale el sueño (el desplazamiento, la condensación, etc), en los que alguien A puede actuar de B.

Volvamos a la fantasía que estructura la realidad. Los hombres fantasean con Linda Kara, conscientemente. Pero el ensueño es sinuoso. El contacto con la realidad real en tales circunstancias funciona como la corriente eléctrica alternativa; por momentos se hace contacto y por momentos, no. Eso, respecto de la fantasía. En cuanto al “fantasma” del que nos habla Lacan, se trata de aquello que relaciona al sujeto del inconsciente, el sujeto barrado, con el objeto causa del deseo (objeto a), y que a consecuencia de ello, lo divide.

El fantasma es el modo en que el Otro se mantiene presente en la estructura neurótica y es al mismo tiempo lo que intermedia su relación con la causa de su deseo. Las fantasías son el material del fantasma. Si Rico McPato o alguno de los rudos mineros se encontrara con una muchacha que en su fantasma se asociara de algún modo significativo con Linda Kara, probablemente se enamoraría de ella, e inconscientemente esperaría que le respondiese como en sus fantasías la actriz suele hacerlo.

Las obras en las que existe una ficción dentro de la ficción permiten articular estas operaciones de la fantasía. Muchas veces el teatro habla sobre el teatro (ocurre en Shakespeare), el cine sobre el cine (hay decenas de ejemplos). Aquí, la historieta habla sobre el cine, un arte al que ha aportado en sus comienzos, pero del que se ha nutrido después.

Y aquí, al hacerlo, no queda exenta de evidenciar cómo el cine actúa como creador de sus propias necesidades; y más, de cómo nos dice qué desear y hasta cómo desearlo. La reaparición de Linda Kara, años después, cumple su propósito de funcionar como “objeto fetiche”, por decirlo de algún modo, en el sentido que garantiza la reacción libidinal de aquel a quien se le dirige.

Sin demérito de esta cuestión, que nos captura amablemente, sucede a veces, que una ficción dentro de otra, habilita a una serie de subtextos muy ricos.

Suele pasar así en el post modernismo, en el que mediante la apariencia de un drama simple, se entrelazan como subtextos, diferentes posibles lecturas interesantes. También ocurre en el kitsch. ¿Ocurre aquí? No hay mucho tiempo para eso, porque el propio McPato se encarga de disipar cualquier profundización; ocurre que a pesar del éxito de la película, recuerda que la cosecha de naranjas arrojó una pérdida de U\$S 6 y, claro; es un problema; con lo cual, se olvida de Linda Kara y sale con una canasta a vender naranjas, ordenando a Donald y los sobrinos a hacer lo mismo.

“Cuida los centavos que los pesos se cuidan solos” es una frase que suelen utilizar algunos miserables para justificar su tacañería. Son empresarios, son pragmáticos, son McPato. ¿Qué pasó con ese atisbo de las nostalgias de amor que experimentó el pato millonario? ¿Y qué pasó con esa posibilidad – ya poética, ya metafísica – de buscar a Linda Kara imaginándola tal como era en su juventud, muchos años después? No la percibió. Recuerdo, en contraposición, a Jorge Allen, el personaje de Crónicas del Ángel Gris, quien buscaba a su novia de la infancia, no sólo en mujeres de su edad, sino en las niñas de doce años. (1) La diferencia entre uno y otro es que McPato al buscar a Linda Kara, simplemente no se había percatado del paso del tiempo; y en cambio, Jorge Allen tenía la conciencia poética de darle cabida a la posibilidad de un milagro. Pero es así, algunos venden naranjas y otros hacemos que las Linda Kara de nuestras vidas cabalguen para siempre.

(1) Crónicas del Ángel Gris, de Alejandro Dolina. La cita es del texto “Balada de la primera novia”.

Pixie, Dixie, y Sr. Jinks

Súper Ratonero

Phi y menos phi / Hipnosis / Mandato simbólico

Pixie y Dixie son dos ratones. Con ellos está el Sr. Jinks, que es un gato. Así, esta historia, como todas las de estos personajes, se basa en el tópico de un

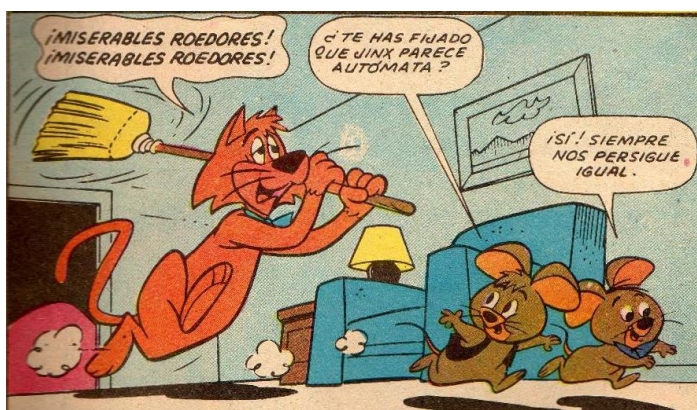
gato persiguiendo ratones. Esto, a nivel superestructural, que significa nada más que un punto de anclaje. Por lo tanto, no se implica en esto, claro está, ningún cliché, sino tan sólo un formato base. Aquello que hace al interés u originalidad de una obra hay que buscarlo en el “cómo” y en el “para qué”. ¿Qué justifica poner en escena tal o cual cosa? Esa es la pregunta inicial, implícita, que todo autor debe haberse respondido antes de acometer su tarea. La particularidad principal de las aventuras de Pixie y Dixie, es que los gags y los conflictos suelen ser también textuales y no meramente provenientes de las acciones violentas. Esto los diferencia de Tom y Jerry, más famosos que ellos, pero que no hablan. Este episodio en particular centra su interés en el texto; no tanto por alguna riqueza literaria, que tampoco es muy exigible aquí, sino porque la potencia del lenguaje es superior a la potencia que el gato le imprime a la escoba con la que trata de cazar a los ratones.

Pixie y Dixie son dos, pero actúan tan complementariamente, que es como si fueran dos partes de una misma entidad. La escasa diferencia entre ambos, que se nota en el dibujo animado y no en la historieta, corresponde al acento con el que hablan. Mientras Pixie lo hace con tono mexicano, Dixie tiene un tonito cubano. El gato también tiene su toque distintivo en su manera de hablar, pues lo hace con acento andaluz. “¡Mardito roedore!”, suele gritarles, quejosamente. No diga que usted nunca lo escuchó. Vamos...

Vayamos a la historia. La aventura comienza con el gato persiguiendo a Pixie y Dixie. Lo hace teniendo en alto su ya mencionada escoba, que es su arma característica. Los corre; trata de alcanzarlos. En medio de la persecución, un ratón le pregunta al otro si se ha fijado en el Sr. Jinks; más precisamente, si notó que su actitud es la de un autómatas.

Efectivamente, el rostro del gato así lo denota. Vemos cierta inexpresividad en su semblante, además de una actitud corporal poco vigorosa. El mismo ratón comenta que eso ha de ser así porque “*SABE*” que es “*INÚTIL*” perseguirlos.

Cuando el ratón dice *SABE*, este “sabe” aparece en un cuerpo de letra mayor, más grande, destacando a la palabra. Lo mismo ocurre con *INÚTIL*.



Es decir, estamos en presencia de un gato que acciona con presunción de fracaso. Y esta presunción subjetiva del propio fracaso suele convertirse en certeza anticipada. Por eso el gato “*SABE*” que no tendrá éxito en atrapar a los ratones. ¿Por qué los persigue, entonces?

Quizás aquí, si la respuesta se buscara apelando solamente al instinto, sería inadecuada. Estamos ante un gato antropomórfico, y que habla. Y sería inadecuada no sólo por esto –porque Jinks sigue siendo un gato, y de otro modo no perseguiría ratones – sino porque ese instinto está reforzado (o transformado) en mandato simbólico. Si uno es un gato, *debe saber* atrapar ratones.

De modo que a lo que se enfrenta el gato Jinks es a la angustia que supone un “no poder”, que remite a un no poder instrumentarse como “gato macho”; concretamente, a la angustia ante la falla del falo como órgano.

Y volvamos al detalle de la escoba. Vemos que Jinks se instrumenta con una escoba; instrumento que mantiene en alto, enhiesto. ¿Es esta escoba un intento de sustitución fálica imaginaria? Ante el temor de la falla orgánica subyacente, aparece aquí un instrumento externo, pero su presencia no hace más que simbolizar el temor a la falla.

De lo que se trata es, pues, de lo que Lacan simbolizó como “*menos phi*” (*phi* para la designación del falo, con un menos delante), que hace referencia a una propiedad anatómica del órgano del varón: la detumescencia

que afecta a ese órgano en su operación copulatoria. Sobre estas cuestiones, afirma Lacan que en el camino del goce "a la mujer no le falta nada" y que, es el varón el que está perturbado, en tanto y en cuanto encuentra el *menos phi* bajo la forma de la detumescencia. Por esta razón, la angustia en el hombre no está ligada a ninguna amenaza paterna, sino a un "no poder", es decir a su relación con un instrumento que falla, que no siempre está disponible, o que cuando se enfrenta con su detumescencia, desaparece como órgano - instrumento.

Ajenos a estas perturbaciones que interpretamos estarían operando en Jinks, pero percibiendo el escaso peligro que les entraña ese gato, Pixie y Dixie burlan a éste, una vez más. Y tras este nuevo revés, el gato reconoce que esos ratones lo están volviendo loco y decide (lo dice en voz alta para que nosotros nos enteremos, y también para autoconvencerse) olvidarse de ellos.

Pero ni bien toma la decisión, se arrepiente; la cambia creyendo haber encontrado una solución. La providencia parece acudir en su ayuda. O al menos esto interpreta Jinks. Es que el gato, en su derrotero, pasa por la puerta de un teatro en donde se anuncia la presentación de un hipnotizador, el Sr. Sid Sidknopt.

El gato entra al teatro y ve el acto de este hombre. En él, este Sid Sidknopt, mediante los lances de hipnotizador, hace creer a un hombre que es un perro. Ese señor, en trance, actuando como perro, persigue al Sr. Jinks, que es un gato. Es decir, la sugestión hipnótica ha dado un resultado óptimo. El gato sale corriendo, huye del hombre en trance de perro, y se sube a un árbol. Y desde allí, feliz, reflexiona: "*si ese hombrecito puede ser tan feroz; qué no seré yo*".

Y aquí, cabría preguntarse lo que no se pregunta el gato respecto de la entidad de ese hipnotizador; si su acto es una performance trucada o verdadera; es decir; si se trata de un farsante, o si el teatro es sólo un ámbito para demostrar sus verdaderos dones de hipnotizador. Ciertamente la práctica de la hipnosis siempre ha tenido evidentes rasgos de teatralidad. Su misma operatoria no puede eludir esta condición.

Esta prevención no asalta al gato, quien confía en la veracidad de lo que ve. E inmediatamente el relato salta hasta el momento en que el hipnotizador trabaja con el gato. Es el momento en que nosotros comprobamos que nuestra desconfianza era injustificada. El hipnotizador logra poner en trance a Jinks y hacerlo actuar como un “*súper ratonero*”. Le ordena que lo sea. El gato dice, “*Sí, amo*”, y sale corriendo desde allí, directamente a intentar darle caza a Pixie y Dixie.



La hipnosis es un "sueño nervioso", así lo definió el doctor James Braid, descubridor de esta práctica y quien además acuñó el término. Y surgió como método terapéutico; la usó en sus inicios Freud, quien después la descartó porque sus efectos no eran duraderos y por otra razón, que es justamente por lo que la utiliza en esta obra el Sr. Sid Sidknopt: por el altísimo grado de sugestión que propone.

El estado de sugestión del gato, ordenado a asumirse como “*súper ratonero*”, algo así como la potencialización extrema de la eficiencia gatuna para atrapar ratones, transforma ese *menos phi*, en *phi* (positivo); el gato confía en su potencia.

Pixie y Dixie, ante el nuevo ataque del señor Jinks, ya no notan en él la actitud desanimada, sino que lo ven como un rival fuerte. Es decir, que esta alteración del *menos phi* al *phi*, se evidencia en el semblante del gato, y modifica

en él toda su actitud, de un modo tal que lo hace perceptible a los otros como alguien dotado de potencia.

Pixie y Dixie, de todos modos, se salvan de esa persecución, pero ya no por la debilidad del rival, sino por otra providencia; la providencia del exacto sentido contrario. Ocurre que en el televisor de la sala aparece el hipnotizador, imagen ante la que el gato se detiene. “*¡Salvados por la televisión!*”, dice uno de los ratones, e inmediatamente se dan cuenta de qué es lo que sucede.

La presencia del hipnotizador aquí, actúa en la ficción para salvar a Pixie y Dixie; y en nosotros, lectores, para recordarnos que siempre hay un Amo. El gozoso poder del gato está amenazado por el hipnotizador. Si no es un mandato simbólico, es un hipnotizador. Es la alienación. El gran Amo es el significante ante el que nos reconocemos. El Amo total está en el discurso, en el lenguaje; pero es el mismo lenguaje que nos permite nombrarlo, determinarlo; en suma, un Amo al que agradecer habernos tomado. La otra opción, la que nos deja fuera de ser tomados por el significante, nos exilia del lazo social.

A todo esto, el gato está repitiendo para sí “*soy un súper ratonero*”. Está aún en trance. Las palabras actúan reforzando su sentimiento omnipotente. Es cuando un ratón le dice al otro: “*Oye... ¿no crees que...?*”... Y no necesita decir nada más. El otro le responde: “*Sí, lo creo*”.

De lo que se trata es que Pixie y Dixie también van a ver al mago hipnotizador, y le dicen que los haga actuar como “*súper ratones*”. El hipnotizador piensa (también en voz alta, y delante de ellos): un súper ratonero contra súper ratones... sería una guerra horrible. Y les propone una solución mejor; más pacífica, según su decir.

Acto seguido vemos a Pixie y Dixie, ya de regreso en la casa, pero volando y piando. El gato, al verlos así no los reconoce como ratones y aún con la escoba en la mano, les dice: “*Oigan, pájaros, si ven a unos roedores me avisan, eh...*”

Así termina la historia. El final es melancólico para todos. Para los ratones, porque parece un precio alto el que pagan para dejar de ser acosados por

el gato; han perdido su identidad. Para el gato, porque justo cuando confía en su potencia de súper ratonero, no hay más ratones a los que dar caza. Al cerrar la revista, nuestra tranquilidad al rato se recupera pues bien sabemos que los efectos de la hipnosis no duran mucho, y que ratones y gato volverán en sí y seguirán con sus estériles luchas. Aunque respecto de esto, tal vez habría que objetar esta esterilidad como fracaso puro. Pensemos en la superestructura de la que hablamos al comienzo. La persecución del señor Jinks a Pixie y Dixie con su consabido resultado es simplemente un modo de sostenimiento en el mundo. El modo propio de este gato y estos ratones. De no tenerse unos a otros y de no organizar sus vidas en función de esa superestructura, se verían obligados a buscar otra, cualquiera. Nosotros hacemos lo mismo. La lucha estéril es contra la muerte. Mientras tanto, nos casamos y nos peleamos con nuestras esposas; o no nos casamos y nos peleamos con un vecino; y vamos a trabajar todos los días. No se crea que eso dista mucho de lo que hacen el señor Jinks, Pixie y Dixie. Cada cual blandirá su escoba, más o menos enhiesta, y correrá para un lado o para otro. Lo demás es sufrir y esperar el pitazo final.

Pato Donald

Noche macabra

Las metamorfosis / Hombre Lobo / Hipnosis / Identificación simbólica

Un interesante proyecto de investigación antropológico que quizás me decida a abordar en algún momento, sería el de una historia de la ficción a través de un relevamiento de las metamorfosis y transformaciones de los personajes. Transformaciones las hay de muy diverso tipo; algunas son experimentadas por individuos determinados por algún incidente específico, único, e interno, como los casos de Gregorio Samsa o del Doctor Jekyll. Otras podrían caberle a cualquiera; son aquellas pasibles de multiplicarse porque las provocan magos o

brujas, a su voluntad; es decir, se producen como reacción positiva a una acción exterior. Otra categorización estaría dada si estimamos la existencia de un escalafón de entidades; y así, por ejemplo, convertirse de príncipe en sapo, correspondería a una conversión descendente; y pasar de sapo a príncipe, en una conversión ascendente. En el historial de ese hipotético trabajo debería incluir, ya vería de qué modo, la transformación original que esta historieta del pato Donald plantea. Es cierto que no llega a producirse, pero su sola mención como posibilidad permite elucubraciones de lo más atendibles. ¿De cuál se trata? Pues que en “Noche macabra”, su protagonista, Donald cree que se ha convertido en “hombre lobo”. Ahora bien; nótese que esta metamorfosis presenta un cuestionamiento previo; ¿cómo un pato se convertiría en “hombre” lobo? El hipnotizador usa la figura de “pato lobo”, pero Donald se menciona como “hombre lobo”. ¿La categoría “pato lobo” no es aceptable para Donald? Entonces, ¿primero debería convertirse en hombre y luego, ya hombre, en lobo? La historia no se trata de esto, pero créanme que a pesar de ello, esta perplejidad que deja flotando y que no aprovecha, es lo más destacable como idea de ficción que puede hallarse aquí.

Aboquémonos a la trama de esta historieta, que de todos modos, tiene algunas aristas interesantes. Veamos. El pato Donald es un vendedor de suscripciones de una revista, y está en disputa con otro empleado para ver quién vende más. A aquel que más suscripciones venda, la empresa lo premiará con un cheque de 200.000 dólares. Es mucho, porque en Patolandia, la moneda de uso legal es el dólar y su valor se ha mantenido desde siempre en concordancia con el valor imperante en Estados Unidos; así que... La revista en cuestión es una publicación de cuentos de misterio. El pato va a venderle una suscripción a un tipo; y resulta que ese tipo, uno cualquiera al que le toca el timbre, resulta ser un hipnotizador. A este hombre la visita del pato le viene de perlas, pues justo estaba esperando encontrar a alguien sobre quien probar sus poderes hipnóticos. El hombre dirige su mirada penetrante a los ojos del pato y le ordena que piense que es un “pato lobo”. Inmediatamente, suponiendo que el efecto se ha

producido, coloca un espejo frente a Donald, quien, sin embargo, no parece haberse sugestionado; esto es, a la pregunta de qué ve en el espejo, Donald responde que “*un pato*”. ¿Falló el hipnotizador? Ya veremos que no. El cuadrado anterior a este supuesto fracaso lo explica todo: “*Pero en el subconsciente de Donald, la transformación sólo sucede en noches de luna llena, y así...*” Era eso. Al día siguiente, cuando vemos que hay luna llena, Donald se hipnotiza. Es una idea interesante esta de la hipnosis con retroactividad, a la manera de una programación, pues se parece mucho a cómo funciona la publicidad, ¿no?



¿Qué le pasa al pato? Cree que se convirtió en un hombre lobo. ¿Cómo puede ser si el pico de pato no ha desaparecido? Pues así funcionan las construcciones subjetivas. De hombre, Donald no tiene nada que no tuviera antes de la conversión; a Lon Chaney tampoco se parece. En fin.

Lo que funciona en la historia es que al mirarse al espejo se ve convertido en esa figura ambigua en la que todos interpretamos la existencia de una “lobización”. Y entonces, para que sus sobrinos, que viven con él, no se asusten, camufla su imagen. La cosa, pues, es así: Donald no sabe que está hipnotizado y que su cara se ve normal, y que no se ha transformado en nada. Nosotros, al igual que los sobrinos, lo vemos tal cuál es. Los sobrinos, a diferencia de nosotros, lectores, ignoran el suceso de la hipnosis.

El pato, cubierto con un sobretodo alto y anteojos negros, sale a dar una vuelta, sólo para esconderse. Pasa por un cine, y entra; buen lugar para no ser visto. Pero su “lobo interno” le juega una mala pasada: le agarran al pato unas ganas bárbaras de aullar. Intenta resistirse, pero no puede. Y aúlla; y lo echan del cine. Estamos ante un ejemplo muy indicado para advertir cómo la palabra es el sostén de una imagen; se trata del efecto lógico del valor performativo de la palabra. Capturado por la alienación a ese significante de “hombre lobo” que opera en él, el pato aúlla. Esto se ve facilitado por el estado de sugestión que la

hipnosis produce, pues sin las incidencias operativas del yo, que están en ese trance, temporariamente suspendidas, permite al fenómeno mostrarse sin velo. La dialéctica en juego aquí es la de la identificación simbólica, la de la asunción de un mandato simbólico.



A todo esto, sus tres sobrinos salen a buscarlo y lo encuentran rápidamente. Su tío estaba sentado en el cordón de la vereda del cine del que fue expulsado. Los sobrinos, ajenos a lo que le ocurre a Donald lo buscan por otro motivo, y es para avisarle que Daisy, su novia de siempre, estaba furiosa con él porque no fue a buscarla para ir al baile de la condesa Muchaplata. Donald, preocupado como cualquiera por el enojo de una novia, va inmediatamente.

La fiesta en la que está su novia es un baile de disfraces con todas las de la ley; con premio y todo para el mejor disfraz. Llegamos hasta allí con Donald en el momento en que el alcalde, autoridad del certamen, determina que la ganadora es una tal Patalina, pata engreída si las hay, quien le enrostra su triunfo a Daisy. Donald se compadece de ver a Daisy sufrir por su derrota; pero fino para la percepción esta vez, comprende que lo que más le duele a su novia no es tanto perder ella, sino que gane su rival. Y conteste de cómo son las cosas en este mundo, del que Patolandia está lejos de ser una excepción, va y habla con el alcalde con la intención de hacerle cambiar su decisión. Le propone que el mejor disfraz es el de él, dado que es el de un perfecto “pato lobo”, y descubre su rostro para que el hombre lo compruebe. El alcalde, que ve lo que nosotros, es decir, la cara normal de Donald, cree que el pato se burla de él. Su reclamo, por supuesto no prospera. Y para disgusto de Donald, su novia, encima se le enoja por haberla puesto en ridículo. Se va ofendida Daisy, ¿cómo no? sin atender razones; ¿o acaso no es una fémina?, ¿desde cuándo una fémina tiene que atender razones?

Finalmente, la solución al estado de sugestión de Donald, viene desde la ciencia. Lllaman al doctor Ludwig, que digan lo que digan, para mí es el mismo actor que hace de Tío Rico; si no vean el dibujo (1).Y enseguida diagnostica; se trata de “fiebre lupina” y va decidido a curarlo mediante la aplicación vaya a saberse de qué menjunje en una jeringa enorme que, a la sola visión, asusta al pato. Para huir de la jeringa, Donald sale corriendo tan desesperadamente que se lleva por delante una puerta con la cual se golpea la cabeza. El golpe lo hace volver en sí.

La historia no termina aquí, porque aún el hipnotizador no ha tenido su castigo. El pato va a buscarlo para vengarse de él. Sin embargo, terminan amigos. El hipnotizador tiene el antídoto común para cualquier personaje de Patolandia: dinero. El hombre se ha suscripto a la revista que Donald promocionaba, pero además le ha conseguido clientes entre sus seguidores. Pato, perro, ratón; en fin, todo bicho que camina por cualquier historia de la Disney se somete sin reparos a que la economía de mercado es la única instancia de regulación de las cosas.

Digamos como corolario que “Noche macabra”, finalmente, no tiene nada de macabra, lo que no deja de ser una defraudación para el lector. Pero terminan todos felices. ¿Qué querían?



El doctor Ludwig, aunque no está acreditado, es posible que lo interpretara el mismo actor que a Tío Rico.

(1) Figura de Ludwig.

X

El sino de los héroes justicieros

Alguno habrá quedado, pero en general, ya no son lo héroes épicos de los mitos clásicos. Son un poco más asequibles, cuestión de que sirvan como Ideal, y convengamos, sirvan mejor a una buena historia. Desde el Renacimiento para acá, el camino de los héroes es arduo porque se trata de tipos completamente absorbidos por su propia imagen y con un Superyó del tamaño de la injusticia; sean estos, personajes con cierto poder o destrezas, caso el Zorro o Batman; o sean los que apenas cuentan con los mínimos recursos de su sed de justicia o su nobleza, como en el caso de los que devienen héroes por las circunstancias y sus eventuales iniciativas. Para todos, sin embargo, el sino es el mismo: la soledad, la inaptitud para el amor. Y eso que a la mayoría, minas no les falta. Sin embargo...

Tarzán

Tarzán el indómito

Monarquía / Parsifalismo

Todo reinado, a esta altura de la *soirée*, causa un poco de impresión. Así se lo ejerza sobre personas españolas, inglesas o persas, o sobre monos africanos, que alguien se asuma como rey y existan súbditos que se asuman como tales ante él, habla muy mal del animal humano. ¿Qué necesidad de mantener monarquías, resabio primitivo, cuando la raza humana constantemente se supera a sí misma inventando cosas de la misma calaña, y que son más actuales? ¿Para qué mantener “ñoquis VIP” que ni siquiera necesitan ese salario, y que esperan nuestra prosternación ante ellos? Las sociedades vigiladas, el FMI, el reggaeton y miles de inmundicias más, ¿no serían suficientes para hacernos la vida miserable?

En este caso, al menos, hay una pequeña diferencia: el reinado de Tarzán tiene la decencia de ser efectivo, y no testimonial. Los monos respetan a este muchacho de taparrabos porque éste los defiende verdaderamente. En el ámbito de esta ficción, la conducta de uno y otros, está justificada por hechos concretos.

¿Quién es este personaje, Tarzán? Que los simios no se lo pregunten, no nos exime de hacerlo a nosotros. Pongámonos en tema. Tarzán es el “Rey de los Monos”. Es un rey sin corona; y si es llamado así, lo es metafóricamente; porque, claro, las organizaciones simias carecen de burocracia. Tarzán actúa más parecido a un “macho alfa” que a Juan Carlos de Borbón; y se ha ganado ese lugar de liderazgo, luchando, habiendo tenido que demostrar su superioridad física. Así son las cosas en la naturaleza. Tarzán no obtiene su lugar simbólico en la manada por un derecho de sucesión, sino que lo toma por la fuerza. Es un rey “de facto”. Y esto tiene una lectura que atraviesa la política proponiendo un “más allá” de ella. ¿Por qué?

Porque esta superioridad de Tarzán sobre los simios trasciende a la coyuntura de la historia de ese hombre, y su dominio se presenta como una lógica de orden natural. Este hombre blanco criado por monos como si fuese un mono más, sin intervención de la cultura blanca, sin embargo, poco a poco, mediante escasos contactos con parte de esa cultura, va reconstituyéndose; y así, va adoptando los patrones de ésta, como si esa cultura, que es la de la civilización occidental, se manifestara de manera espontánea, como la prueba de que es la raza lo que otorga esas posibilidades.

Está claro que Tarzán es un hombre, y es su cerebro humano, en tanto más desarrollado por naturaleza, lo que le propicia esta ventaja sobre los simios. Lo que aparece aquí, sin embargo, es que junto con la racionalidad, emerge en la conciencia de Tarzán, algo así como un “sentido común” que sería propio de la razón, y que coincide – ¿quiere creer? – con la ideología dominante. Se desprendería de ello, pues, que habría algunas razas que son civilizadas por naturaleza, y otras, que capaz que no.

La historia de Tarzán surge en la época del apogeo colonialista; tiempos en que ya estaba instalada la idea del "darwinismo social" promovido por Herbert Spencer y Francis Galton, una manera de visión del mundo que sostenía que la evolución de las sociedades estaba determinada por la evolución biológica. Tarzán podría ser un fiel representante de esta idea.

Pensemos que Tarzán fue un niño que tras la muerte de sus padres, fue adoptado y criado por monos; y son ellos quienes le enseñan a desenvolverse en la vida selvática. Si se lo mira desde el lado simio, es una suerte de “patito feo”.

La historia que tenemos entre manos se titula "Tarzán el indómito". Es un episodio de la vida del héroe, situado en el momento de su adultez y cuando ya conoce su origen inglés y la verdad de su historia. Es decir, son tiempos en los que su pertenencia a la selva forma parte de su decisión. Tarzán, pudiendo haber regresado a la civilización, ha preferido quedarse con los monos.

Esta historia comienza cuando desatada la primera guerra mundial, alguna de sus escaramuzas laterales llega hasta la selva de Tarzán. Tarzán piensa

que esa guerra entre alemanes e ingleses no le concierne porque no le concierne a su gente, que son los grandes simios. Pero luego recapacita y se lo ve pensando que él es también John Clayton, Lord Greystoke, ¡un inglés! Y piensa que esa guerra entonces es “su” guerra y que debería pelear. Y lo hará *“como la selva me enseñó”*.

O sea, Tarzán ha elegido vivir en la jungla, pero no para ser uno igual que los monos, sino un mono jefe; con la conciencia de ser un individuo superior y asumido como inglés, sin renunciar a sus prerrogativas y haciéndolas valer; y justo es decir también, que tomando a cargo aquellos compromisos que esta pertenencia ha aprendido que comportan, como en este caso, el de luchar por su patria. ¿Su? patria.

Esta es la historia de este capítulo: Tarzán testigo de una batalla entre ingleses y alemanes, batalla que se da en la selva, sus dominios, en la que tomará parte de un modo particular; esto es, no integrándose a las filas regulares o poniéndose a las órdenes del general que comanda la tropa, sino actuando desde "fuera", desde un lugar que no tiene ninguna representatividad, como un agente externo, y operando en la trama como un semi dios providencial que acude en defensa de los suyos. De este modo, operando como un semi dios de características nobles y éticas, no hay cómo no dar por entendido que el lado inglés es el lado correcto, el del Bien. Más aún cuando vemos junto con él (Tarzán ve desde arriba de un árbol, y nosotros también) cómo los alemanes tienen cautivos a unos nativos a quienes llevan atados como animales.

Por supuesto, la trama está poblada de diversas aventuras y vicisitudes; hay una lucha de Tarzán con Numa, el león a quien logra dominar e incluso conducirlo como a un perro, con una soga y un bozal de cuero, para luego largarlo en medio de un puesto de soldados alemanes en el que el bicho hará estragos.

Hay también un personaje central que carga el peso de representar al enemigo. Se trata de una tal fräulein Kircher, una espía alemana. Tarzán deduce que es una espía porque, a su vez, él la ha espiado: la ha visto ingresar en el

bunker alemán y la ha oído hablar. Tarzán, entonces, se propone desbaratar los planes anti ingleses de la muchacha. Por supuesto que Tarzán lo logra; y con los alemanes dispersos y vencidos, siente que su tarea está cumplida; y que puede, entonces, volver con los suyos, con los simios. Pero cuando todo parecía haber terminado, ocurre que descubre que los nativos han secuestrado a una mujer blanca a quien han torturado. Tarzán llega a ese descubrimiento gracias a su gran olfato. Sí, olfato en el sentido estricto del sentido del olfato, algo que el mundo animal utiliza mucho mejor que los humanos. Y descubre luego Tarzán que la mujer blanca no es otra que la mismísima espía, fräulein Kircher. Dice Tarzán: *“Espía o no, es una mujer y debo rescatarla, si puedo”*. Hagamos la mención necesaria de que fräulein Kircher es una mujer joven y muy atractiva; aunque quizás sea esta una prevención muy prejuiciosa. Seguramente Tarzán actuaría del mismo modo si la muchacha fuera parecida a algún ejemplar de los simios con quienes trata a menudo.

Cuando Tarzán va por ella, llevado hasta allí por el olor de la sangre, sin embargo, la mujer ya no estaba allí; y el hombre que estaba al cuidado de ella, hallábase muerto.

¿Qué sucedió? La habían raptado los grandes simios, es decir *“su gente”*, según su mismo decir. Para la mujer, el cambio de raptor no significaba ninguna buena noticia; los simios tenía para con ella, la peor de las intenciones; de hecho estaban por matarla; mire un poco.

Tarzán entra en acción y defiende a la mujer. Ya les había advertido a los nativos que aquella era *“su mujer”* y que *“si la matan, Tarzán mata”*. Luego le pide disculpas por haberse expresado de ese modo incivil, pero aduce que esa era la única manera de salvarla. Nuestra pregunta de lector ansioso, se presenta, pues, así: ¿Y ahora que quienes tienen capturada a la mujer son *“su gente”*, actuará igual?

Como sea, la buena de fräulein Kircher, una espía de los servicios alemanes ha logrado engañar al ejército inglés pero no ha podido contra un grupo de nativos, y luego contra los monos. Es prisionera de unos y de otros,

sucesivamente. Deducimos que con estas estrategias, los alemanes no hubieran llegado a ninguna final de un Mundial de Fútbol. Bueno, pero lamentablemente para nuestras aspiraciones, progresaron, y lo suficiente.

No importa; la mujer es cautiva de los monos; y aún contra ellos, Tarzán la rescatará. Y cuando lo hace, ella se sorprende de que su héroe hable como un hombre culto, pues contraponiendo la imagen del hombre que tiene entonces frente a ella a lo que fue su primera visión de éste, un muchacho medio desnudo hablando con monos, no era esto muy esperable.



La pertenencia de Tarzán como líder de los simios tiene un episodio que da cuenta de manera taxativa cómo esta configuración social es concreta: cuando luego de rescatar a froilán Kircher, Tarzán es capturado por un grupo de nativos y es

llevado prisionero junto a oficiales ingleses, son los monos, sus súbditos, quienes lo rescatan, ayudados por la propia espía froilán Kircher. A eso se llama lealtad, ¿no? Es casi un 17 de octubre.

Recién tras esta situación, Tarzán le revela a un oficial que había estado prisionero con él, que la mujer a quienes creían de su bando, era una espía alemana. Llegado este punto, todo estaría por resolverse; sólo habría que ver qué trato se le daría a la espía. Pero la historia añade un eslabón más: un desertor alemán tiene un plan diferente al del “rey de los monos” y quiere llevarse a froilán Kircher con él a otro país. Este hombre no actúa ni como los nativos ni como los monos; intenta el secuestro sutil, y lo que hace es tratar de convencer a la mujer para que se vaya con él, por propia voluntad. Mire, “le dora la píldora”, como quien dice, pues le asegura a la muchacha que en ese nuevo país, él será rey y ella, la primera dama. Al parecer, a la muchacha la idea le cae bien; o al menos prevé con ello un futuro mejor que el que le tocaría como espía de guerra en manos enemigas. El desertor está a punto de despegar con su avión llevando a

la dama con él, pero aparece Tarzán, quien sólo con una soga, logra detener la nave. Tarzán tiene la idea de que rescata a la muchacha. A ella no le queda tan claro esto pues le pregunta si acaso él la odia. Y Tarzán le dice que por supuesto que no. Ella se va. Tarzán piensa que es difícil odiarla. Y es así como termina la historia.

De manera que esta obra tiene dos ejes: uno, el de la posición subjetiva de Tarzán reconociéndose como inglés e impulsado por esta pertenencia a intervenir en la guerra, del lado de los "suyos". Este punto es el eje de la "acción"; el principal, el que estructura el episodio, el que se basa en la identificación simbólica del personaje.

El otro eje es el que normalmente sucede en lo que sería la historia subsidiaria o paralela, que está referida a lo más íntimo del deseo del sujeto; en el Tarzán hombre, no en el "rey de los monos". En este caso, a la tensión que genera su encuentro con froilän Kircher.

Es cierto que hacia el final de la historia, Tarzán, al admitir que le es imposible odiar a esa mujer está reconociendo un cierto grado de atracción por ella. Sin embargo, nunca se lo ve causado por este supuesto deseo de esa mujer. Los cuerpos de ambos, de Tarzán y el que se adivina debajo del uniforme de froilän Kircher parecen estar dispuestos por la naturaleza para la unión, siguiendo el esquema del naturalismo que subyace en toda la saga de la historia. Pero Tarzán expresa una sexualidad extraña.

Blas Matamoro (1) ha destacado esta disposición sexual de Tarzán, como de otros personajes de ficción, denominándola "parsifalismo", haciendo alusión, obviamente al Parsifal, el personaje de Wagner, uno de los caballeros del rey Arturo.

¿De qué se trata este "parsifalismo"?

Pues no es ciertamente un grado de homosexualidad, pero linda con ello, de manera ambigua: convivencia con otros varones, abstinencia sexual, esfuerzos físicos dotados de agresividad y deleite; todo ello apareciendo como

1. Blas Matamoro (escritor y periodista argentino de profusa obra ensayística y de ficción).

reemplazo de prácticas sexuales.

Se trata de una elevación intelectual de un mundo masculino estéril, cuyos ideales son una mezcla de militarismo y monasticismo.

Sin embargo, ¿es lícito postular la "homosexualidad" de un personaje de ficción? Esto se ha discutido en diversas ocasiones y a menudo, a partir de Parsifal. Hay quienes sostienen que investigar la sexualidad concreta de los personajes ficticios como si se trataran de bataclanas o cantorcitos de la vida real, es tarea vana.

¿Qué hace Tarzán cuando no aparece en ninguna viñeta? ¿Y Batman? ¿Y Ocalito y Tumbita? Bueno, son cosas de ellos. Pero hay una lógica que entraña a la condición humana que ninguna ficción soslaya, ni queriendo.

Un personaje de ficción, en lo efectivo, es una construcción simbólica; su cuerpo no existe; su sexualidad, pues, en ese sentido, tampoco.

Sin embargo, aquello que llamamos "sexualidad concreta" en el ámbito humano está siempre mediado por una significación simbólica. Precisamente porque el cuerpo es también una construcción simbólica – significa esto que se necesita en la constitución subjetiva, de la construcción simbólica del cuerpo que establece a éste como unidad – se hace posible determinar cuál es la posición de un personaje de ficción respecto de su sexualidad.

La supuesta homosexualidad de Parsifal se presume en que resiste a los encantos de una experta seductora. Con mucho menos, y sin necesidad de un jardín encantado, ¿cuántos caeríamos sin la menor resistencia? Sin embargo, Parsifal, no. A Tarzán le sucede con froilän Kircher lo que al héroe de Wagner con la hechicera.

¿Resiste, o no le hace falta resistir? Veamos. A Tarzán no le pasa desapercibida la belleza de la mujer; sólo que al parecer, el magnetismo sexual, o está atenuado, o desplazado, o ha sucumbido ante la impotencia.

Pensemos que Tarzán ha vencido en una lucha cuerpo a cuerpo a un león "*come hombres*". Numa es un león que ha probado la carne humana; no es el de la Metro. Tarzán logra reducir a ese animal y utilizarlo a su servicio. En mi

barrio, ese tipo es “un macho”. Cuando Tarzán vence a un animal salvaje, ya lo mate o lo reduzca, suele proferir un grito, lo hemos escuchado muchas veces; es un grito gutural carente de significación, un éxtasis que remite al éxtasis sexual. Al tipo le corre sangre por las venas; es evidente. ¿Le alcanza, entonces, con la sublimación del éxtasis sexual en el dominio de las bestias? ¿O prefiere resistir a las mujeres, sospechando, vaya a saberse cómo, que pueden ser más peligrosas que los leones? Cualquiera sea la solución a este enigma, Tarzán, de lo que da cuenta, es de aparecer siempre gobernando sus pasiones.

En los dos ejes de la historia, Tarzán, pues, es victorioso. Vence; y su victoria es celebrada como la victoria del Rey de los Monos; es decir, gana un galón que reactualiza su supremacía en la red simbólica en la que actúa; y vence en la satisfacción manifiesta de la no concreción sexual; como si quedara impoluto, no contaminado, como si ese triunfo natural del intelecto sobre la carne fuera una figura de la superioridad de la civilización del hombre blanco sobre la barbarie en la que reina.

El Chapulín Colorado

Rama y Rema son rima de Roma

El arte de la enumeración / Dos potencias / La maldad como ignorancia (Sócrates y Aristóteles)

Aclaremos en principio que este título deliberadamente cacofónico es simplemente un juego; es casi un trabalenguas que no tiene nada que ver con la acción que narra el relato; y sólo se justifica como recurso para acercarnos metonímicamente hacia el lugar de la acción. Claro, la acción transcurre en Roma, pero no en la Roma actual, sino en la Roma de los tiempos del Imperio. Las palabras Rama y Rema, asociadas a Roma, recuerdan las míticas figuras de Rómulo y Remo. El título es un sinsentido también en el hecho de que expresa un error (deliberado), pues Rama y Rema no son rima de Roma.

Vayamos a la acción de la obra.

La historia está narrada desde el presente y cuenta algo ya ocurrido. Normalmente, en las historietas el tiempo narrativo coincide con el tiempo de la acción. Es decir, lo que leemos está sucediendo en ese mismo momento. En esta obra, en cambio, existe un narrador “en off” que nos cuenta la historia, y que nos introduce así: *“En las épocas en que Roma dominaba el mundo...”* Este modo introductorio da la idea de ingresar a un pasado mítico, en tanto no precisado explícitamente, como el tiempo del “había una vez...” Pero sin embargo, hay un segmento de tiempo en la que esta historia ha de ubicársela, pues transcurre durante el gobierno de Nerón. Ocurre pues, entre los años 54 y 68. Ya hace rato.

¿Qué hace el Chapulín Colorado en esos años tan remotos? ¿Nos asalta aquí una dificultad para suspender la incredulidad necesaria para ingresar en la historia? Algo así sucede. Esta historia está construida a partir de un recurso narrativo que podría expresarse del siguiente modo: ¿Qué pasaría si...? En este caso, si el Chapulín Colorado hubiese vivido en los tiempos de la tiranía de Nerón. Esta modalidad es utilizada por el mismo Roberto Gómez Bolaños (autor del libreto de la historieta, también) para su personaje de El Chapulín Colorado en los episodios de televisión. En tales circunstancias, para que este salto temporal no perturbe la necesidad de un mínimo crédito sobre lo que sucede, el mismo Chapulín, en su tiempo real, actual, lo que hace es ubicarse como narrador y contar una historia a otros personajes. Cuando esa historia comienza a ser narrada, entonces el relato se transforma en la acción que vemos. Luego, si aquello que cuenta es verdad o no (verdad en la realidad de la ficción) ya no importa demasiado; es algo que cuenta un personaje, es algo que alguien cuenta. Sucede como en la vida real; podrá ser cierto o no, o podrá ser parte cierta y parte no, etc; o podrá ser entendida como una fábula inventada por el narrador.

Bueno, nada de eso sucede en la historieta en cuestión. De modo que somos arrastrados violentamente a un anacronismo inexplicable ante lo que nos cabe preguntar: ¿Es el Chapulín Colorado un ser eterno, que ha estado en todos

los tiempos? ¿O se trata, acaso, de alguien que puede viajar en el tiempo? Esta incomodidad nunca es sosegada.

Sigamos adelante, a pesar de esta piedra en el zapato. El narrador comienza ilustrando a los lectores acerca de la figura de Nerón: *“Se cuenta que...gozaba con el sufrimiento humano, comía en cantidades industriales, bebía como camello sediento y se deleitaba con la música y la poesía”*.

Me detengo un instante en la enumeración de las cualidades de Nerón, la cual transcribí textualmente. Hay todo un arte respecto de la enumeración en literatura. El ejemplo más extraordinario es tal vez la célebre clasificación de los animales que hace Borges en “El idioma analítico de John Wilkins” (1) en cuya aparente tergiversación de la lógica se vislumbra la idea de que toda clasificación tiene algo de arbitrariedad subjetiva. Ahora bien; ¿Qué tipo de enumeración es esta?

“Se cuenta que...gozaba con el sufrimiento humano, comía en cantidades industriales, bebía como camello sediento y se deleitaba con la música y la poesía”.

Veamos que los tres primeros ítems de la misma corresponden a “cualidades negativas”, lo que llamaríamos defectos y denotan una crítica: *“...gozaba con el sufrimiento humano (SADISMO), comía en cantidades industriales (GULA), bebía como camello sediento”* (VICIO DEL ALCOHOL). Pero el cuarto ítem de la enumeración dice *“y se deleitaba con la música y la poesía”*, lo que corresponde a una “cualidad positiva” y denota una virtud.

Entonces, existen tres posibilidades respecto de la posición del autor en relación a las características de Nerón:

- Es imparcial y no hace juicio de valor sobre las características enunciadas.

- No es imparcial y lo que hace es un “chiste” mediante el recurso humorístico de introducir en una enumeración de objetos de una clase, un elemento discordante, pero como si esa discordancia no existiera. En este

1 (ver prólogo)

caso podría leerse, entonces, como el chiste de una crítica a la música y la poesía; como si deleitarse en la música y la poesía fuese otra “cualidad negativa”. No parece ser el caso aquí.

– O bien se trata de una equívoca o desprolija presentación del personaje.

Elija usted.

La trama

Presentado Nerón como una personalidad cruel, se muestra cómo maltrataba a los esclavos y cómo los acopiaba para divertirse en la arena del circo al presenciar el salvaje espectáculo de verlos desesperar al ser arrojados a los leones. A partir de aquí, se trata de cómo los esclavos han de tratar de sublevarse y escapar. Acosados éstos por los guardias reales, uno alza la voz para pronunciar la frase cabalística que invoca la presencia del héroe salvador: “¡Oh! Y ahora... ¿Quién podrá defendernos?”

“¡Yo!” dice el Chapulín, apareciendo, como corresponde. Pero la esperanza inicial de los esclavos al ver la presencia del Chapulín, pronto se desvanece. Es que el héroe, si bien aparece en la celda, no puede irrumpir sino en la misma condición que ellos, esto es, atado a la pared con un grillete. ¿Cómo hará entonces para defenderlos? Claro que los esclavos “no cuentan con la astucia” del Chapulín, quien se las ingenia para hacerse soltar, aunque verá usted con qué temeridad. ¿Qué hace? Insulta al carcelero. Una demasía. Después del mozo y del médico, si con alguien no conviene indisponerse es con el carcelero; al menos mientras uno se encuentre bajo su poder. Después, salido del restaurante o terminada la operación, para ellos, ni justicia; de acuerdo.

Lo mismo con el carcelero. Pero el Chapulín no mide consecuencias; eso ya lo sabíamos desde la serie televisiva. Bueno, el Chapulín insulta al carcelero para que el hombre reaccione y quiera pelear con él. Lo consigue, y es cuando el héroe, lejos de amedrentarse, sube la apuesta y pide hablar con Nerón. Sí, con el mismísimo tirano, al que trata de “*gordo presumido y medio loco*”. Y claro que

el carcelero lo lleva ante Nerón. Pero en su idea, lo hace para denunciarlo, con la esperanza de que el tirano le dé la pena capital.

La entrevista del Chapulín con Nerón es una pretendida reunión de dos potencias. Pero estructuralmente no lo es porque Nerón no conoce al Chapulín. Para una justa de equivalencias en estas lides, una de las condiciones es el reconocimiento de estatura mutuo de aquellos que forman el par, opositor o no. Karadajián contra La Momia es el encuentro de dos potencias; una oposición equivalente. Perón y Gatica lo eran como par no contrarios pero homologables, al menos en la fantasía del boxeador. El Chapulín versus Nerón funciona como sistema de “dos potencias” a la manera de Gatica y Perón, es decir, en la fantasía de uno; en este caso, del Chapulín.

Como sea, el héroe tiene una estrategia digna de la nobleza de su corazón (“su escudo es un corazón” dice su recordada canción de presentación en la serie televisiva; y era así, nomás). La estrategia del Chapulín es la de tratar de hacer reflexionar al tirano con palabras como “¿no te apenas de atormentarlos diariamente? (a los esclavos) y proponerle alternativas para divertirse tales como “podrías jugar al golf...o ir al cine...o ver televisión”.



Pasemos por alto los nuevos anacronismos que aquí sí tienen un propósito humorístico; y a esta altura convengamos que se estime necesario para alivianar la espesura de lo que se estaba hablando, teniendo en cuenta que estamos en un universo no sólo de ficción, sino de ficción cómica. Esta ingenuidad del Chapulín, propia de cuento de hadas, esta fe ñoña en la bondad,

tiene, sin embargo, una antecedencia en la idea socrática de que el hombre es bueno por naturaleza y que si obra mal es sólo por ignorancia. Curada la ignorancia, que es lo que trata de hacer el Chapulín con Nerón, al hombre no le quedaría otra opción que la bondad.

Bueno, Nerón, en su ignorancia, no es sensible a estas palabras del Chapulín. Esto contradice al bueno de Sócrates y se acerca más al pensamiento aristotélico en el sentido de distinguir entre el “saber qué sería bueno hacer” y el “estar dispuesto a hacerlo”. Para Aristóteles, la persona incontinente sabe qué sería bueno hacer, pero no lo logra por indisposición.

La pregunta sobre Nerón, sería pues, ¿es un incontinente, que sabe cuál es el bien pero no está dispuesto a hacerlo? ¿O padece de un vicio, vicio del mal, de manera que no se da cuenta de que obra mal? ¡Chanfle! En nuestro país tuvimos un incidente de este tipo cuando siendo ministro de economía, el doctor Pugliese le habló “al corazón de los empresarios”. El resultado todos lo conocemos. De ser la clase política más afecta a visitar a Aristóteles que a la revista Caras, el entonces ministro, tal vez hubiera quedado a salvo de pronunciar tan triste apelación. Pero la historia suele ser indulgente con esta clase de dirigentes mediocres.

Al Chapulín le sucede lo que a Pugliese. Nerón no le contesta con el corazón, sino con los guardias, a los que les arroja encima. Claro que el Chapulín aquí no se da por muerto y huye; como puede, pero huye. Y cuenta el héroe con la ayuda que el azar siempre les tiene reservado a los de su estirpe. En este caso, para mejor, la ayuda viene en la forma de una bella mujer, una esclava; ella lo ayuda a escapar de las garras de los guardias. Pero la esclava en esta acción se ha jugado la vida. Con Nerón nadie se la lleva de arriba, y la muchacha es condenada a ser arrojada a los leones junto con muchos otros esclavos.

Está claro que los leones no tendrán su ración de esclavos en esta historia. Habrá una batalla, y se librará propiamente en la arena. En el circo, los esclavos son soltados a los felinos, a los que suponemos hambrientos, o al menos

con ganas de picar algo. Pero en medio de esclavos y leones aparece el Chapulín Colorado, que utiliza para con los animales la misma estrategia que para con los carceleros; los desafía, llama su atención, se hace perseguir por ellos y entonces los conduce hacia el palco en donde está Nerón. Los leones saltan hacia el tirano, quien termina subido a un mástil, presa del miedo.

El fin de la historia muestra que el cruel circo romano se transformó en el “Gran Circo Romano del Chapulín Colorado y sus leones Amaestrados”. Entonces, el regreso del narrador “en off” contando que a raíz del susto que se llevó con los leones, Nerón cambió de gustos y prefirió componer melodías en su lira *“bajo el espectáculo de Roma incendiada”*.

Sabemos que existe la idea de que esto verdaderamente sucedió; me refiero al hecho de que Nerón tocaba la lira mientras Roma ardía. Así lo sabemos gracias a Suetonio, a Dión Casio y a Tácito. Y ahora también, de algún modo, gracias a Chespirito. Pero es un hecho: casi toda la historia oficial no se diferencia mucho de una operación de prensa; ¿no, don Bartolomé?

Esto te va a matar, Batman

*Las fugas ficcionales / Calificación del lector por parte del autor /
La dualidad / El Gran Otro*

Este es el Batman original, antes de que las luces de los sets de televisión lo convirtieran en el icono pop que trascendiera a su época. Es un Batman todavía sin pretensiones de glamour, uno más de la serie de los luchadores por la justicia que llegan para reparar desde afuera lo que el sistema no puede, pero que ellos sí. Y uno más que – queriéndolo o no; o sin querer queriendo – aportó a que las ideas de justicia que se manejen en occidente sean las que son. Tampoco hasta aquí ha aparecido Robin, de modo que ningún petiso compadrito y amanerado habrá de secundarlo en esta historia que, por su parte, se presenta subdividido en dos episodios de títulos “Se ríe” y “Por no llorar”.

Sinopsis: unos locos muy peligrosos escapan de una cárcel utilizando una droga que produce risa y conduce a la muerte, y Batman será el encargado de recapturarlos, al tiempo que deberá encontrar un antídoto contra ese pesteque que, para peor, también a él le hicieron probar.

Las historias de fuga tienen su encanto. Normalmente, este encanto se sitúa en la preparación, en la estrategia que se delinea, en la cooptación de los aliados, en los pequeños detalles a tener en cuenta, y en el fatal “factor humano” del que finalmente todo dependerá, pues una mínima descoordinación o una técnica poco precisa podrían echarlo todo a perder. Pasa en los libros, pasa en el cine, pasa en las historietas: una vez que el plan salió, la historia pierde interés porque, entre otras cosas, casi podemos anticipar el final, según en el registro de ficción en el que nos encontremos. Es decir, las historias de fuga son como el amor en la vida real; tienen un enorme encanto hasta cierto punto de concreción para luego, inevitablemente, si no perder su interés, derivarlo a otro de menor rango. Bueno, ese es el riesgo. Pero esta historieta aun escapa a esa norma; ocurre que la preparación de la fuga se saltea. El autor ha decidido que es más interesante el escape mismo, o tal vez que el interés se centre en otro punto. Veremos.

El comienzo de la historia nos sitúa en las afueras de Nueva Inglaterra, en un edificio de aspecto tenebroso. No es para menos; se trata del Manicomio Criminal, peculiar institución cuyo estatuto es, como mínimo, ambiguo: en la fachada podemos ver un letrero que dice “Hospital”, pero al ingresar al establecimiento, nos percatamos que eso se parece más a una cárcel: los internos están en celdas y hay guardias con uniforme policial al cuidado de ellos; y no hay ni una enfermera.

Contrastando con el aspecto lúgubre de aquel sitio, dos guardiacárceles están con un ataque de risa. Uno se llama Al y la risa le sobreviene tras tomar una taza de café mientras está leyendo el diario. Al lee y comenta: “...vientos de guerra, crisis energética, corrupción, etc; la cosa más divertida del mundo”. Inmediatamente, sin que tengamos tiempo de empezar a sospechar si ese

carcelero está tan loco como los pacientes que allí se hospedan, vemos al otro. Ese otro carcelero, en pleno ataque de risa, está llevándole la comida al más célebre de los internos: el Guasón. El Guasón, entonces, aprovecha la flojedad de este hombre (la risa no le permite dominarse) para quitarle las llaves (objeto agalmático de los carceleros) y salir de su celda.

El plan de escape escamoteado al comienzo, se nos irá revelando al correr de la trama. El Guasón tiene que salir por la cocina para encontrar un automóvil que un cómplice le ha dejado a su disposición.

¿Cómo nos enteramos de esto? Por boca del mismo Guasón, quien lo dice mientras lo hace, un recurso que se repetirá a lo largo de esta historieta, este de hacer mencionar al propio personaje, de manera explícita qué es lo que va a hacer o qué está pensando. Esta linealidad y esta utilización de un recurso que no es sino “ausencia de recurso” es un tópico frecuente en el género. La comunicación de una información necesaria a la trama pareciera presentársele al autor como un obstáculo a saltar rápidamente. ¿Por qué estas situaciones no se explican mediante la interposición de viñetas de texto, como otras que sí? ¿Sería demasiada literatura; algo que al lector se le supone como engorroso?

Bueno; salido de su celda el Guasón y ya pronto a escapar, aparece Batman; así, de repente, sin que nada nos haya avisado que el “hombre murciélago” estuviese enterado de algo. Entonces nosotros, lectores, comprendemos que muchas de las cosas que aquí suceden, primero suceden y luego nos las explican. Es una forma. Esperaremos.

Mientras tanto, el Guasón, ha tenido la precaución de liberar a los otros reclusos y ha logrado que respondan a su liderazgo. De esa manera, los lanza en contra de Batman, con una humorada: Le dice a Batman que los reclusos “*están locos*” por conocerlo.

Batman es atacado por una decena de hombres enardecidos, al tiempo que el Guasón piensa “*Es maravilloso. Cualquier cosa que le ocurra a Batman, estos locos homicidas **no** han de ser considerados responsables*”.

Empiezan las piñas; Batman lucha contra todos en feroz pelea. Al principio va triunfando, pero luego es vulnerado porque uno de esos hombres le vierte sobre su cuerpo un tonel de café hirviendo. Quizás el café no estaba hirviendo porque Batman no se chamusca, pero sí lo daña y lo deja yaciendo en el piso, casi inerte. Gran ocasión que aprovecha un recluso, un tal Marcus, que intenta matar al héroe. Pero, claro, algo se interpone; una mano sujeta la mano de Marcus. ¿Quién ha salvado a Batman? Ha sido otro criminal, otro recluso; el llamado Dos Caras, a quien Batman reconoce. En Ciudad Gótica pasa como en cualquier penal de la provincia de Buenos Aires; los que están de un lado de las rejas conocen bien a los que están del otro. La diferencia es que Batman está libre de sospechas de connivencia. Son las ventajas de las historietas.

Continúo: Dos Caras ha salvado a Batman, pero le dice a este que no le agradezca, pues lo salvó porque “tuvo que hacerlo”. ¿Cómo es esto? Es que este malhechor tiene la singularidad de que toma todas las decisiones arrojando una moneda al aire, con el tradicional juego de “cara y ceca”; y de allí su nombre (su Alias) de Dos Caras.

Y entonces nos enteramos que fue él quien avisó a Batman de las intenciones del Guasón de escapar de la cárcel. Y le avisó por el mismo motivo, porque lanzó la moneda al aire y la moneda indicó que tomara esta decisión. Dejemos la crítica de este sistema para luego y sigamos con la historia.

Dos Caras le cuenta el plan del Guasón: adulterar el café de los guardias agregándole una droga hilarante. Ahora sabemos; era eso; una droga hilarante (yo lo adelanté en la sinopsis, pero el lector virgen se entera aquí, en este punto). Batman, ya avisado, regresa a su mansión y comienza a padecer él, un ataque de risa. Deduce entonces que cuando le volcaron el café, algo habrá ingerido sin querer porque nada había de gracioso allí; y pensamos, porque ataques de risa de esas características sólo se consiguen fingiéndolos como Tinelli y su *troupe* de marmotas, o por una droga. Batman es un héroe sin súper poderes, pero poder, tiene. Una parte de ese poder es como el de los barras bravas, el de tener los contactos adecuados. Y así, a quien conoce y va a ver de inmediato es al doctor

Hamish, un experto en sustancias químicas. Y este doctor le dice que la droga que ha ingresado a su cuerpo es muy peligrosa, y que si no le aplica el antídoto ya, morirá en tres días. ¿Ve que les decía? ¿Usted tiene en su agenda el teléfono de un experto en química por si lo infectan con una droga hilarante? ¿No, verdad? Bueno, el doctor Hamish le da a Batman otro dato al respecto: el antídoto que se precisa sólo lo conocen él y un tal doctor Rockwell que vive en Londres. Batman no pregunta por qué ni se escandaliza. Un antídoto como ese, ¿no debería proveerlo el estado, y gratis? Ajeno a estas preocupaciones, el doctor Hamish prepara la jeringa con el antídoto para pinchar al héroe, cuando justo van y le tocan el timbre. ¿Qué sucede? Nada de “¡un momentito!”, o “¡ya va!” o maliciar algo. No; Hamish abre la puerta, y más aún, recibe inocentemente unas flores, un ramo de flores que le llevan como obsequio. Y encima, lo primero que hace Hamish es olerlas. Batman se da cuenta de que eso puede ser imprudente (nosotros nos habíamos dado cuenta antes, pero no podíamos hacer nada) y de un manotazo se las quita de encima. Pero ya era demasiado tarde; el doctor Hamish cae redondo; Hamish dejó su espíritu; quiero decir que se murió.



El deceso del doctor Hamish cierra la primera parte (“Se ríe”). La segunda (“Por no llorar”) empieza en el velorio del doctor, en donde Batman comprueba el estado de su mal, porque en tan inoportuna circunstancia le da un ataque de risa. Suerte que Hamish le pasó el dato del otro doctor. Batman

tiene que ir a Londres y encontrar al doctor Rockwell antes del tercer día, porque si no, chau “hombre murciélago”. Bueno, va, sí; pero Rockwell no puede atenderlo. No; no está de paro, ni de vacaciones; es que tiene la cabeza en la guillotina y está en manos de su verdugo, nada menos que el Guasón. La situación dramática, sin embargo, le produce gran hilaridad a Batman. Mientras tanto, el Guasón subraya su insensibilidad contando chistes “malos”. Vea; cuenta

chistes del tipo *“estoy escribiendo una canción sobre mi suegra. ¿Tienes alguna rima con “ballena”?”*

Pero aquí hay algo distintivo sobre lo cual prestar atención, y es en la categoría de estos chistes. El chiste de la canción sobre la suegra es malo; por remanido ya no causa gracia. Pero esta valoración, que correspondería a la subjetividad de cada lector, está predeterminada por el autor, quien no somete esta valoración al lector, o no directamente; pues él los ha evaluado como “malos” y así nos los presenta. El Guasón no cuenta chistes, sino “chistes malos”. Lo sabemos a través del pensamiento de Batman, quien así los califica al tiempo que trata de concentrarse para no escucharlos, pues nota que ellos son su perdición. Es decir, los chistes malos, como el horror, son las cosas que provocan la risa desesperada a Batman. Ya volveremos sobre esto.

¿Qué es lo distintivo aquí? Lo distintivo aquí es que el autor juega una opinión personal directa (no como en las situaciones sociales que homologa de manera natural, transformado en ideología de la normalidad, la normalidad del *establishment*, como sucede en casi todas las historietas), sino que pone en labios de Batman una calificación específica desde un lugar de autoridad. ¿Qué califica? ¿Los chistes? Sí, en lo directo; pero lo que califica con esa opinión es a los lectores. Pues, ¿cuál es la opinión que se desprende que el autor tiene sobre los lectores a los que los chistes estúpidos les causan gracia?

Finalmente, Batman pelea con el Guasón y rescata de la guillotina al doctor Rockwell. Y es muy interesante la manera en que logra contrarrestar los efectos paralizantes de la risa. El propio Batman nos lo dice al contárselo al doctor Rockwell mientras éste lo trata con el antídoto. Dice Batman: *“...descubrí que el suero me indujo a reírme frente al dolor, la muerte y la violencia. Luego pensé que algo auténticamente divertido produciría el efecto opuesto. Así que me he concentrado en las escenas más graciosas de las películas de los Hermanos Marx”*.

Con esto tenemos una vez más, la toma de posición sobre lo que es gracioso y lo que no. Deberíamos valorar y agradecer esto (compartamos o no la

opinión) pues no es muy común en este tipo de historias, una subjetivización tan directa del autor en puntos que serían discutibles socialmente.

Y ahora veamos cuál es el método “científico” que utiliza el doctor Rockwell para notar si el antídoto que le aplicó a Batman ha dado resultado o no, porque se corresponde con esta idea recién mencionada. El método es contarle un chiste malo (o estúpido, como el propio doctor lo califica): *“El novio le dice a la novia: ¿Cuándo dejarás de ser tan celosa, Mary? Y la novia le contesta: Cuando vuelvas a llamarme Jean.”* Batman no se ríe; y ante esto, colige el doctor que está curado. Así culmina la historia.

Ahora bien, tras la esperable y deseada victoria del Bien sobre el Mal, como en cualquier historia protagonizada por un héroe positivo – y sobre cuyas implicancias se ha dicho ya suficiente – este capítulo presenta una singularidad que, en principio, no podría precisar si es deliberada o no. Esta singularidad refiere a la dualidad que constantemente está en juego en la historia. Esta dualidad como parte de la condición de existencia en las cosas del mundo, a mi parecer se le cuela inconscientemente al autor. ¿A qué me refiero al mencionar a la dualidad como parte de una condición de existencia? Pues a la idea de que cada cosa existe en relación y no separadamente de su opuesto; y que precisamente por la existencia de su opuesto es que podemos decir algo acerca de ella.

¿Qué es el Bien, si no existiera el Mal? Pues nada que pudiera presentarnos un cuestionamiento acerca de él. El Bien es “el Bien” en tanto se admite que hay un Mal.

La lucha del Bien contra el Mal es el núcleo de estas historias de ficción de personajes que luchan por la justicia. Pero subsidiarias de esta dualidad, y respondiendo a la misma lógica de condición existencial, tenemos que este mismo episodio está dividido en dos capítulos, que a su vez hacen referencia a otro par de opuestos. Los capítulos se llaman: “Se ríe” y “Por no llorar” (tenemos oposición risa – llanto).

Luego está el personaje Dos Caras, por las dos caras de la moneda, quien actúa de acuerdo a qué cara de la moneda sale al arrojarla. Al obedecer a esta suerte, Dos Caras actúa de un modo determinado, o en su exacto contrario.

Por otra parte está la cuestión del antídoto. Un antídoto es una sustancia química que sirve para contrarrestar los efectos de un veneno. Es decir, la idea de que cada veneno (que es también una sustancia química) tiene un “opuesto” que lo neutraliza.

Luego, otra expresión de la dualidad es ya no la de una oposición, sino la de una duplicación: dos son los carceleros, dos son los doctores (Hamish y Rockwell) y dos son los tópicos ante los cuales Batman está compelido a reír mediante el suministro de la droga hilarante: el horror y los chistes malos.

Esta necesidad estructural de duplicación de los objetos la había notado Truffaut respecto del filme “La sombra de una duda” de Alfred Hitchcock. Sólo que en ese filme esas duplicaciones giraban sobre una dualidad central que era la de sus dos personajes principales (Tío Charlie y sobrina Charlie). Sabemos que en Hitchcock todo es premeditado. No podemos decir lo mismo de esta historieta. Pero sí podemos decir que el recurso de los opuestos facilita las narraciones porque remite a una primera ideación de las cosas como complementarias, como contrarias, etc, como el yin y el yang, la luz y la oscuridad, Huracán y San Lorenzo.

¿Por qué? ¿Cuál es la obsesión con la dualidad, con la duplicación? También de dos maneras o caminos diferentes (y también opuestos) sabemos que toda dualidad remite a una terceridad. Esos dos caminos opuestos por lo que apreciamos esta circunstancia, son (por orden de aparición) la religión y el psicoanálisis.

Desde el discurso religioso, la dualidad de Padre e Hijo implica una terceridad inefable: la “Santísima Trinidad”. Pensándolo en comunión con los términos religiosos, implica una lógica. De no implicar una terceridad, la dualidad quedaría reducida a una mera superposición; es el Padre y es el Hijo a la vez; sin terceridad estaríamos en una dimensión de encierro.

Desde el discurso del psicoanálisis, sabemos a partir de Lacan que nunca estamos solos si estamos en el lenguaje. Siempre nuestro interlocutor es el Gran Otro. Rápida y abreviadamente, el Gran Otro es un lugar lógico que opera a nivel simbólico. Cuando hablamos con alguien, y por ejemplo, decimos algo que no hubiéramos querido decir; aún si ese alguien no nos estuviera prestando atención (como sucede cada vez que hablamos, e igual hablamos) seguramente la turbación nos afectará igualmente, pues es a esa necesaria suposición de un Gran Otro a quien dirigimos el mensaje. El pequeño otro (la persona que ocupe circunstancialmente el lugar de representatividad de ese Gran Otro) es el destinatario que sólo opera como mediador. El Gran Otro es la terceridad lógica de toda dualidad.

Finalmente en esta historia, podría mencionarse una dualidad intrínseca que es Batman. Es Bruce Wayne, en su vida civil, y es Batman, cuando lucha contra el Mal. Pero no hay terceridad aquí porque Batman no se asume como dualidad, sino que simplemente se desdobla; su doble identidad es un truco deliberado, consciente y dominado. Es como un disfraz. Si él fuera Batman y Bruce Wayne, indistintamente, sin percibirlo, entonces estaríamos ante una situación de esquizofrenia, y por ello también, sin terceridad posible.



A manera de coda: el sistema de Dos Caras para tomar decisiones, del que prometí una evaluación. Recordemos que ha salvado a Batman de morir a manos de un recluso y que dijo que “tuvo que hacerlo”, pues todas sus decisiones las toma arrojando una moneda al aire, con el tradicional juego de “cara y ceca”.

La crítica es, naturalmente, cómo determina la pregunta a echar a la suerte. Las preguntas no son obvias: ¿salvo o no salvo a Batman? Bien podría haber sido otra. Dos Caras utiliza para sí, el mismo perverso sistema de la ideología dominante: la trampa está en la pregunta que genera una falsa idea de

opción libre en tanto presentada como única y obvia: ¿usted qué prefiere, tener un salario un poco menor o perder el trabajo? Lógico, dice uno, educado en el sistema: deme el salario menor.

Desventuras de Larguirucho

El deshollinador o La vida es negra

Robo de joyas / Predestinación / El ideal del héroe

"El deshollinador o La vida es negra". Ese título doble es el que aparece en la portada. Sin embargo, al abrir la revista, en el cuadrillo previo al inicio de la acción, se nos ofrece otro título: "Blanca flor de chimenea". ¿Cuál de estos títulos es el verdadero? En lo formal, es el título doble de la portada. Pero los tres, si los tomamos por separado, nos introducen a la historia por vertientes diferentes. Hay un título "objetivo" que es "El deshollinador".

Luego, un segundo título a manera de opinión: "La vida es negra". La negrura real del mundo sensible de los deshollinadores objetaliza las tristezas de la vida en esa metafórica "negrura". Y el tercer título, juega poéticamente apelando a un oxímoron: "Blanca flor de chimenea". Hay algo blanco, puro, en la negrura paradigmática de la chimenea. ¿Qué o quién es esa blanca flor en la chimenea? Pues, el héroe, Larguirucho, con el blancor de su pureza.



Larguirucho corre la suerte de muchísimos de sus colegas: no tiene un trabajo fijo. La precarización laboral suele ser lo corriente en las historietas, del mismo modo que lo es en el mundo de verdad. Es un hecho que la mayoría de las personas que habitan el planeta, si tienen trabajo, lo tienen de ese modo inestable en formas de contratos, changas y pasantías.

En esta historia, Larguirucho es deshollinador cuentapropista. En sus “Desventuras”, las obras que él protagoniza, aparece a menudo un niño que se llama Raimundo y de quien él es su tutor. Raimundo vive en un patronato para infantes, y no sé si es por eso, pues la idea no es estigmatizar a nadie, pero es insoportable. Peor que eso; se lo ha visto en algunos episodios, en compañías nada recomendables. Quiere el destino que Raimundo, regresando de la escuela, pase por una casa de donde escucha una conversación. Le llama la atención lo que dicen esas personas a las que desconoce y a quienes no ve, pero a las que oye a través de una ventana, y para la oreja. Así es como se entera de que unos ladrones intentarán robar una esmeralda de la casa del señor Ventolini. Este Ventolini es un personaje ocasional, del que luego nos enteraremos que es quien está a cargo del cuidado del palacio del embajador de Pakistán, a la sazón, el dueño de la joya pretendida por los ladrones.

El plan de los ladrones consiste en tapar la chimenea de la casa del tal Ventolini para que este hombre se vea obligado a llamar a un deshollinador. De ese modo, uno de estos malhechores podría entrar a la casa, haciéndose pasar por uno, y luego salir con la esmeralda robada utilizando la chimenea.

Larguirucho trabaja honestamente de deshollinador y al escuchar esto que le cuenta Raimundo, hace ante él, una declaración de principios diciendo. *“¡Yo no me prestaré para ser cómplice! ¡Eso jamás de los jamases!”*. ¿Raimundo le estaba sugiriendo que sea él quien robe? No; pero Larguirucho parece no entender bien; de otro modo es inexplicable esa reacción.

Pero en la viñeta siguiente, justo antes de partir montado en su caballo, le dice al niño: *"está bien; te daré el gusto"*. ¿Qué gusto? ¿Larguirucho supone o deduce cuál es ese gusto? Nada, créame, nos da a entender a nosotros qué es lo que le está solicitando Raimundo. Lo que parece entender Larguirucho, entonces, es exactamente lo contrario; que actúe para impedir el robo. Esa deducción, le prevengo, llegará más tarde, viéndolo actuar al héroe, quien allí, como signado por un mandato simbólico, sale al galope.

De atuendo negro y galera, como un Quijote moderno y medio de luto, comienza su andanza recitando un breve poema de tinte caballeresco:

“Mi vida es negra, señores; así lo quiso el destino; soy amante de las flores, pero también deshollino”.

Vemos luego que el pobre Ventolini tiene en su mayordomo a un entregador. Es este empleado, de nombre Rigoberto, quien está en combinación con los falsos deshollinadores. El mayordomo ha llamado a Lauchita, a quien esperan en la casa para el trabajo de destapar la chimenea. ¿Y quién acierta a pasar por la puerta de esa misma casa? Claro, Larguirucho, que se promociona dejándole su tarjeta al mayordomo. Ventolini, que está algo ansioso por sacarse de encima rápido ese trámite hogareño intercepta a su valet y le recrimina por no haber aceptado a ese deshollinador, siendo que los otros están tardando mucho en llegar. Y le dice, sospechando de él, si es porque tiene alguna *"comisión"* de los otros. Y decide que si en media hora no llegan los que él llamó, llamará a Larguirucho.

Lo que ocurre, en consecuencia, es que Larguirucho, accidentalmente, ocupará el lugar que iban a ocupar los ladrones que pretendían disfrazarse de deshollinadores. La historia, luego, es todo un enredo en el que la trama lo que hace es enfrentar a Larguirucho contra los falsos deshollinadores.

Estos malhechores, logran en un momento, secuestrar y maniatar a Larguirucho, y luego presentarse en casa de Ventolini aduciendo que son compañeros del héroe. Y han ido hasta allí con Jacinto, que es el caballo de Larguirucho, que les sirve de coartada para acreditar este dato falso.

Es de este modo como Larguirucho se relaciona con Ventolini. No va directamente a partir del alerta de Raimundo. El alerta de Raimundo no había sido suficiente para provocar la acción decidida del héroe. Esta decisión se concreta después; con lo que actúa como segundo llamado.

Son dos situaciones diferentes, distantes entre sí, pero que colocan al héroe como destinatario del mensaje. El segundo llamado actúa efectivamente

como tal, cuando Larguirucho se reconoce como el destinatario. Es decir, cuando las circunstancias lo hacen estar en la casa de Ventolini.

En lo superficial, todo aparenta tener la estructura de una predestinación. Raimundo lo alerta que van a cometer un robo de una determinada manera, y Larguirucho percibe que es requerido a actuar para impedirlo; y luego, por otra circunstancia fortuita recae en el lugar de los hechos.

La predestinación es un efecto ilusorio producto de una falla, un malentendido entre el lugar que se ocupa en la red simbólica y el agente que soporta ese lugar. Esto es; no se trata de Larguirucho como predestinado a actuar allí; cualquiera que se encontrare en ese lugar es el destinatario del llamado. La ilusión de predestinación es consecuencia de no percibir la distancia entre el lugar simbólico que se ocupa y la encarnadura de aquel ocupa ese lugar.

Bueno, no sabemos cómo se percibe Larguirucho, pero ya vimos que no es un as para la interpretación de sucesos. Lo cierto, de todos modos, es que tras todas estas circunstancias, llega a casa de Ventolini en el momento justo para evitar el robo de la joya.

Paralelamente a la trama de aventuras que se suscita por toda la cuestión del robo, el héroe vive un romance. Allí está la mucama de Ventolini, que es una muchacha joven, muy bonita, de rasgos delicados, mujer que contrasta de todas las maneras con Larguirucho, muchachón torpe, desgarbado y poco agraciado. Él se enamora de ella y le dirige algunas palabras galantes cada vez que puede. Pero esta “Dulcinea” aparece como desproporcionada para un héroe que aún no es un Quijote.

Es que Larguirucho ingresa en la vida de la muchacha como un simple deshollinador. Es una condición poco glamorosa como para estar en situación de intentar una conquista. Larguirucho no hace caso de eso ni toma en cuenta su aspecto; en su inocencia, cree que la manifestación de amor verdadero hecha por un corazón puro ha de ser suficiente para empardar su alma con la de la chica de sus deseos. Pero sucede que de a poco, Larguirucho se va cargando de atributos heroicos: primero, Jacinto, su caballo, juega con Alfredita, la hija de Ventolini,

quien se hallaba enferma. La niña se sana a causa de divertirse y recuperar la alegría. Esa ductilidad del animal favorece a su dueño en la idea de que sería asimilable a la manera de una prolongación de la ductilidad del amo. Luego, el “gavilán” se anota otro porotazo: llega en el momento justo para evitar el robo de la joya. La mucamita es testigo de todas estas situaciones.

Es la contingencia, la arbitrariedad del destino lo que señala a Larguirucho como el elegido para enfrentar a los ladrones, y en definitiva, lo que lo coloca en el lugar del héroe. Larguirucho pareciera intuir este cambio de rango. Pasadas unas cuantas escaramuzas con los ladrones, zozobras varias hacia donde la trama lo condujo – porque hasta el caballo le roban y tiene que salir a los piques a recuperarlo – cuando todo vuelve a la calma, lo vemos haciendo galas de una actitud más propia de Alain Delon que de un deshollinador. Mire; están reunidos en el living de la casa, Ventolini, Raimundo, la mucama y Larguirucho. Ventolini propone un brindis, y tras el mismo, Larguirucho arrea a la mucama hacia un recodo, y la besa. “*¿Crees en el sortilegio del hollín?*”, le dice, galante.



Cuando los avatares amorosos de un galán de Hollywood recaen sobre un héroe impropio, la ficción nos brinda a los perdedores, que somos legión, un placebo. Nadie se engaña; la luz de la falsedad es más potente que los reflectores de la MGM, pero el gesto se agradece. Sin los ensueños no se podría vivir, si uno no es Brad Pitt.

Todo no termina aquí, sin embargo, porque Rigoberto, el mayordomo, intenta vengarse de Larguirucho. ¿Qué hace? Le tapa la chimenea de su humilde morada. Jacinto oye los ruidos en el techo, y pese a que su intención es buena, hace un desastre; con un movimiento torpe provoca que un montón de hollín caiga dentro de la casa y deje a Larguirucho, que se había vestido de blanco para

ir a visitar a su novia, hecho una piltrafa. Y es así como se presenta ante ella, quien le hace un reproche: *“Dijiste que vendrías de blanco”*. El rostro de la chica es de descorazonamiento; es que el pobre hombre encorvado, desarrapado, y sucio de hollín que tiene ante sus ojos, desencaja de su idea del héroe. Como señala Michel Chion (1) acerca de Charles Chaplin en "Luces de la Ciudad", quien queda en situación similar a la de Larguirucho aquí. En ese filme, Charlot es el héroe de una muchacha ciega que se había formado de él una imagen ideal. Cuando la muchacha recupera la vista y ve que su salvador es un vagabundo, algo se altera en su ánimo, algo no encaja. Dice Chion que lo que ocurre es una interposición: la figura del vagabundo se interpone entre una mirada y un objeto "propio" de esa mirada. Esa figura inapropiada trastorna, subvierte la relación directa entre la mirada y su objeto "propio", su objeto construido internamente.

En este caso, Larguirucho, su presencia real, interrumpe el destino de la mirada de la muchacha, desviándola del punto ideal. Por otra parte, esa misma presencia empírica, vela la ausencia de ese objeto ideal, cuya existencia sólo es posibilitada por aquel que se nos presenta a la mirada, soportando la carga del mismo.

Larguirucho, incapaz de formarse esta idea, hace recaer sobre sí este "cortocircuito". Y más parece ser partidario de la idea de predestinación. El mismo título de la obra, el más significativo, lo dice: "La vida es negra". Su vida está signada por la negrura: la negrura del hollín que patentiza su negra suerte. Y lo dice en el tono resignado del antihéroe, como un Quijote presto a recuperar su cordura. Al verse manchado de hollín por la torpeza de su caballo Jacinto, le recita a su muchacha: *“Pero mi vida es negra, preciosa, así lo quiso Jacinto; cuando todo era color de rosa, llenó de hollín mi recinto”*.

(1) Michael Chion: (Creil, 1947) músico, compositor de música experimental. Teórico en artes audiovisuales.

Zorro

Qué locura

El lado del Bien y el lado correcto del Zorro / Tres formas de engaño / La función de la máscara / ¿Ligerezas del guionista de historietas?

El Zorro es algo serio. Mire que ganarse un lugar no sólo entre los outsiders de la cultura pop, sino además en el alma colectiva menos selectiva, la misma que venera a tanto súper héroe maniático de la propiedad privada, a tanto detective estilo “maldita policía”, a tanto ratón careta, no es sencillo. ¿Qué de El Zorro hace de él un personaje asimilado por unos y otros? Porque El Zorro es un forajido que anda enmascarado, pero que está del lado del Bien. Pero, ojo; aquí está la heterodoxia mencionada. El lado del Bien que defiende El Zorro no es el mismo que el supuesto lado del Bien institucionalizado de Batman, de Superman y similares, calzas más, calzas menos. Para los mequetrefes mencionados, el Bien es el sistema establecido, y nunca el estatuto de su configuración es puesto en cuestionamiento. Para los mequetrefes mencionados, la ley, las corporaciones y las autoridades están *per sé* del lado del Bien. El Zorro, en cambio, sabe que las cosas son diferentes, y así, dirige su acción justiciera para defender a las personas del pueblo que son avasalladas por funcionarios tiránicos y otros villanos, que vea, son casi todos pertenecientes a las huestes “oficiales”, a la legalidad burocrática. El Zorro, haciendo gala de enorme astucia, lucha contra la opresión mientras debe estar constantemente escapando de las autoridades de la colonia, a quienes, para mejor, no se priva de humillar cada vez que puede. Se trata en la historia, de la colonia que era Los Ángeles en tiempos en que California estaba bajo la dominación española.

¿Entonces, cómo es que lo adoptó aun el establishment? La respuesta no es tan difícil de entrever, pero tiene sus aristas. Veamos: El personaje nació en 1919 para una tira de historietas, y más tarde logró su consagración universal

cuando su historia fue convertida en una serie televisiva. Y de la Disney. No me diga que aquí no hay algo raro. Descartemos que no se hayan dado cuenta. Los dueños del mundo (que son los que manejan los multimedia) serán unos desgraciados, pero no son zonzos; y además, trabajan de eso, de entender qué se le enseña a la gente con sus productos. Mi hipótesis es que han de considerar que el efecto “nocivo” de El Zorro, mezclado con las miles de toneladas de Pato Donald, rock and roll y noticieros, es casi nulo. Y van acertando. La derecha sabe algo que el progresismo no (o que si lo sabe, éticamente lo elude); y esto es que la gran mayoría de las personas es carne de subestimación. Es un hecho comprobable lo fácil que se manipula a lo que astutamente la derecha llama “opinión pública”, que no es otra cosa que los ideales del poder puestos en boca de los que no tienen poder ni para apagar la televisión. Y entonces ponen al Zorro, total. Porque más allá de la posición política del Zorro, el personaje reúne características que convocan desde el romanticismo, desde el glamour, desde el misterio. Es esto lo que lo hace atractivo, esté del lado que esté.

La obra que tenemos entre manos es una más de las tantas aparecidas en las historietas, en la que El Zorro se verá en la necesidad de aparecer y actuar ante un grosero abuso de autoridad. Pero esta en particular nos permitirá, por la lógica de los discursos puestos en juego por los personajes, indagar acerca de otras cuestiones, principalmente acerca del engaño, de los diferentes tipos o categorías de engaños.

La historia es así: Carlos Alvarado es un ciudadano honesto que va a la casa del mayor financista de la ciudad, un tal José Lagos, a cancelar una deuda con él.

¿Cómo inmediatamente reconocemos la estructura de la relación intersubjetiva entre ambos personajes? Pues por dos muy claras circunstancias: José Lagos, el prestamista, viste ropas lujosas y su gesto es adusto, duro. Por otra parte, ya hemos visto la fachada de su mansión en el primer cuadro, y es realmente impactante, algo que hoy podría comprar casi únicamente un empresario o un futbolista. Pero además, la composición gráfica del cuadro

resalta esta diferencia haciendo aparecer al prestamista bajando la escalera y mirando desde arriba al pobre Carlos Alvarado, de quien percibimos en ese primer momento, sólo su pelada. Y al cuadro siguiente, lo vemos de frente y allí nos muestra su cabal “cara de pobre infeliz”. ¿Ve? Entonces ya sabemos; porque no necesariamente va a cancelarse una deuda con la expresión suplicante de quien va a solicitar clemencia ante un juez o un turno en la obra social. Carlos Alvarado le dice que trae el dinero del último pago y todos los recibos anteriores, de manera que reclama muy tímidamente la devolución del documento que ponía su hacienda como garantía. Casi podemos “escuchar” la voz lastimera del bueno de don Carlos Alvarado.

El prestamista José Lagos le dice, sin embargo, que vuelva al día siguiente para terminar el trámite, pues es necesaria la existencia de testigos. Por supuesto que a esta altura, y habiendo transcurrido solamente 5 cuadritos, ya sospechamos con un elevado grado de certeza, que el prestamista trama algo para no devolver ese documento y quedarse con la hacienda del pobre Alvarado.

Mientras el prestamista y sus adláteres pergeñan cómo concretar la estafa, Alvarado se encuentra en el pueblo con Diego de la Vega, y feliz, le cuenta que ha cancelado su deuda y que el prestamista José Lagos le devolverá el escrito



de la garantía. Diego de la Vega, lo sabe usted, lo sé yo, lo sabemos todos (menos los habitantes de Los Ángeles, a no ser su ayudante, el mudo Bernardo) es el Zorro en su identidad civil. Alvarado, que no lo sabe, habla con él como con un amigo más. Pero inesperadamente para nosotros, lectores, que estamos contestes de esta situación, sucede algo extraño: en presencia de Diego de la Vega, aparece el Zorro.

¿Cómo puede ser esto? Rápidamente esta circunstancia se elucida: el supuesto Zorro es un pobre muchacho loco, que se llama Mario Vera, hermano de una bella muchacha llamada Amalia. En su locura, este pobre hombre está alienado a la figura de su héroe.

El sargento García, como es su costumbre, hace gala de su ingenua pedantería al mencionar – y delante mismo de Diego de la Vega – que le parecía muy extraño que el Zorro se hubiera atrevido a ir hasta allí en pleno día sabiendo que estaba él, el sargento García, custodiando.

Aquí, pues, se completa un cuadro de engaños en el que nos encontramos con tres variantes de la impostura:

- a) Impostura por conveniencia social (Diego de la Vega)
- b) Impostura por un sentimiento de inferioridad (Sargento García)
- c) Impostura por insania mental (Mario vera)

Como se ve, son engaños disímiles, aunque engaños al fin. Pero, ¿qué o cuáles de esas imposturas tienen el estatus de una simple mentira? ¿Y de qué clase de mentira, eventualmente? ¿A ver?

Óscar Wilde decía que una máscara nos dice más que un rostro. ¿Qué máscara? ¿La máscara que asumimos en nuestra cotidianeidad, aquella que damos a ver a los otros en nuestra vida social? ¿La máscara concreta de un disfraz, como en el caso de El zorro?

Yo creo que, como sea, es la máscara – una u otra – la que dice algo de nosotros; la única verdad es la realidad de la máscara. Ellas comunican una intención, un estado de ánimo; y tienen una misión: cubrir el rostro real. La máscara en tanto el rostro que damos a ver, es antes que nada, un velo necesario para cubrir aquello que no puede incorporarse al mundo simbólico, aquello que no sabemos qué es fuera de la construcción cultural, fuera de la constitución subjetiva. La máscara en tanto objeto exterior, la que podemos usar como disfraz oficia de un modo parecido, sólo que nos permite ver los hilos del truco que ella, conceptualmente, significa.

En el primer caso de impostura (el de por conveniencia social), el antifaz separa a Diego de la Vega de El Zorro. Y así, Diego de la Vega no es El Zorro. Sus máscaras son diferentes. Y son las máscaras las que dicen quiénes somos. El engaño aquí es de orden burocrático; se trata de un engaño acerca de la identidad filiatoria. Este engaño opera en el mundo jurídico, en el mundo de lo concreto, en el mundo de la realidad ficcionalizada de la vida cotidiana. En las aventuras de El Zorro, de todos modos, es éste el engaño puesto en juego. El Zorro, con su máscara, engaña al mundo de la realidad de las interacciones subjetivas. La dialéctica puesta en juego aquí es la de estar entre lo secreto y lo público.

En el segundo caso, en el que lleva a cabo el Sargento García, el engaño es de otra naturaleza; lo que el miliciano hace es engañar respecto de sus condiciones personales o de sus cualidades como sargento: quiere hacer ver que el Zorro no se presentó por el poblado porque le tiene miedo a él. Él es un sargento, un soldado, y en sus ideas, seguramente, figura la de que un soldado, representante de la autoridad del rey, debe infundir miedo; debe ser un hombre valiente. Aquí existe una impostura en “estado puro”. No hay una verdad en eso que se esfuerza por demostrar el Sargento García, él engaña a sabiendas, esconde su cobardía y en su lugar hace ver una supuesta valentía. Esa valentía no es creída ni siquiera por él mismo; de allí que se trata de impostura “pura”, para disimular una insuficiencia del “yo”. ¿Pero, entonces, no hay máscara? No es que no exista una máscara; la máscara es “una máscara de impostor”.

Finalmente, la impostura del pobre Mario Vera, que es por insania mental. El cree efectivamente ser otro, cree ser El Zorro.



Regresemos a la trama para ver cuál es el plan del prestamista para quedarse con la hacienda de Alvarado. Bueno, es un plan nada sofisticado; simplemente unos esbirros, unos alcahuetes que la gente como este prestamista

Lagos siempre tiene a mano, asaltan a Alvarado en el camino, lo golpean, lo dejan medio cachuzo, – innecesariamente, para colmo – para robarle los recibos que son la prueba de que ha pagado su deuda. Al final, el Zorro descubre todo; pero hay que decir que los malos, una vez más, le facilitan la tarea. Porque vea; Lagos, el prestamista, una vez conseguidos los recibos, vemos que los había guardado en su caja fuerte. Me quiere decir usted, ¿para qué? ¡Má, sí!, habrá dicho el libretista, viendo que ya había escrito las páginas solicitadas, y entonces decidió la fácil: que Lagos guarde los recibos. No se sostiene, señor guionista. Aun se menosprecie la calidad del lector de historietas, si fuera el caso, esas cosas no se hacen. En fin. Al final, la viñeta de cierre nos da una muestra más de la ingenuidad del Sargento García, parecida a la que el guionista le sospecha a sus lectores. Dice García: *“¡Todavía no comprendo bien lo que pasó ayer! ¡Un hombre honrado que no era honrado, un Zorro que no era Zorro, y otro Zorro que sí era Zorro! ¿Entiende algo, don Diego?”*

El Zorro no se merecía esto. Porque si bien el personaje nació en la historieta, no fue en esta tira, que es de 1987 y que corresponde a una segunda etapa, a la época en la que las aventuras del Zorro se conocían por la serie televisiva. Fue allí en donde logró sus mejores performances y pasado al comic lo encontramos degradado, no a él, sino a la estructura de la trama que lo sostiene. La pregunta respecto de los guionistas, a la postre, de tanto andar encontrándonos con situaciones como esta en tantas historietas, es recurrente: ¿lo hacen a propósito, no se toman el trabajo de urdir un poco la trama, o les sale así, simplemente, pensándolo y todo?

XI

La Sociedad y sus modelos aceptados

El que habla no sabe lo que dice. Hablar implica el riesgo de decir más de lo que se pretende; o inclusive, lo contrario de lo que se tenía pensado. El inconsciente se detecta en el discurso, y de allí la importancia crucial del “acto fallido”, fenómeno por demás incómodo y revelador. Escribir no implica lo mismo; desde ya. El que escribe puede borrar con el codo, o con la función “delete”; o puede romper la hoja. Pero cuando no existen reparos sobre alguna cuestión aceptada socialmente, esta puede aparecer de un modo imprevisto, irruptivo, dejando ver lo que lo aceptado necesita ocultar. Entonces, que en las Locuras de Isidoro se revele tan crudamente el proceder “normal” de una determinada clase social, casi sería posible leerlo en tono de crítica. Pero como sabemos que esa no fue la intención, lo que se descubre allí es un modo del funcionamiento social, que incluye su propia incapacidad de leerse a sí mismo.

Las historietas podrán hacer hablar a un zorro, a un cuervo, o a lo que usted quiera, pero el estatuto de las relaciones entre sus habitantes tiene la estructura de las relaciones establecidas en la vida real. Sea pato o gallareta, el que es pobre, es pobre. Y chau.

La zorra y el cuervo

Diferencias sociales / Ver y mirar / Saber y enterarse / La Ventana Indiscreta

Salir del universo de la fábula tiene sus riesgos. Si no, que lo diga la Zorra. Necesitada de subjetivarse, pues ese es el mandato de la historieta para adquirir autonomía, ha debido aprender a ser Zorra y ya no un espécimen hembra de zorro. Con esto, la astucia que tenía asegurada, ya no es un atributo que ha de tener *per sé*, sino que habrá de aprenderla. Hasta aquí por lo menos, no lo ha hecho. Y su ingenuidad la ha llevado a ser víctima de la manipulación de Cuervo, su enemigo íntimo en estas historias.



Al principio, quien la pasa mal, es Cuervo. Ocurre que es invierno y lo vemos tiritando en su precaria casita que tiene en el hueco de un tronco de árbol. Se ha puesto gorro de lana y bufanda, y ha tratado de hacer funcionar mejor a una pequeña estufa de kerosene; pero todo le ha sido insuficiente para combatir el frío machazo que anda haciendo por ese bosque. Y mientras tiembla, dice en voz alta: “*Y mientras yo me convierto en un trozo de hielo, miren a Zorri*”.

Entonces, en la viñeta siguiente, como en un corte cinematográfico, la “cámara” nos posiciona afuera ya de la casita del árbol para mostrarnos en un plano abierto, el siguiente contraste: de un lado, Cuervo, aterido, asomándose desde su modesta vivienda; y enfrente, un chalecito californiano que a través de su ventana nos permite ver a Zorri (así le llama Cuervo), cómodamente instalado y sonriente, protegido del frío. Y dice Cuervo, para sí, algo envidioso: “*Tiene calor de más en su acogedora y cómoda casita. Eso no es justo. ¡Bah!*”. Lo dice

mientras mira por la ventana a la Zorra. La zorra, por su parte, no lo mira a Cuervo y sólo está atenta a su confort.

Todos conocemos la existencia de esta situación. La diferencia social demasiado grande, que admite sin mucho escándalo, una lógica inherente a ello. Aquí lo vemos mejor que en la vida real, en un único cuadro de historieta: alguien se muere de frío, en contraste con alguien que *“tiene calor de más”* (según propias palabras de Cuervo). Y no falta el comentario acerca de la injusticia que esto significa; aquí mencionado por Cuervo, que es quien está en inferioridad de condiciones.

Zorra no dice nada, porque, al parecer, no está enterada de la situación. Ella no lo ve a Cuervo. Decimos no está enterada en un sentido cabal, en el sentido de un “no querer enterarse”, porque la Zorra sabe dónde vive Cuervo. Pero ¿qué sucede?, ¿sabe?, ¿es lo mismo saber que estar enterado; darse por enterado? Lo que ha sucedido, ciertamente, es que ha naturalizado esta situación: algunos tienen una casa confortable, y otros, no. ¿Qué novedad; de qué hay que enterarse? De hacer un comentario, si nos llevásemos por las razones estereotipadas que explican estos desbalances, esta posición en la que se encuentra la Zorra se correspondería con la de una defensa del mérito. Podría decir: “bueno ¿qué ha hecho el Cuervo para tener una casa como la mía?”. No lo dice Zorra; y no corresponde, pues, de nuestra parte, adjudicarle pensamientos miserables que no sabemos si los tiene o no.

Cuervo, entonces, que también ha necesitado subjetivarse, apelará de todos modos a una condición de especie para intentar resolver su problema. Veamos. Primero piensa en voz alta: *“...si yo pudiera vivir con Zorri el resto del invierno...”* Pero el Cuervo ya sabe que la Zorra no lo deja. Son medio amigos, sí; pero convivir es otra cosa; todos lo sabemos bien. En lo que piensa Cuervo, luego, es en los demás pájaros que emigraron al sur. ¿Por qué no lo hizo él? Y se contesta que porque no tiene brújula y no sabe dónde está el sur. Aquí vemos el recurso humorístico de la utilización arbitraria del proceder instintivo del animal en situación en que claramente, ha dejado de serlo.

Bien, es entonces cuando, como suele suceder, el imperio de la necesidad aguza el ingenio: “¡Un momento! – dice para sí el Cuervo – “¡Al decir pájaros imaginé algo!”. Lo que imaginó, la idea, la lleva a la práctica. La historia, con buen tempo narrativo, va directamente a mostrarnos a Cuervo con un libro en una mano (un libro cuyo título es “Pájaros del Mundo”) mientras que con la otra mano revuelve una olla con pintura violeta.



Inmediatamente lo vemos frente al espejo, pintándose el cuerpo de violeta. Dice para sí: “*Ahora no soy más un cuervo. Me iré a vivir con Zorri. Nunca me reconocerá.*”. Es decir, intentará engañar a la Zorra.

Va e irrumpe en la casa de ella diciendo esta enigmática frase de una sola palabra: “*Regresé*”.

¿Pero qué es esto? se pregunta Zorri. ¿*Regresé*? Entonces, ante la incredulidad de Zorri comienza un duelo de astucias mediante un diálogo en el que haciéndose admitir por “*palomo mensajero*”, ya interpretando a un palomo, desafía Cuervo a la Zorra a que le demuestre si sabe cuál es la característica principal de los palomos mensajeros.

Zorri le demuestra que sí sabe. Y el motivo es que los palomos mensajeros “*siempre regresan a sus casas*”.

“*Es así*”, le dice el cuervo, sosteniendo su engañifa. Por eso dije “*Regresé*” Y agrega: “*Esta es **mi** casa*”.

La zorra, esta Zorra, es crédula; no posee el atributo característico de la astucia. Cree en la historia de que quien ha llegado es un palomo mensajero; y cree luego la excusa que le da al haberle preguntado cómo es que nunca lo había visto por allí. Lo que le dice el Cuervo sobre esto es que tardó mucho en volver desde África. Zorri entonces, a su pesar, ya no duda, y acepta que debe obedecer a quien, por ende, es el dueño legítimo de la casa. Así las cosas, la Zorra le ruega a Cuervo que por favor lo deje quedarse con él. La situación, pues, se ha

invertido. El poder está ahora en manos de Cuervo; él podrá habilitar o no a la Zorra a quedarse allí para protegerse del frío. ¿Qué responde Cuervo a esta solicitud?

“*Diga **por favor** diez mil veces y lo pensaré*”, le dice el Cuervo, ya cebado, ante el pedido. La Zorra comienza a repetir el “por favor”, y el cuervo lo detiene a la vez número 20.

Bueno, lo que sigue es que el Cuervo se pone cada vez más exigente y humilla a Zorri con sus condiciones para quedarse a pasar el invierno en la casa.

¿Qué le pide el cuervo? Comida. Pero quiere que le dé la comida en la boca, para no cansarse. Luego pide a Zorra que toque algo de música, si sabe. La zorra sabe tocar el violín, y lo hace. “*Pero sin dejar de darme de comer*”, ordena el Cuervo. Y así.

Llegamos al punto en que la Zorra, ya exasperada, habiendo acostado al Cuervo en su cama, grita: “*¡No resisto más!*” Y ¿en qué posible solución piensa?

Mire qué ironía, piensa en ir a preguntarle a su amigo el Cuervo si puede vivir con él a su casita del árbol, pero **instalando una buena calefacción**.

Aquí, lo que decíamos antes. La Zorra no ignoraba la penosa situación del Cuervo. Sólo da cuenta de ello cuando se piensa a ella misma padeciendo lo que él.

Pero claro, al llegar a la casa del Cuervo, la casa está vacía. Sin embargo, la visita le ha servido porque Cuervo había dejado sobre la mesa, el pincel y la pintura violeta. Zorra descubre el engaño.

Una vez más, el narrador, hábilmente, nos ahorra los tediosos reclamos y va directamente hacia las consecuencias de ellos: Vemos al cuervo en el hospital, vendado de pies a cabeza. Entendemos pues, que la Zorra lo ha dejado en ese estado. Pero Cuervo, aún maltrecho se consuela con el hecho de que al menos allí no va a tener frío.

La historia, en definitiva, abreva en la diferencia entre “ver” y “mirar”; entre “saber” y “enterarse”.

En el comienzo, las dos ventanas enfrentadas, las de las casas de Cuervo y de Zorra, a la manera de La Ventana Indiscreta, pone de relieve hacia dónde vuelven sus miradas cada uno. (1) Cuervo es quien mira. Tiene frente a sus ojos la ventana de la casa de Zorra; las ventanas tienen las cortinas despreocupadamente abiertas, como el telón descorrido de un teatro. Así, la vida placentera de su vecina se le ofrece en un marco adecuado para aparecer a su vista, como un espectáculo que convoca a la mirada. Y es Cuervo también quien “ve”, pues ve la injusticia que significa la diferencia excesiva entre su situación y la de Zorra. La Zorra no mira a Cuervo, pero, en cambio, se ofrece a la mirada de él. Y tampoco ve. No ve a Cuervo mirándolo; no ve que se ha convertido ella en un espectáculo; no ve la injusticia que sí ve su vecino. Pero Cuervo, de alguna manera es mirado; la ventana de Zorra, como un gran ojo, pareciera posarse en él.

Finalmente, hasta ese momento, como propuse al comienzo, Zorra no está enterada de lo que pasa, pese a que, como vimos, *sabía* lo que pasaba. Se entera hacia el final, sólo cuando puede decir algo al respecto, sólo cuando puede pensarse en el lugar del otro.

Lo que los calefaccionados no saben que han naturalizado es que para que ellos elijan qué estufa poner y en qué casa, muchos debemos pasar frío.

(1) *La ventana indiscreta* (“*Rear Window*”, 1954), emblemático filme dirigido por Alfred Hitchcock, protagonizado por James Stewart y Grace Kelly.

Locuras de Isidoro

El Rey de La Rural

Las maneras de la oligarquía / Sociedad Rural / Lo digno y lo humillante, según Isidoro / Isidoro y Cachorra ¿una folie a deux?

Lo que hace Isidoro son “locuras”. Así son presentadas sus historias. Y si bien es cierto que sus estafas reciben la amonestación de personajes como su tío, que encarna un ideal de rectitud, no es menos cierto que su coqueteo con el delito es asimilado por todos, como meras travesuras. Por cierto que nada hay peor en estas lides que abordar un producto de ficción desde una perspectiva moral. No es esa la intención, ni menos aún de descubrir lo ya hartamente descubierto. Pero es indispensable tomar en cuenta estos aspectos aquí porque son en definitiva, el núcleo de la razón de ser de esta serie. Las Locuras de Isidoro son pinturas de la realidad paradigmática de una clase; son una confesión de parte sin querer serlo, pues de un modo espontáneo naturalizan los modos de relación de la oligarquía y de la alta burguesía. Lo que es disparatado en Isidoro es el grado al que lleva sus “locuras”; por lo demás, el marco de su actuación es realista, un cuadro costumbrista, en el que para mejor, para reforzar esta idea, aparecen interactuando con él y los suyos, personajes reconocidos de la vida real. Desde Salgán y De Lío (un raro toque de distinción), hasta el perro Boneco han aparecido en estas historietas. En esta misma que tenemos ante nosotros, verán aparecer a Los Chalchaleros y a las gatitas del “gordo” Porcel, por citar algunos ejemplos.



Este episodio cuenta cómo Isidoro Cañones, logra convertirse en el "Rey de la Rural", a partir de que un toro suyo es consagrado campeón de su categoría en la afamada exposición que esa sociedad organiza todos los años. Sin embargo, esta situación

surge como una eventualidad, pues el tema principal de toda la obra, como de todos los demás episodios de las historias que protagoniza Isidoro, es simplemente el constante derrotero de un hombre que vive una vida disipada e irresponsable para lo cual todos sus actos están apuntados a mantener ese fin. La finalidad de Isidoro es mantener su *statu quo*, el de vivir sin trabajar, a costilla

de los demás, y especialmente a costillas de su tío, el coronel Cañones, con quien vive.

Vayamos al episodio.

Ya el primer párrafo nos adentra en el particular universo que cada relato es. Un primer párrafo actúa muchas veces como un brebaje para la necesaria suspensión de la incredulidad, una suerte de Peridural para narcotizar la realidad formal y permitirnos ingresar en ese otro registro que es el de la ficción. Y así como Cervantes nos indujera con su ya mítico "En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...", Quinterno nos introduce en "El rey de la Rural" de este modo: *"A causa de los acreedores, que se han puesto muy cargosos, el rey de los play boys enfrenta una situación límite"*.

Es decir, quien aparecerá ante nosotros es un héroe inmediatamente en problemas. Sin embargo, Isidoro asume una actitud en la que demuestra – o diríase que quiere demostrarse a sí mismo – que su espíritu está preparado para enfrentarlos. Se lo nota en su actitud corporal y en la firmeza con que se perciben sus palabras dirigidas en voz alta para él mismo: *"¡Ya mismo daré una solución digna a esta situación humillante! ¡Y la daré dándole un mangazo al carcamán!"*

Notemos cómo Isidoro, que está solo en ese momento, lo dice en voz alta. Pensemos que la historieta permite la posibilidad de enterarnos de los sentimientos de los personajes por medio de los pensamientos de estos. Pero Quinterno no acude a este recurso, sino que hace que Isidoro lo diga. Es decir, el tipo necesita escucharse, necesita escucharse decidido; tal vez, es lógico deducir que la capacidad resolutive que precisa no la tiene realmente y debe hacerla existir por medio de las palabras. Las palabras, sabemos, fundan a las cosas; e Isidoro funda en ese dicho su resolución. Y notemos también que en esa breve alocución aparecen otras dos palabras muy importantes ante las cuales cualquier sujeto calibra su posición subjetiva. Habla de *digna* (por la solución que busca) y *humillante* (como cataloga su situación). Dignidad y humillación, palabras que

forman un par antitético de suficiente fuerza para colocar a un sujeto en problemas en estado de vacilación.

Pero inmediatamente dice que esa solución *digna* es "*darle un mangazo al carcamán*". El carcamán es su tío, el coronel Cañones. Este cinismo manifiesto tal vez sea la única salida que Isidoro encuentra para no enfrentarse a su conciencia. Convengamos que esta es una actitud muy frecuente. El cinismo, cuando se lo explicita de tal modo, se lo hace para justificar las acciones ulteriores. El mecanismo es el siguiente: primero hay que desacreditar ciertos "valores" tomados como positivos en el medio en el que se interactúa; luego, proceder sin tomarlos en cuenta. De ese modo se soslaya la transgresión moral. De lo contrario, de admitir que "dar un mangazo" **no** es digno, la acción se torna culposa. En términos del cínico, este proceder lo trafica como menos "hipócrita".

"Dar un mangazo", para Isidoro representa la solución "digna", y lo que supone como "indigno" es la hipocresía de no valerse de ese recurso. Esto, en principio, de manera muy lineal y fundamentalmente en el discurso dirigido a los otros. No es tan sencillo tramitar eso, seguramente, en el reducto de la conciencia.

Bueno, lo cierto es que el *carcamán* rechaza el mangazo. Ni lo oye a Isidoro; "lo madruga", por decirlo de algún modo, diciéndole que no puede hablar con él, que está apurado pues en ese momento se apresta a salir hacia su estancia, y que se irá por tres meses. Isidoro tiene un breve revés emocional, pero se recupera al cuadrito siguiente, pues piensa rápido cómo sacar partido de la situación. Lo que hace es mentirle al tío diciéndole que no pensaba pedirle dinero sino que desea ir con él. Lo dice con convicción, hablando de la necesidad y el gusto que tiene por un poco de vida al aire libre y de "*leche recién ordeñada*". El tío, que es el colmo de la ingenuidad, le cree y se pone feliz de que su sobrino lo acompañe. Hasta aquí, el único plan de Isidoro es escapar de "*la jauría*" como llama él a ese montón de acreedores. Huir; simplemente huir, el drama cotidiano del héroe, a esta altura, un fugitivo sin romanticismo.

Isidoro y su tío viajan en el auto manejado por su chofer. Parten rumbo a la estancia del coronel, en la pampa argentina. Suceden luego una serie de acontecimientos menores, de los que está salpicada toda la obra con el fin específico de matizar el relato y de descomprimir la espesura del drama principal. Del mismo modo que Cervantes en medio de las aventuras y en la exposición de los pesares del Quijote nos brinda remansos de humor o de reflexión plácida, Quinterno en sus “Isidoros” hace lo propio. En estas instancias, sin embargo, se aprovecha para, por ejemplo, subrayar alguna característica de los personajes, vestirlos con algunos rasgos que puedan hacerlos identificables con sus lectores, etc.

Y también, para dar lugar a personajes de reparto que tienen su interés, como es el caso del Padre Zacarías, un cura a quien Isidoro le pregunta si es “*preconciliar, postconciliar o terciarista*”. Uno supondría a Isidoro como alguien desinteresado de esos temas. Y supone bien en realidad, porque a Isidoro sólo le interesa este dato respecto de su funcionalidad y no por alguna cuestión política. Bueno, pero el Padre Zacarías le responde de un modo muy político, sin embargo, pues le dice que es “*piesenlatierrista*”, una manera, claro está, de llamar al pragmatismo, la solución descomprometida de todo “cancho” de pura cepa.

Pasa bastante tiempo hasta que, por la eventualidad que mencionara al principio, comience la trama propiamente dicha de este episodio. Pensemos que es recién en la página 23 de 66.

Quien aparece también es Cachorra. Aparece en la página 18 pero su presencia es fundamental para torcer el rumbo de la historia. Cachorra Bazuka es algo así como el *alter ego* femenino de Isidoro Cañones; sus paradigmas son los mismos y sus valores también. El “plus” de Cachorra Bazuka respecto de Isidoro es que montada en su figura (es una bella rubia estilo top model) su seducción resulta infalible, porque además – y esto es un mérito que excede a su belleza – es muy hábil para hacerse pasar por una verdadera chica inocente.

Cachorra es invitada a la estancia del coronel Cañones y es allí cuando (y ahora sí, ya voy directo a la trama) sucede el imprevisto que desencadenará el tema principal. Resulta que el coronel es dueño de varios toros. Y ante la visión de esos toros es cuando surge la idea de criar uno para presentarlo a concurso en la Exposición Rural. ¿A quién se le ocurre esta idea? A Isidoro y a Cachorra. Dice Cachorra: “¿Sabés qué estaba pensando?” Y contesta Isidoro: “Ya sé. Lo mismo que yo, como siempre”.

Por cosas como esta es que planteo que Cachorra es Isidoro en mujer. Existe una simbiosis perfecta entre ellos; no se sabe muchas veces quién dice o quién piensa algo. Es como si pensarán a dúo. Algo misteriosamente comparten en sus psiquis que los hace un par inquietante. Habría que escarbar más en el asunto, pero creo que es posible plantear la posibilidad de lo que se conoce como un *"folie a deux"*, una locura compartida.

Isidoro y Cachorra inscriben al toro en el concurso de la Sociedad Rural. Veamos el significativo nombre con el que bautizan al toro: *"Black hipopotamus regines bauen scotch la campaña del desierto ranch"*. Cuando Isidoro le da el nombre del toro al empleado que lo anota, este le dice, sonriendo con gesto de complicidad: *"¿Nombre representativo, eh?"*

Daría para todo un ensayo aparte el solo nombre del toro; pero por ahora dejémoslo apenas planteado: reúne en él los nombres de *boites*, hoteles de categoría, la campaña del desierto, y cierra con el gringuisimo *"ranch"*; todas insignias de identificación que Isidoro evidencia. Los toros de las espantosas corridas, al menos tienen nombres como Desteñido, Potrico o Navajito. Este no.

Isidoro descarta que su toro será consagrado campeón. Sabe perfectamente que no habrá competencia. Le dice a Cachorra: *"No puede ser de otra manera. Si no le dan el premio por él, se lo darán por mí."* En su mundo, querer es poder. Tiene dinero, un apellido "que huele a bosta" diría Evita – "de alcurnia" dirían los de su clase – es pariente de un coronel, tiene contactos con la curia, ¿qué más hace falta?

Junto a la presentación del toro al concurso, Cachorra tiene la idea de armar un *stand* en la misma exposición rural. Un stand, supuestamente de una organización de beneficencia; idea que, por supuesto Isidoro acompaña y enriquece. No dan puntada sin hilo y un negocio llama a otro negocio; así son las cosas. Y aquí, otra vez, la idea no es de Cachorra ni de Isidoro, sino de los dos. Isidoro propone llamarla "M.D.D.D", las siglas de "Mutual de Despilfarradores Desenfrenados". Y nuevamente, la explicitación cínica, la necesidad de nombrarla claramente así. Por supuesto que ese nombre queda en la intimidad de ellos, de Isidoro y de Cachorra. El stand se llamará "M.D.D.D", sin que nadie pregunte a qué se deben esas iniciales. Y se lo conseguirá por el apellido de Cachorra, que es Bazuka, y que es el apellido de un general. Le dan el stand más grande y mejor ubicado. Claro; enseguida consiguen donaciones de Cañones, del coronel Metralla y de otras altas autoridades. Allí venderán "*whiskacho*" y fasos que Cachorra consiguió de contrabando.

Sabiendo Isidoro que su toro va a ganar, y como manera de presionar para que esta situación quede establecida, Isidoro llama a una "conferencia de prensa" para presentar al futuro toro campeón. Por supuesto que la prensa acude, con camiones de exteriores y todo. Es interesante cómo el proceder de cada estamento de poder, ya institucional, ya fáctico, queda claramente expuesto de la manera más cruda. Es lo mencionado al principio; hay un valor antropológico en estas historias de Isidoro. En esto, sea quizás Dante Quinterno, un involuntario adelantado, un impensado transgresor. Por pura inocencia o por pura impunidad, desnuda la legitimación por parte del sector privilegiado de la sociedad, de un estado de cosas.

El derrotero de Isidoro continúa en una *boite* en donde agasaja a sus amigos; y como gesto de dandysmo, lleva al mismísimo toro allí. Es una *boite* "de onda", a la que llega, de casualidad, uno de los jurados de la exposición rural. Este personaje es todo un cliché; se trata de un irlandés ricachón, prototipo del hombre que todo lo compra. Es un señor mayor, muy gordo, nada agraciado, y que tiene una esposa joven y sexy, de la que va acompañado. Isidoro baila con

esta mujer y la halaga con piropos. Ella se lo agradece y le presenta a su marido diciéndole sin ambages: *"queridou, este caballerou presentará un touro en la exposición. Como es el mejour va a ser campeoun, ¿verdad?"* ¿Qué creen? *"Si tú lo dices"* contesta el marido, que seamos honestos, compró bien; la mina está buenísima.



El diálogo y la postura de los personajes indican sin lugar a otras interpretaciones que se trata de un "arreglo". Si alguna duda quedaba de que el toro de Isidoro ganaría, queda allí mismo disipada; de manera que la incógnita de la narración no está puesta allí. ¿Dónde, entonces? Ahora veremos. Ah, en la fiesta de la boite es donde actúan Los Chalchaleros.

Sin sorpresas, pues, el toro de Isidoro gana. (1) Y cuando están por llevarlo a remate, le preguntan a Arturito Bullrich (es un "cameo" del entonces Presidente de la Comisión de Carreras del Jockey Club; antes de convertirse en Patio) cuánto piensan sacar por el toro campeón. Y éste le dice que está convencido de que obtendría un precio récord. Pero sucede un imprevisto; antes de que alguien comience a ofertar, un empleado llega dando voces de alarma diciendo que el toro campeón ha desaparecido. El coronel Cañones se indigna y osa cuestionar a la seguridad de la Sociedad Rural. Pero es rápidamente desmentido y tranquilizado. Le dicen que eso no puede ser, que *"la custodia es perfecta"*; y que el toro apareció. ¿Dónde? Pues en el stand de Cachorra, de quien ya nos habíamos olvidado. Pero no todas son alegrías, pues aquí Quinterno nos sorprende con el final; un final que tiene una arista graciosa, pero otra, sin dudas de tristeza. Es que Isidoro Cañones ha decidido carnear al toro; y para peor, el hecho ya estaba consumado, y ya el bicho era carne de asador. La gente, en medio de unos gauchos "maestros parrilleros", degusta chorizos y

(1) En la fiesta de la premiación en la Rural, como dato de color prometido, es donde actúan "las gatitas de Porcel", que son presentadas por Carlos Perciavalle.

carne del toro campeón. El coronel Cañones sufre un ataque nervioso, mezcla de ira e incredulidad. Se pregunta sin preguntárselo – pero lo intuimos en su gesto – si es que acaso su sobrino se ha vuelto loco. Isidoro no se volvió loco; o no para los cánones de su irresponsabilidad proverbial y de su poco aprecio por aquello que consigue. Su argumento para haber hecho lo que hizo, expresado con evidente satisfacción, pareciera una maniobra del autor para presentárnoslo un poco menos interesado de lo que parece. Como sea, no cumple este objetivo. No se trata de desinterés sino el interés en que todo esfuerzo sea dirigido hacia su prestigio personal como play boy. Dice Isidoro que carneó al toro campeón para *"agasajar a unas amistades"*. Y de este modo, como a todo héroe tradicional, las cosas terminan acomodándosele de manera que su equilibrio se sostenga. Si no, mire; Isidoro había invitado a ese carísimo asado a unos jeques petroleros, que *"después de saborear nuestras carnes"*, tal como lo dice el coronel Cañones *"hicieron grandes contratos de exportación"*.

La “locura” cierra con Isidoro previniendo que eso será así, que esos negocios habrán de concretarse, pero que cada toro tendrá que ser preparado como un toro campeón. Una vez más, todos los esfuerzos son sólo para acrecentar su fama: *"Está de por medio mi prestigio de playboy internacional"*. Esa es la frase final de la obra.

En resumen, se verifica lo planteado al comienzo. Esta historia, como las demás de las tantas protagonizadas por Isidoro, son una pintura de cómo se maneja la clase alta, la clase dirigente; se expone del modo más lineal y sin filtros sus modelos de relación. El valor, inesperado al cabo, de estas historietas, radica en este punto. Nadie hubiese esperado de Dante Quinterno ni de las editoriales que publicaban sus historias una intención crítica en la explicitación de estas maneras sociales. Las Locuras de Isidoro fueron concebidas en épocas en las que el discurso dominante no tenía ningún contrapeso, ningún contrarrelato, y las vicisitudes que se narran en "El rey de la Rural" son presentadas como la normalidad de la vida real y cotidiana, en donde si hay algunas cosas que reprobar no son sino algunas pequeñas trampas, deslealtades

menores que son parte de la personalidad singular de Isidoro y de ningún modo el paradigma en donde reconocerse abiertamente por el sector al que Isidoro pertenece.

XII

Sosías, Dobles, y Fotocopias

Nuestra unicidad aparece siempre como amenazada. Puede ser la aparición de un “doble” en los fenómenos de las psicosis, o puede ser la extrañeza incómoda ante alguien que se nos parece mucho, así como un “sosías”. U otras formas: alucinadas, imaginadas, fantaseadas, que lo que tienen en común es que demuestran esta precariedad del sostenimiento de algo que pueda mencionarse “yo”. ¿Qué es eso? Mire un poco y proyecte: lo invito a ponerse en el lugar del pato Lucas, de Capicúa, de Alf. Y por qué no de aquellos que los duplican. Ah, dice mi doble, que también lo invita.

Alf

El doble

Doble (que no es un “doble”) / Psicosis / El Gran Otro lacaniano
/Ventriloquía

En estos casos es la comodidad. Me refiero al hecho de titular “El doble” a esta pieza historietística. De suponer una pretensión diferente a sacarse rápido el trabajo de encima quizás habría que pensar en la fascinación que provoca la figura del “doble”, tanto en la realidad como en la ficción. Películas, series, cuentos, tratan sobre este tema inquietante. Sin embargo, aquí se trata de un error, porque en esta historia no hay un “doble” en el sentido estricto, es decir, un ser idéntico que duplica a otro. Lo que aparece aquí es una dualidad – deliberada, por otra parte – que no duplica, sino que divide. Ya veremos cómo.

Sin temor a perder seriedad o cierta distancia crítica, diré que Alf es un personaje exquisito. Es verdad que nació en una serie de bajo presupuesto y destinada, en principio, a un público no demasiado exigente. Pero muchas veces sucede que el bajo presupuesto es la mejor de las noticias, ya que como no hay para gastar en efectos especiales y actores cotizados, se paga a guionistas. En la serie de televisión, los guiones son excelentes y en la saga hay un puñado de escenas que son para la antología del humor. Para mejor, las características del muñeco, que necesitaba de tres personas para manejarlo (y sólo desde la cintura hacia arriba) hacía imperativo concentrar su gracia en sus palabras, en su discurso. Mudado a la historieta, el personaje es un tanto diferente. Es decir, vamos a analizar una obra en la que el personaje está depreciado por el formato y por el público al que se lo destina. De todos modos, su situación inicial no se ha modificado: Alf es un extraterrestre (del planeta Melmac) y vive secretamente en la casa de una familia de clase media norteamericana: la familia Tanner, que es una familia “tipo”. Nadie sabe de la existencia de Alf, salvo esta familia, que

debe, a su vez, procurar que nadie se entere, pues existen en ese país, las fuerzas anti extraterrestres, huestes ávidas de experimentar con alienígenas.

Esta historia comienza cuando Brian, el hijo pequeño de la familia Tanner, está practicando un acto de ventriloquia con un muñeco de madera, para participar en un concurso de talentos. Alf, al verlo, y desconociendo la existencia de algo como la ventriloquia, se asusta, pues cree que un muñeco ha cobrado vida. Pero el susto pasa rápido y Alf recupera su ánimo; y como suele suceder, se las ingenia para ubicarse en el centro de la escena. Para adquirir el protagonismo que su naturalizado narcisismo le impone, convence al niño de que para ganar el concurso debe ponerse bajo su dirección. El niño no tiene defensas ante la avasallante personalidad del extraterrestre, y se somete a sus directivas. Entonces Alf le hace cambiar pautas de su rutina actoral, le reorganiza el libreto, y hasta se ocupa del maquillaje.

Los padres del niño, Willie y Kate, están muy nerviosos durante todo el episodio; en especial el padre, porque es quien ha animado al niño a participar del concurso. Hasta aquí, el planteamiento de la situación. Pero, ¿qué rompe el esquema? Ocurre un percance. Llegada la noche de partir hacia el lugar en donde se realiza el concurso, Brian encuentra a su muñeco, desfigurado. Es que el gato de la familia, "Suertudo", se ha limado las uñas en la madera de la cabeza del muñeco y lo ha destruido. ¿Qué hacer?

Pues bien, a Alf se le ocurre tomar el lugar del muñeco. Toma esta decisión, pero no se lo comunica a Willie y Kate, a los padres del niño, quienes se enterarán "in situ", en el momento de la actuación.

Este tipo de situación se corresponde a las situaciones de la serie y tiene su impacto humorístico no sólo por la “travesura” en sí, sino – y



principalmente – porque Alf se arriesga a salir del hogar, única protección de un peligro extremo, y tan sólo a causa de un suceso nimio.

Alf se mete en una valija. Brian lo lleva. Y llegado el momento, aparece Alf en situación de simular ser un muñeco de ventriloquia.

Los padres del niño, en la platea, están todo el tiempo al borde de sufrir un colapso. Pero, claro, en ese momento, sólo deben disimular y esperar que nada malo suceda. El acto es un éxito. Es que Alf despliega su gracia saliéndose del libreto.

Comprobamos, pues, que no hay aquí existencia de un "doble". Un “doble” *stricto sensu*, es siempre una figura siniestra, una figura en la que un sujeto se ve a sí mismo, "afuera", en otro. Lo que hay aquí es, en todo caso, diferentes modos de duplicidad: uno, el reemplazo liso y llano de un muñeco de ventriloquia por otra entidad diferente; en este caso, Alf, un extraterrestre; y otro modo de duplicidad es, como mencionamos al principio, la división (o escisión) deliberada de Alf, que se hace pasar por un muñeco.

Linealmente, la historia no deja de ser la historia de un engaño; si bien no se presenta de ese modo, el engaño existe, pero tratado como una simple treta (una treta con buenas intenciones, porque es para solucionar un problema, que de otro modo no se hubiera podido, ya que no había tiempo para comprar otro muñeco). Y así, se ambienta una situación humorística clásica; la de un personaje tomando un lugar que no le corresponde. Esta situación, cuanto más extrema, suele ser más efectiva. Esto, desde el punto de vista de la estructura de la trama. Pero ahondando un poco y tratando de poner la mirada en la situación del personaje central, en Alf, podríamos encontrarnos con un trasfondo que, quitado el tono de comedia, nos dejará ante el reconocimiento de una situación angustiante. Esta es, claro, una de las características centrales del humor, en

tanto no hay humor sino en donde hay una falla, un percance, un cataclismo. El humor es una mirada no sólo sesgada, sino una mirada impostadamente desafectada. Saquemos, pues, el velo de comedia y evaluemos la situación de Alf: Alf vive confinado en la casa de los Tanner. No puede relacionarse con otros humanos porque podría ser capturado por las fuerzas anti extraterrestres. De manera que sólo puede tomar contacto con el mundo exterior a condición de ser "otro". En este caso, ese "otro" en el que se convierte, es un muñeco. Y todo lo que dice, a partir de esta situación, es dicho en la superficie de las relaciones intersubjetivas, no por él, sino por el muñeco, que por cierto, se hace llamar Goofy Gordon.

Un detalle importante en este nombre de fantasía que elige: "Gordon" es su verdadero nombre melmaciano (Gordon Shumway), lo que demostraría que la separación de sí mismo, aunque voluntaria, debe mantener un punto de contacto que no radicalice su escisión, un anclaje simbólico que lo prevenga de la enajenación.

Entonces, en cierta forma, así como Alf suple al muñeco original, también suple su necesaria vida social por una vida social "neutra", en la que los otros no se relacionan con él sino con "otro distinto de él", cualquiera fuese ese otro en el que se convierte.

Hay una válvula de escape, que es la misma válvula de escape de cualquier sujeto hablante y que es la suposición de un Gran Otro, para decirlo en términos lacanianos, un supuesto receptor estructural del mensaje. A ese Gran Otro, mediado por los "pequeños otros", le habla Alf, mientras el muñeco que representa y que opera en lo imaginario, le habla al público. Y dentro de esos "pequeños otros" a los que Alf les habla, a quienes se dirige especialmente es a Willie, a Kate, y a quien está en el lugar de su ventrílocuo, Brian, que son los únicos que saben que es Alf quien habla. Hacia ellos dirige sus mensajes y sus ironías. Y esto produce diversos efectos: Nosotros, en el lugar de lectores, sabemos más que ese público ante el que Brian con su falso muñeco actúan.

Para ese público, se trata de un espectáculo de ventriloquia. Su ignorancia, su incapacidad de notar el fraude, y por ende, nuestra situación de superioridad respecto de ellos, nos produce a la vez, el efecto de comicidad y un plus de goce que nos brinda esta posición privilegiada que el autor nos otorga al hacernos cómplices del mismísimo Alf. Por otra parte, Alf lanza sus ironías en nombre de Goofy Gordon, que sería en la escena, la voz del ventrílocuo, de Brian Tanner. Es decir, sus dichos han de ser atribuidos al niño. Para Alf, esta limitación de no poder asumir la verdadera identidad, de alguna manera es compensada por el hecho de la impunidad que obtiene. Sus decires se oyen, se dan a oír; y así, algo de su subjetividad es "contrabandeada"; esto es, la hace pasar a través de otro. Ese otro, a su vez, Brian Tanner, que ocupa "el lugar del Amo" en la formalidad, queda sometido finalmente a aquel que ocuparía "el lugar del esclavo", el muñeco. En definitiva, Brian Tanner queda subsumido en la totalidad de ese falso Goofy Gordon a quien comanda la subjetividad de Alf.

Poner en boca de un personaje lo que uno por uno mismo no podría decir sin correr ciertos riesgos, es una de las ventajas que todo autor tiene, y que de hecho, utiliza. La argucia de la ficción produce esta suerte de "zona liberada" en la que puedo decir algo sin ser "visto".

En un momento de la performance, cuando el ventrílocuo (Brian) festeja por él mismo uno de los chistes que Alf hace a su nombre (y dirigiéndose a él le dice que está siendo muy divertido), Goofy Gordon le responde: *"El público no parece estar de acuerdo. He visto mejores cabezas en un zapallar"*. Es decir, Alf se burla de la cortedad de las personas del público, quienes le festejan ese dicho como una gracia. Eso mismo a Alf – o a Brian en este caso, como el ventrílocuo – el público no se lo toleraría. Lo tolera sólo en un supuesto "pacto de comicidad". Finalmente, esto está dicho por el autor de la historieta, a quien menos aún le permitirían tal aseveración.

¿Cuántas veces sucede esto en el mundo de la ficción? Todas.

Están no poco acertadas las dictaduras, cuando aún en su cerrazón, intuyen la peligrosidad de los artistas. El problema que se presenta en esos casos es determinar quién habla, **quién dice qué**.

Veámoslo aquí: Un muñeco de ventriloquia podría, de alguna manera, objetualizar algo referente a la posición psicótica, en el sentido en que el psicótico no habla sino a través de los otros. Como bien se dice, en la psicosis se "es hablado" por los otros. Recordemos, para no ponernos muy crípticos, un ejemplo cinematográfico. En la película "Psicosis", el personaje principal, Norman Bates, queda completamente tomado por la presencia de su madre en él; habla como si él fuera su madre; y en ese filme llega hasta el límite de asumir en el cuerpo la voz misma de la madre.

El muñeco de ventriloquia "es hablado" por su ventrílocuo. Esto, haciendo una suerte de apostilla psicoanalítica. Pero, por otra parte, y sin dejar de tomar en cuenta esta situación, pensemos en el constante "efecto de ventriloquia" que se produce en el habla cotidiana de nuestra sociedad. Pensemos en esto cuando escuchemos hablar, por ejemplo, a periodistas, a comunicadores sociales, a voceros, a ciertos políticos. ¿Quiénes hablan en ellos?

Cuando una situación, o lo que podría ser una noticia es puesta en primer plano por días y días, casi obligándonos a convencernos de que se trata de un tema que es primordial para la sociedad, y la sociedad, a su vez, obedece, legitima el hecho y presta su enfática preocupación, y crédula replica este discurso *ad nauseam*; pensemos ¿quién habla allí?, ¿quién habla en ellos?

Cuando, por ejemplo, las personas que se muestran indignadas por lo que les dictan los medios masivos de comunicación que deben indignarse, lo hacen con las mismas palabras y los mismos giros que los voceros de estos medios, ¿quiénes hablan allí? ¿No será que muchos de ellos estarán "siendo hablados" por algún otro? Se dirá que puede ser que exista una coincidencia previa entre el comunicador y el replicador, y que éste tan sólo sea interpretado por aquél. Sin embargo, a poco de observar, lo que se nota las más de las veces, es una falta de distancia subjetiva del replicador respecto de ese decir que le

viene del otro, y que asume propio. Tal vez sea mucho pedir, pedirle a cualquiera, tal salto de emancipación.

Finalmente, digresión al margen, y para dar un cierre a este análisis de la obra "El doble", protagonizada por Alf, digamos que, a diferencia de muchas historietas (de la mayoría), esta tiene algunos chistes buenos, lo que no es poco. Por supuesto que no tiene la cantidad ni la calidad de sutilezas que el Alf de la serie televisiva, sí. Pero, quizás, la fuerte personalidad adquirida por el personaje, su fuerte subjetividad, que lo diferencia notoriamente de otros personajes de ficción para niños, obligue a su autor a seguirlo a él. ¿Podrá ocurrir que un autor sea, finalmente, hablado por su personaje?

Capicúa

La diosa Kali-Yug

Sosías / "Doppelganger" / William Wilson / Thugs / Representante de la representación

Creado en 1939 por Adolfo Mazzone, este tipo, Capicúa, es un muchacho de escasas luces cuyo sino es el de atraer a la buena suerte. El "tarro" de este personaje es por demás prodigioso, muy superior al que suele acompañar a muchos héroes de historieta. Capicúa es la representación de un afortunado llevada a la máxima expresión, traspasando los límites del disparate, lo que funciona como el tic humorístico de sus historias. Y es ese rasgo de Capicúa el eje alrededor del cual giran las incidencias de las aventuras que protagoniza. El muchacho es un tonto, con una cara de tonto nada disimulable y como suele acontecerle a esta clase de personajes, tiene una manía – o una obsesión, vaya a saber – que le es propia, particular; se trata, en su caso, de que es un voraz devorador de queso.

Secundándolo, están su tío Olegario, que ocupa el lugar de protector del muchacho, pero que finalmente no hace más que aprovecharse de él; y el

profesor Bambufoca, cuya participación (al menos en este episodio) es la de un partenaire un poco forzado.

En esta aventura, el bueno de Capicúa resulta ser el sosías de un jefe de una banda de asesinos. Imagine usted los problemas que una cosa así le causaría a cualquiera. Si no; mire.

Todo comienza cuando Olegario, el tío de Capicúa, lee en el diario un aviso de una productora de cine, la “Bodriom Film” en el que se informa que la compañía ha organizado un concurso para seleccionar guiones para sus futuras películas. El premio es de 5.000 pesos. Y Olegario, a pesar de la pertinente advertencia del profesor Bambufoca, que está a su lado, acerca de que carece de imaginación, de todos modos lo intentará. ¿Qué es lo que hace? Vea un poco; roba dinero de la alcancía de su sobrino Capicúa para ir a la farmacia y comprar unas píldoras que estimulan la imaginación. Gracias a esas píldoras, Olegario se convence que podrá *“emular al mejor escritor”*. Popularmente suelen decirse cosas como “el talento no se compra en la farmacia” y cosas por el estilo. Pero la farmacopea ha jugado un papel muy importante en las historias de ficción, y ha provisto muchas soluciones (soluciones en el sentido de respuesta a un problema, y también en el sentido de mezcla de sustancias). Bueno, este podría ser un caso.

Olegario escribe un guión que llevará a la “Bodriom Film”. Hasta allí lo acompañan el profesor Bambufoca y Capicúa. El director de la película, al terminar de leer el guión de Olegario, comenta para sí que es lo peor que ha leído en la vida y que parece algo propio de “una mente retardada”. Y cuando se dirige a la sala de espera del estudio, curioso de ver quién era el engendro capaz de haberle llevado semejante bazofia, queda extasiado ante la visión de Capicúa. Es que descubre en la imagen del muchacho, la figura de un tal Rabindranato, un príncipe indio asesinado hacía 12 años, sobre quien deseaba hacer una película. Y esta es la situación que dispara la historia. En resumen; la compañía contrata a Capicúa para interpretar al príncipe Rabindranato. Pero quien firma el contrato es su tío Olegario, quien se autoproclama su representante, sólo con el fin de

quedarse con el dinero de su sobrino. Este es otro tópico recurrente; a cada paso, el tío se aprovecha de la debilidad mental de su sobrino para estafarlo.

Lo que sigue es el viaje de Capicúa, junto a su tío y al profesor Bambufoca, y junto a toda la delegación de la “Bodriom film” hacia la India, a filmar en escenarios naturales. Pero ocurre que en medio de la filmación, un nativo ve a Capicúa caracterizado de Rabindranato, y en su modesta capacidad intelectual, no puede reaccionar de otra manera que no sea la de aceptar que, de algún modo, Rabindranato ha regresado. Sí, el regreso del mismo que había sido asesinado. Conmocionado, el hombre corre a contarle entre su gente, y al jefe de los “thugs”.

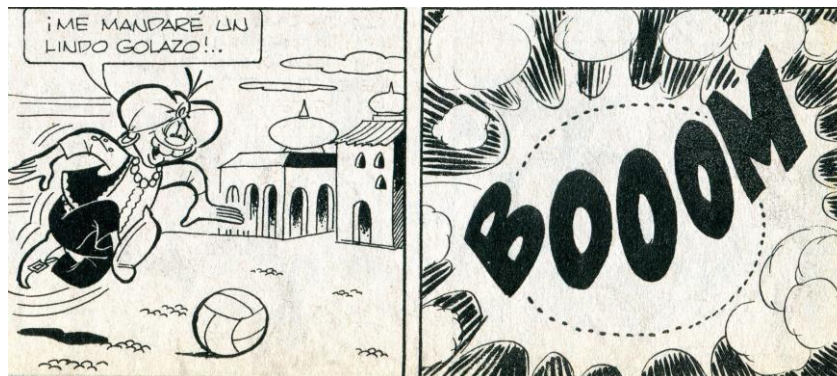
En ese momento, la historia, a manera de *flashback*, nos informa acerca de los thugs y de Rabindranato. Entonces nos enteramos que “*los thugs eran una banda de implacables asesinos, adoradores de la diosa Kali-Yug*”. Y que al verdadero príncipe, autoridad máxima de la banda, se le obedecía ciegamente. Aquel príncipe era Rabindranato, quien 12 años atrás fue víctima de un atentado, un atentado peculiar que si no fuera a correr el riesgo de ser sospechado de hacer apología del delito, diría que un cierto placer nos produciría si le ocurriera a alguno de los tantos futbolistas pataduras, pero millonarios, que se ponen la camiseta de nuestro club querido; es que Rabindranato fue a patear una pelota de fútbol, y la pelota estalló.

Tenemos pues, a los “thug” (1) y a la diosa Kali -Yug (2), personajes, inspirados en la historia real. Presentan aquí, leves y necesarias alteraciones respecto de sus originales, pero en líneas generales responden a sus verdaderas

(1) “Thug” viene de “Thag”, que significa “ladrón” en idioma hindi. El término “thug”, como tantas palabras indias durante el dominio británico en aquel país, pasó a formar parte del idioma inglés. Grupos de esta índole existieron en la India en tiempos pasados, en la Edad media y hasta 1830; eran redes de fraternidades secretas, organizaciones al estilo que luego adoptarían las mafias; tal es el caso de Los Estranguladores, cuyos miembros eran conocidos como “thugs”.

(2) La diosa Kali- Yug referencia a la verdadera diosa Kali, deidad hindi, en cuyo origen se da cuenta de que era una diosa violenta y cruel. Con el tiempo, los poetas shaktas del siglo XVIII le dan un carácter más ambivalente. La etapa final del desarrollo es la adoración a Kali como la Gran Diosa Madre. Pero además, esta diosa salvaje tiene un antecedente literario en la saga de Sandokán. En esas historias, Salgari habla de esta diosa adorada por una secta de asesinos, precisamente los thugs.

biografías. Quiero decir con esto, que no son parodiados. Este anclaje realista actúa a manera de contraste con el disparate de la trama, pero podría decirse



que también como referencias que suponen a un lector familiarizado en el imaginario que la obra propone.

Regresemos a donde habíamos quedado; a la evocación del desdichado suceso en que el príncipe Rabindranato muere en el atentado tras patear una pelota de fútbol. Y aquí, un evidente contrapunto que en la historieta no se remarca: Capicúa, cuya característica emblemática, es la de ser muy afortunado tiene un sosías (Rabindranato) que pareciera poseer la exacta condición contraria. ¿O no es un exceso de mala suerte morir tras patear una pelota antes de que otro lo hiciera? El hecho de que haya sido un atentado no afecta a esta condición. Capicúa se salva de esas cosas. La obra no usufructúa este contraste. En la literatura, este tema del doble, sosías, gemelo (cada cual con su particularidad) que se engloba con el término de “doppelganger”, esta duplicidad de un personaje, cumple una función. Hay muchos ejemplos; pero uno que podría asemejarse a este es William Wilson, protagonista del cuento de Poe. William Wilson tiene un sosías, que es su contrapunto en un sentido determinado: es el “doble moral” del original malvado y actúa como una suerte de “voz de la conciencia”. Aquí se pasa por alto que el sosías del afortunado Capicúa es su “doble desafortunado”.

Bueno, muerto Rabindranato – estamos todavía en la evocación mediante el *flashback* – no quedaron rastros del príncipe, a no ser una hebilla de

una sandalia. Poca cosa. Entonces, a pesar de que la explosión fue lo suficientemente violenta como para comprender que Rabindranato no pudo haber salido vivo de ella, los thugs, o no lo daban por muerto, o por lo menos lo tenía por “resucitable”,

pues todos los años rogaban a la diosa por su retorno. Al parecer, ahora, a estos salvajes, la diosa Kali-Yug los había escuchado. Claro; ¿cómo no pensar eso si ese que aparece es la viva imagen de su jefe?

Reaparecido el príncipe, según la idea de los thugs, estos van y lo rescatan; se lo llevan de aquel lugar convertido en set de filmación. El rodaje de la película, ante la desaparición de Capicúa, se suspende.

Los thugs adoran a Capicúa, creyéndolo su príncipe.



Capicúa se aprovecha. Pero así como es tonto, no tiene otra ambición que comer queso; y entonces pudiendo pedir cualquier cosa a aquellos que se proclaman sus súbditos, sólo les pide queso y más queso, su alimento fetiche, y su perdición.

Mientras tanto, Olegario, Bambufoca, y el director de la película salen en búsqueda de Capicúa. Se suceden diversas situaciones de enredos y aventuras. Por ejemplo, los thugs condenan a muerte a Olegario y a Bambufoca. El cargo es el de haber contaminado al príncipe con costumbres occidentales. Pero es el propio Capicúa quien los salva, pues da la orden de que los liberen. Los thugs, por supuesto, le obedecen.

¿Cómo logran finalmente estos occidentales no muy brillantes deshacerse de los thugs? Pues por una casualidad inducida por la propia torpeza

consuetudinaria de Capicúa, quien confunde un recipiente de pólvora con un frasco de tabaco y se arma un cigarrillo con ella. Todo explota, y contrariamente de lo que le sucedió a su sosías, a él no le pasa nada. ¿Ven lo que les decía? La explosión tampoco termina con los thugs; quienes sí pueden con estos facinerosos son unos elefantes, que asustados por semejante estallido, salen en manada y arrasan con todo. Los pocos thugs que sobreviven son capturados por la policía.

En medio de ese revuelo, Olegario le había robado a los thugs la imagen de la diosa Kali-Yug. Esa imagen, supuestamente de oro macizo, la lleva luego a un anticuario. Su delito fracasa, pues el vendedor le dice que esa estatuita es una basura de un metal dorado cualquiera que él mismo vendió a unos fanáticos. Y como entonces el dueño del anticuario sospecha que Olegario quiso estafarlo, ordena a dos fornidos ayudantes que “se encarguen de él”. Lo muelen a palos a Olegario, en una palabra; y de paso la liga Bambufoca. Terminan los dos en el hospital. Pero Capicúa se hace de una buena cantidad de dinero que el gobierno hindú le dio por ayudar a capturar a los thugs. El filme no se termina, porque la “Bodriom film” quiebra.

Vemos que en esta obra, organizada a partir del choque de dos culturas: la occidental contemporánea y la oriental ancestral, el relato no es neutral. Este choque está tratado desde la mirada occidental moderna con conciencia de superioridad por sobre la oriental antigua. La superioridad se manifiesta de varias maneras; en que los thugs confunden a Capicúa con quien no es, claro; pero además, en que esta confusión puede ser comprendida por los occidentales; los thugs, en cambio, no pueden comprender nada del comportamiento occidental. Y esto se remarca en la situación final, en esta suerte de coda (pues no tiene que ver con el relato central), cuando Olegario, en su intento de vender la imagen de la diosa Kali, descubre que la estatuilla es falsa. Este simbolismo de una imagen que tampoco es lo que parece redobla la idea de señalar a una cultura como elemental; hasta el objeto adorado es una baratija.

No sabemos cuál sería el análisis de los thugs, ni cuáles sus reacciones respecto de esa imagen al verla tratada como un objeto sin valor según la mirada occidental. ¿Perderían la fe en la diosa Kali- Yug? ¿Cuál es su concepción acerca de la relación entre la imagen y la diosa que adoran en ella? Para nosotros, la imagen, la estatuilla, no es la diosa. Y algo mucho más importante: la imagen no es la diosa, y la imagen tampoco es la representación de ella. Una representación, como su nombre lo indica, representa a algo o alguien en ausencia. Una imagen religiosa es, por lo tanto, un representante de esa representación; por eso es que su forma puede variar, y de hecho varía de acuerdo a las épocas.

La representación, a su vez, no puede representarse cabalmente, pues además está condicionada por las diferentes subjetividades.

Otra cosa: al final de la historia, cuando la policía llega es porque estaba ya en la búsqueda de los thugs, según informa el oficial. Y es una policía retratada sin la autocensura de las épocas siguientes. Fíjense si no: Los mismos oficiales confiesan, cosa que hoy no harían, que habían llegado hasta allí tras apresar a un sospechoso, a quien le hicieron un “*hábil*” interrogatorio y por eso “*cantó*” todo. Y por eso llegaron a tiempo. Son más peligrosos que los thugs, está claro.

El Pato Lucas

El doble

Casi un tratado sobre el amor / Un duplicado no es un doble

Le prevengo lo siguiente al modo del que imagino podría hacerlo Martín Fierro: nunca faltan encontrones cuando un pato se enamora. Pero todos sabemos que donde dice “pato” podría decir cualquier otra entidad. Esta historia, llamada “El doble”, no llega a ser un tratado sobre el amor – sería demasiado, claro – pero apostarí a que a Platón le hubiera gustado, aun siendo que el núcleo

del conflicto aparece, formalmente, por detrás de una trama de tinte fantástico, cuya eficiencia, justo es decir, le disputa el centro de interés. Basta de promesas y vayamos al caso:

Todo comienza con Elmer, el famoso viejo gruñón (emblemático blanco de las travesuras de Lucas) persiguiéndolo al pato porque éste le ensució la valla de madera de su casa con pintadas. Estas pintadas son: un dibujo de un pato y una pata besándose, y una leyenda: “*Lucas ama a Daphne*”. De manera que este primer cuadrado nos pone en tema acerca del estado emocional de Lucas: el pato está enamorado; y no sólo sabemos eso, sino que casi podríamos convencernos de que lo está de una manera arrebatada y adolescente. Esas pintadas denotan algo de esa euforia juvenil e inaugural de esta clase de sentimientos.

Elmer, a quien enojarse le cuesta poco, encuentra aquí razón suficiente para estarlo, y aunque nuestro corazón esté con Lucas, si apelamos al sentido de convivencia, tenemos que darle en esto, “la derecha” al viejo. Montado en su cólera, Elmer persigue a Lucas; y el pato, en la huida, que no es sino de caminos azarosos, se mete en un comercio en el que encuentra refugio. El comercio al que ha ingresado a los apurones es un local que en el vidrio de su frente informa “Copias duplicadas. Entrega inmediata” más el dato adicional (que se revelará innecesario) de que se inaugura ese día. A la sazón, el dueño del local es Porky, el chanchito Porky, que en esta historia se aviene a interpretar un personaje de reparto. Lucas entonces, finge interesarse por lo que Porky ofrece, y ante ello, el chanchito le dice que ha perfeccionado el más genial método fotográfico, para preguntarle luego si quiere duplicar alguna “cosa”.

No sabemos hasta aquí si dice “cosa” a causa de una utilización vulgar del lenguaje, refiriéndose a algo lógicamente duplicable como un papel, un documento, o una fotografía, o si lo dice porque su invento es capaz de duplicar cualquier objeto. Por lo que vemos a continuación, Lucas interpreta lo mismo que hubiésemos interpretado nosotros y toma un papel del escritorio – al parecer, una carta – y se coloca delante de la exótica cámara fotográfica de Porky. El chanchito oprime el botón; dispara; y lo que sucede es que en vez de duplicarse

la carta, queda duplicado el mismísimo pato Lucas. ¿El pato y nosotros habíamos errado la interpretación sobre duplicar una “cosa”? Nada de eso, pues hasta Porky se sorprende del resultado de la operación y entiende el acontecimiento como un error de su máquina fotográfica. De modo que Porky se disculpa con Lucas. Y Lucas le dice que no se preocupe, que en esa duplicación de sí mismo ha ganado un compañero. Y se va abrazado a su duplicado como a un buen camarada.



Como el pato duplicado es una copia tan fiel de Lucas, es decir, responde exactamente a la idea de una reproducción, el autor se las ingenia para hacer pasar una necesidad narrativa como si fuera una necesidad cierta de Lucas. Se trata de que diferenciemos cuál es Lucas y cual su copia, cosa que Lucas no debiera necesitar, pero convenimos en que sí porque es Lucas mismo quien, con pintura roja le pinta a su copia una banda alrededor del cuello. Ya sabemos: el pato de cuello rojo es el duplicado.

Lo que advertimos, y no tanto advierte Lucas, es que su copia es idéntico a él en lo fisonómico, pero que aquél es como un cuerpo sin sujeto: su mirada es fija, sin expresión; su pose es rígida; sus movimientos se adivinan aparatosos, como de robot; y todo lo que dice es “*woo woo*”, a manera de onomatopeya o de mantra.

Y he aquí que aparece Daphne, la pata de la que Lucas está enamorado, y se prenda del pato duplicado. Porque por alguna razón no explicada, para ella, las diferencias entre uno y otro no se reducen al mero cuello pintado de rojo; uno y otro se le despliega a su mirada, como entidades bien diferentes. Esto no es una especulación; ella misma le dice concretamente a Lucas, con esa típica crueldad femenina, que prefiere a su amigo porque “*es tan atractivo, tan cortés,*

y tiene una conversación encantadora”. El pato duplicado, a todo esto, repite “woo woo”, sus únicas palabras, las que constituyen la mentada conversación encantadora para Daphne.

“Woo woo”, interviene la copia, quizás con buen tino, pues Daphne así lo sanciona. “¡Qué cosas más inteligentes dices, querido!”, y visiblemente turbada de amor por él, le propone dar un paseo por el Jardín Botánico.



Irán de paseo, pues, los tortolitos, pero antes, se sientan en un bar, en una mesita en la vereda, a tomar un refrigerio. Lo que ocurre luego es simplemente la historia de la treta que el verdadero Lucas, despechado, hace para recuperar su lugar en el corazón de Daphne. Esta treta – luego podrá discutirse si como estrategia es recomendable— es muy simple: pintándose el cuello de rojo se

reemplaza él por el duplicado. Paralelamente, para correr del medio a su rival, logra sacárselo de encima mandándolo a trabajar; lo envía a casa de Elmer a pintar la cerca que había ensuciado con su grafiti. Elmer, por supuesto, cree que es el mismo Lucas quien lo hace, pues está ajeno al asunto de la duplicación.

Si analizamos bien esta historia, vemos que se nos revela como una obra de carácter posmoderno, en el sentido de que se nos presenta con una simple y lineal historia de enredos y confusiones, pero en la cual subyacen las angustias más profundas del sujeto humano.

El pato duplicado es una presencia extraña, traumática, pero a la cual Lucas de algún modo intentará asimilar como realidad posible. Esto le permite mantenerse dentro de una formalidad social que aparente no estar resquebrajada y en consecuencia, cuestionada.

El procedimiento posmodernista de esta obra se verifica en esta posibilidad de enfrentarnos a esta extrañeza, mirándonos en el pato Lucas acosado por el trauma, de identificarnos con él, pero a través de la mediación necesaria de la comedia.

Por otro lado, otro tópico interesante que nos propone esta obra en su enfoque posmodernista, es el “eterno femenino” mediado por su presentación en forma de “clichés”. Daphne, la pata, trueca de objeto amoroso como quien cambia de vestido. Nos presenta en su más cruda verdad, la entidad cosificada que es el objeto de amor. Daphne, o la feminidad, lo femenino que ella representa en esta historia, actúa bajo una lógica inescrutable para el mundo masculino. En el momento en que Lucas reemplaza a su duplicado en la mesa del bar (aprovechando el momento en que Daphne va hacia el toilette a “empolvase el pico”) ella regresa y le pregunta si pidió algo al camarero. Lucas, haciéndose pasar por su duplicado contesta “*woo woo*”, a la manera de aquél, forma de expresarse que tanto había gustado a Daphne. Pero Daphne lo increpa y le dice “*qué manera más estúpida de hablar*”. Lucas dice, para sí y para nosotros: “*Estoy desconcertado. ¿Quién entiende a las patas?*”

Es verdad, habría una incongruencia, pero hasta aquí no sabemos exactamente cuál; no sabemos si Daphne reaccionó así porque notó que Lucas usurpó el lugar del duplicado, o porque cambió de parecer respecto de la conversación limitada al “*woo woo*”.

“¿Qué quiere una pata?”, se preguntaría el Sigmund Freud del mundo de los palmípedos, seguramente.

Esta situación, verificada en pata, gallareta o cristiana, demuestra la precariedad de la consistencia del objeto de amor. El objeto de amor no es un objeto único, y aunque no es cualquiera, es intercambiable: ¿Qué, a la mirada de la pata Daphne hizo que el duplicado de Lucas ocupara el lugar del original?

Y hay una tercera cuestión en esta historia, yo creo que aún más perturbadora que la del desencuentro amoroso. De lo que se trata es de la singular situación en la que se encuentra el pato Lucas cuando ante Daphne, se

hace pasar por el duplicado de sí mismo. Es decir, se constituye en algo así como un “pato Lucas de tercera instancia” (la primera sería él como original; la segunda es él en tanto duplicado; y la tercera es él *actuando* de su duplicado). Esto ha de suponer una degradación de su personalidad en cada pasaje de instancia. El duplicado es una copia (incompleta y degradada intelectualmente) del original; es decir, algo se ha perdido en ese traspaso. Y en la imitación del duplicado, lo que se pierde es la consistencia “real” del duplicado, dado que es un reemplazo liso y llano, pero que no restituye a Lucas sino a un pato que tendrá que semblantar la copia degradada de sí mismo. Para un pato, es demasiado; porque por penas de amor todos pasamos; ¿pero esto?

¿Y qué es lo que sucede aquí?

Para la mirada de Daphne, ese Lucas degradado (Lucas imitando a su copia) no logra engañarla; y me refiero al engaño necesario para el amor. Pudo Daphne enamorarse del Lucas original, pudo enamorarse del duplicado (pero sin saber que se trataba de un duplicado artificial), pero no logró enamorarse del imitador del duplicado.

No sabemos, porque la obra no da precisiones respecto del sentir y pensamientos de la pata, si ella se dio cuenta de que Lucas reemplazó a su duplicado, o si aquel enamoramiento fue una ráfaga de amor que se diluyó ante la rápida desilusión; si aquello que brilló en un momento con su “woo woo”, perdió su encanto.

Bueno, la historia, que en su desarrollo prometía un conflicto más denso, se resuelve muy brusca y utilitariamente. Lucas va con su doble al comercio de Porky, quien advierte que su peculiar máquina duplicadora puede producir el efecto reverso. Los patos se paran ante el aparato; Porky pulsa el botón, y el duplicado desaparece. Es decir, el duplicado de carne y hueso se comporta como un duplicado virtual.

Y, por supuesto, el amor vuelve a reunir a Lucas y Daphne, con lo cual la relación breve de la pata con el duplicado de Lucas quedará en la historia amorosa de la pareja, quizás como una “cana al aire” de la buena pata.

Cerremos con una nueva cita de Fierro, que al parecer, razón no le faltaba en estas cuitas: ¡Es zonzo el cristiano macho cuando el amor lo domina!

XIII

Moraleja y Civismo

En las formas clásicas, todo lo que se da a un niño, es con pretensión de moraleja; hasta la sopa. Se ha creído (y aún se lo hace) que es ese el modo privilegiado por el cual en la *tabula rasa* que es el cerebro del *infans*, se imprimen los conocimientos, los conceptos, las ideas (bueno, estas son pocas, pero supongamos). Entonces, claro, no hay historieta a la cual la moraleja o la intención civilizatoria no se le imponga. En la historieta, el discurso que gobierna es el del Superyó, igual que en los noticieros. La suerte de las viñetas es que si bien es cierto que no se salvan de sus palurdos, no contienen periodistas. Esto, mire; agradézcalo.

Lo invito a ver qué se traen tipos como Andy Panda, o un virus informático puesto a personaje. Y también a encontrarnos con Melquíades, un león que sabe leer como debieron habernos enseñado cuando niños. Vamos.

Boris el virus

Objeto Ideal / Objeto Virtual / Interpelación al lazo social



Convengamos que si no era Boris hubiese sido cualquier otro. La ocurrencia estaba ahí, en la batea de las ideas prontas, de esas que surgen de modo viral, justamente.

Convengamos también que crear una historieta nueva después de 80 o 90 años del género, cuando los personajes de perros, gatos, canarios, chanchos y ratones abundan, obliga a buscar por otros distritos que no los de la zoología para que un personaje adquiriera cierta distinción. Eso en la forma exterior, porque en las historietas para niños muchas veces no importa si se es un pato o una jirafa, si de todos modos se va a manejar una camioneta. Pero aquí aparece una ligera salida heterodoxa, porque Boris es un virus informático, algo que las generaciones mayores tienen muchas dificultades en comprender qué es, pero del cual los niños se hacen una somera idea mucho antes incluso de entender que tienen que lavarse los dientes.

La historia: Un día, a Boris lo sacan de la computadora en donde se había alojado. La computadora era la de un niño de nombre Darío. Un técnico ha ido a la casa en donde Darío vive con sus padres, y tras desinfectar la máquina, extraído el virus, se lo presenta al niño diciéndole que el nombre de aquél era Boris y que ya podía jugar con él. El niño adopta al virus como mascota. Sus padres, aquiescentes, prototípicos padres de los años 90, se someten a la voluntad de su hijo. La madre, simplemente porque parece que no entiende lo que pasa; pero el padre, tampoco es que entienda mucho, pero que algo raro hay en eso, sospecha, porque a cada rato se pregunta, a manera de *leit motiv*, “¿en qué fallé?”

Muy bien; ahora, ¿cómo se comporta un virus informático fuera de su hábitat natural? No habiendo antecedentes en este sentido, la historieta arriesga alguna de las maneras posibles; este es el gran campo de exploración de esta ficción; o al menos, se presta para serlo. Veamos. Primera certeza: no como un pez, por ejemplo; Boris no se muere al salir de su hábitat, y por el contrario, se lo nota respirando sin inconvenientes. Estaría más cercano a un anfibio; es decir puede vivir en dos medios diferentes: en el campo virtual y en el de la realidad material. En el primero, en el que corresponde a su naturaleza, lógicamente, pues a pesar de haber sido extirpado de él, cada tanto se manda adentro de alguna computadora. Y en el nuevo, en el campo de la materialidad, porque mostrará todas las intenciones de aprender a relacionarse con ese mundo de tres dimensiones.

Luego está la cuestión de la consistencia de Boris, de la cual sólo podemos ver que es suficientemente adaptable a ambos mundos. Esto es una rareza en sí misma, porque es bien conocido que en asuntos de informática, la adaptabilidad de un sistema con otro, se da poco. Habría que ver qué le pasaría a otro tipo de virus, diferente a Boris, en la misma situación, si sobreviviría al ingreso al reino de la materialidad. Un “troyano”, por ejemplo la tendría difícil, porque aún si se adaptara, seríamos muchos los que intentaríamos reventarlo a chancletazos. Serán estas, cuestiones de otra historieta, sin dudas.

Ahora estamos con Boris, que tiene la forma de una pequeña bola de color verde, que luce unos notorios colmillos, y que tiene ojos muy grandes. Se parece a uno de los “verde ensolves” de Drive, aquella mítica materia prima del jabón en polvo de la afamada marca de referencia.

Bien; hasta aquí, el contexto de la situación de Boris y el marco en el que se desarrollará una obra que estará poblada de chistes y de gags que, aunque fáciles de construir, resultarán eficaces. Luego están las ideas subyacentes, sobre las que quizás haya algunas cosas para decir, fundamentalmente porque esta es una historia contemporánea, en el más estricto de los sentidos, el cual supone también que se trate del peor de los sentidos.

La acción transcurre en el seno de una familia de clase media moderna (la historia es de los años 90 y en esa época está ambientada). Visitemos ahora las ideas con las que trabaja un relato acerca de una mascota virtual y veamos a qué paradigmas responde y a qué demandas se acomoda.

La primera condición que posee un objeto virtual es que no está sometido a las vicisitudes de los objetos materiales: no se “gasta”, no sufre, no envejece. Ingresarían estos en el universo de los objetos ideales kantianos. En el caso específico de un objeto informático, puede hasta “morir”, pero esta muerte puede no resultarles definitiva. Además, todo aquello que daña a un objeto virtual puede ser eliminado; y esa eliminación puede ser radical, haciendo que el objeto a preservar no quede con secuelas y que recupere su salud absoluta.

Al tratarse de una mascota virtual, Boris, en su estancia en el mundo material, es a veces presa de algunas agresiones: por ejemplo, debido a que su cuerpo es redondo, Darío lo utiliza como pelota de básquet. A Boris se lo percibe molesto por esta situación, pero una vez terminado el juego, ni siquiera sale dolorido. En otra ocasión, para evitar que vuelva a meterse en la computadora, Darío deja a su perro (una especie de *bull dog* de dientes muy visibles e intimidantes) custodiando la máquina. Es muy probable, deducimos nosotros, lectores, que el perro, de alcanzarlo intentaría comérselo; queda claro que lo mira con ganas. Y así y todo, Darío deja a Boris a merced del animal. ¿Por qué? Pues el niño sabe que así mantiene al virus “a raya” sin que corra un riesgo verdadero.

La virtualidad de Boris, entonces, podría ser funcional a Darío, para saciar el sadismo que todo niño tiene, aunque habría que ver si ese sadismo, cuya pulsión es activada por un objeto material, se satisface con un objeto virtual. Pareciera que esto podría ser así, al igual que como ocurre con el erotismo, en el cual, a veces, ante la falta de un objeto real, la fantasía se encarga de suplirlo de diversas maneras.

En un plano más amplio, el intercambio social a través del mundo virtual se va haciendo cada vez más importante. Esta condición es perturbadora en más

de un sentido. Es muy común que un niño (y no sólo un niño) viva gran parte de su vida como Boris, es decir, tramitando casi toda su afectividad en el mundo virtual. Este mundo llega así a experimentarse como un “mundo ideal” en el que se desea estar, entre otras cosas, porque ese medio realiza de algún modo las fantasías. Queda pues, del otro lado; o mejor dicho, de este lado, un mundo material que es más banal, pues es el lugar reservado para todas nuestras acciones “desidealizadas”: comer, bañarse, etc. El mundo de lo material es el lugar de “lo necesario” en el cual nos reabastecemos para volver al mundo virtual, que es un mundo límpido y menos riesgoso.

Entonces, ¿es demasiado preguntarse si realmente se desea en estos tiempos a un otro de carne y hueso? ¿O ya se ha asimilado a los “otros” como lo que son en la experiencia sensible del sujeto de este tiempo, “otros virtuales”, la manera más aceptable de concebir la otredad actualmente?

Con Boris el virus se produce una suerte de respuesta a esta situación. Con él, ya no tenemos mascotas verdaderas, aquellas que dan trabajo, que pueden enfermarse y que se pueden morir. La mascota es también un “otro virtual”, una representación del animal doméstico que no existe.

Se trata con Boris, de una extraña entidad con alguna traza material, aunque leve, que aliviana la carga “excesiva” de un otro cercano. A Darío le funciona, pues el niño pareciera sentir plenamente las emociones pertinentes a tener una mascota, pese a no engañarse respecto de Boris; sabe que esa cosa sigue siendo un producto de una combinación binaria; es decir, sabe que juega sin ningún referente real y sin un verdadero compromiso en la relación que entabla; sin responsabilidades ciertas.

¿Cuál es la consecuencia de esto para Darío? Pues que todo acontecer afectivo, emocional, resulta desviado, interrumpido por un objeto extraño que reduce todo a un simulacro. En el mundo virtual todo es “como sí”.

¿Quiénes son los otros en este contexto de una vida de tinte digital?

Los otros aparecen como mediados por la virtualidad; pero quizás, como dijimos antes, esto ya sea un concepto atterradoramente perimido. Quizás en este

contexto, los otros “son” esa mediación misma. Perdemos de vista así que nosotros mismos, hacia este lado de la pantalla, nos convertimos en “virtuales” respecto de estos. En las redes sociales, muchas veces somos un “1” o un “0” de un cúmulo más o menos indeterminado entre los “otros” de alguien. Lo notamos, por ejemplo, en que el interés hacia nosotros es difícil de percibir; solemos ser apelados por una demostración de afecto a un bajísimo costo, lo que equivale en la realidad a que no lo seamos en lo absoluto. Veamos: Cuando llega el tiempo de alguna festividad, por ejemplo, el Año Nuevo, se estila saludar a las personas queridas. En tiempos de la vida real, aquellas otras personas eran identificadas individualmente; quizás se les enviaba una tarjeta de salutación, o se le hacía un llamado telefónico, pero personal, dirigido expresamente a cada una de esas personas. Con el auge de la virtualidad, es muy común recibir en un correo electrónico masivo, una salutación de orden general: “Queridos amigos: feliz año nuevo”.

Con un solo movimiento, fácil, seguro, impoluto, esterilizado, un sujeto “cumple” con todos sus “afectos” demostrándose a sí mismo que es una persona amable, afectuosa.

Una pregunta para los padres de Darío sería acerca del simulacro de atenciones hacia su mascota que prodiga su hijo, ¿no son acaso un egoísmo disfrazado?

Del lado de Boris, las cosas no son más simples. Su semejanza con una mascota tradicional se reduce a que es tratado como tal por el niño, cuando está afuera de la computadora. En la pantalla no lo es. Pero se pasa al mundo de la realidad y se le produce así una especie de “cortocircuito”, admitámoslo. De este lado de la pantalla, es demandado a alienarse a su significación de mascota. Y Boris lo intenta, sí; a veces adopta actitudes de perro, otras veces de loro; y fracasando en cada una de estas identificaciones – necesarias para cualquiera que quiera interactuar en el mundo real – hasta llega a identificarse ya no con mascotas posibles sino con “cosas”. Cierta vez se identifica con las bombitas de los adornos navideños; junto a otros virus amigos suyos que trajo de sus pagos

intra pantalla, en una ocasión en la que Darío había roto los adornos del árbol navideño, se posa en el árbol oficiando de borla; él y los demás. Si tenemos en cuenta que a los futbolistas que pasan de un club a otro les cuesta adaptarse a la nueva camiseta (al menos eso suelen decir), qué quedará para un ente viral que se traspasa de un mundo virtual a un mundo material. Comprendámoslo.

En definitiva, lo que sucede con Darío, es que actúa con Boris como si fuese una entidad que le permite satisfacer su necesidad de amar al prójimo. Y por el mismo precio, de constituirse en adorno del arbolito de navidad. Pensándolo bien, ¿cuántas de nuestras amistades sirven para más?

El león Melquíades

Por hacer caso de fábulas

Favor con favor se paga / La ética melquiadeana / Imperativo metafórico / No todo puede legislarse / La ley corruptora

Es un buen tipo este Melquíades. Protagonista de su propia historieta, león y todo, y en lugar de balconearla, de agenciarse todos los gags y reproducir el discurso complaciente de la mayoría de sus colegas, le escamotea unas viñetas a las escenas de cachiporra, y a su manera, ambienta un espacio proclive a reflexiones. Si no, vean. Para empezar nomás, arranca leyendo, y no con el pesar de quien cumple una obligación; no; el león está recostado sobre un árbol, muy tranquilamente reposado, disfrutando de la lectura. Lo que lee es una fábula titulada “El león y el ratón” en la que un pequeño ratoncillo salva a un león de quedar atrapado en la red de un cazador. Y tras la moraleja evidente de una historia como esta, la fábula alecciona explícitamente sobre la idea de que “favor con favor se paga”. A Melquíades no le gusta esa historia y pronuncia su queja en voz alta. No protesta sobre la idea de pagar los favores, sino que vuelve sobre la cuestión inicial: ¿Cómo un pequeño ratón va a salvar a un poderoso león? En este punto basa su crítica. Pero sucede luego, y como era fácil de suponer, que

será más tarde, él mismo quien quedará en posición de deber un favor a un ratón. La moraleja, finalmente, triunfa. En cómo llega a esto, en las vicisitudes que deberá sortear para seguir fielmente una conducta ética, la historia nos dejará ver al Melquíades prometido.

Y todo se desencadena a partir de una eventualidad: Ocurre que llega hasta donde está Melquíades, una vecina, la señora Charlaquetecharla, del Club Local del Chisme. Y le pide un favor: que en la próxima reunión del club vaya a amenizar el encuentro contando historias de su vida selvática. A Melquíades le desagrade por completo esta idea, y, es entonces que lo vemos dubitativo y ansioso, no sabiendo cómo negarse y zafar. En eso aparece, providencialmente, un ratón. Y la señora Charlaquetecharla, al verlo, sale disparada, pues es ella la encarnación del típico personaje de la mujerona regordeta que siente fobia por los roedores. Para Melquíades, pues, la aparición de ese ratón, tan oportuna, fue una bendita casualidad. Y entonces le agradece. El ratón, que no fue hasta allí con la intención de salvar al león del compromiso de la conferencia, sin embargo, constatando que ha sido su presencia la que salvó a Melquíades, acepta la gratitud; acepta ser merecedor de ella; y trata entonces de cobrarse el favor. Le dice a Melquíades que lo vio leyendo la mentada fábula y que recuerde entonces lo que allí aprendió, que “favor con favor se paga”. Y se hará pagar el favor. ¿Cómo?



El ratón quiere queso de una nevera que está en la casa donde vive (nevera, sabemos es “heladera” en inglés, así que en adelante la llamaremos heladera, directamente). Al ratón se le dificulta hacerse de ese queso deseado porque el gato de la casa no lo deja acceder; ni lo

deja siquiera acercarse a esa heladera. Pero Melquíades tiene su ética y le dice que él no es un vulgar ladrón, y que por lo tanto no puede pedirle que tome el

queso por él. Pero en cambio, le dice que podrá ayudarlo en caso de que el ratón se encuentre en peligro. El pacto queda sellado. Entonces el ratón se hace seguir por Melquíades; roba el queso de la heladera, y cuando es atacado por el gato de la casa, Melquíades debe ir en su ayuda. Obligado por el contrato, le da un puñetazo al gato y el ratón logra así su cometido de salir corriendo y salvarse. Melquíades se siente incómodo consigo mismo, pero afirmado en la idea de que “favor que favor se paga”, y que no tiene otra alternativa que actuar y ceñirse al pacto, luego de golpear al gato, le pide disculpas: “*No tuve más remedio que zumbarte por una deuda de honor*”, le dice, compungido. El gato lo trata de “traidor” y de “vergüenza de la familia”.

Vemos entonces, cómo el león queda señalado por sus congéneres a raíz de esta conducta. Y sufrirá el peso de la estigmatización cuando va, por ejemplo, al Club de Leones y es expulsado de una patada. Es aquí que comprende que ha quedado atrapado entre dos supuestos éticos que se contraponen: el de devolver un favor y el de no traicionar a su grupo de pertenencia.

Y como bien sabido es que no se puede servir bien a dos señores al mismo tiempo, tendrá que optar por uno. Sabe Melquíades que habiendo devuelto el favor al ratón ha quedado como un “cipayo” de la felinidad, y tratará entonces de enmendar el error en el que ha caído. Y para esto, para volver a congraciarse con sus “*hermanos rabudos*”, lo que hace es esperar al ratón con una redecilla; el ratón aparece y Melquíades lo caza.

Pero sucede que el ratón roe la red y escapa. Melquíades lo persigue y en la persecución azarosa desemboca en el lugar que quería evitar: el Club del Chisme. ¡Pero, cómo son las cosas! ¿¡Pero será de Dios!? Al llegar allí, el león es capturado por las señoras, un montón de señoras que atiborraban el Club y quienes al verlo creen que él se ha presentado allí para dar la conferencia, la famosa charla sobre sus aventuras selváticas. La cuestión es que esas mujeres lo acosan para que lo haga cuanto antes y logran sentarlo en una suerte de estrado en el frente del auditorio. Y cuando Melquíades ya está resignado a tener que entretener a las señoras, aparece por debajo de ese mismo estrado, otra vez el

ratón. Pero esta vez su aparición no es casual. El ratón, quien había llegado allí en calidad de perseguido, le ofrece ahora su ayuda. Melquíades no tiene mucho tiempo para pensar; y el ratón lo presiona para que decida: *¿Querés que te ayude a zafar de la conferencia?* Y Melquíades acepta la oferta.

En este momento, nosotros, lectores, antes que él, comprendemos que comete un error que no tardará en pagar. La ayuda que ofrece y brinda el ratón es una invasión de ratones en la sala. Esto sucede, y las mujeres, todas al mismo tiempo, y como si fueran una, confirmando el contagio histérico femenino, salen huyendo despavoridas. El ratón, entonces, hace uso del establecido “favor con favor se paga”. Pero en este caso, aprovechándose de Melquíades, le dice que los favores que le debe son 96, uno por cada ratón que participó de la invasión al club del Chisme. Melquíades, legitimando esta interpretación que el ratón hace del pacto, se ve obligado otra vez a andar repartiendo puñetazos a los gatos; y lo hace, siempre aborreciendo de tener que hacerlo. Y es así como termina la historia.



Vemos que existen muchas aristas interesantes en esta historia y que todas son suscitadas por la posición subjetiva del bueno de Melquíades. Vayamos por partes.

A / La Ética Melquiadeana

En principio, Melquíades es un personaje marcado por la ética. Es decir, Melquíades no duda en actuar éticamente; nunca se cuestiona esta premisa. Podrá hacerlo de manera torpe y equivocada. Pero su ética consiste en que, probada la inconveniencia para sí de un precepto que juzga ético (tanto sea el de

creer en que es un deber ético lo de pagar favor con favor, como el del contrato social con sus congéneres), no lo desmiente para reemplazarlo por otro precepto que se le acomode.

Esta actitud, hemos de convenir, no es frecuente. ¿No estamos cansados de asistir a situaciones en que ante una propia inconveniencia en atender el comportamiento ético, lo que se hace es cuestionar el estatuto del principio que lo rige?

B/ El “imperativo metafórico”

Vimos que, al comienzo de la historia, Melquíades lee una fábula. Las fábulas son, sabemos, sentenciosas, aleccionadoras, unidireccionales, dogmáticas. Las fábulas moldean al lector, no sólo en aquello que pretenden enseñarle, sino en tanto lector mismo. Una invectiva plena de sentido común, es presentada como una razón fáctica, algo indiscutible. Tan luego, todo escrito que enmascaradamente presente un tipo de deducción de esta naturaleza, actuará en el lector a la manera de una fábula. Es decir, un lector poco avisado, da crédito y razonabilidad muy rápidamente a aquello que está impregnado y aceptado de lo que se conoce como “sentido común”. La frase “favor con favor se paga” es un buen ejemplo.

¿De qué modo se trata de moldear al lector?

“Favor con favor se paga”, es una frase en imperativo. Lo que queda enmascarado, por fuera de la lectura literal, es que se trata de un imperativo metafórico. Esto es; no se trata de una ley, sino de una suerte de premisa que convendría atender; algo así como “nobleza obliga”. El imperativo metafórico existe para actuar como un contrato de criterio con uno mismo.

Otro ejemplo de imperativo metafórico, más común y por ello más funcional para indicar cómo opera es este: “tengo que salir adelante”. Esto es un imperativo, pero a manera de criterio que nos autoimponemos. No es una ley. Es decir, no hay ninguna ley que me obligue a salir adelante; y tampoco traiciono ningún principio ético si yo no tratara de salir adelante.

La confusión del imperativo metafórico con el simple imperativo, por raro que parezca, es muy habitual. Más todavía en ámbitos poco sutiles, en los que pueden utilizarse como elementos de manipulación. A menor capacidad simbólica del ámbito en el que opera, mayor es su fuerza. Claro ejemplo de en un ámbito poco sutil, es el del fútbol. Y allí estos imperativos metafóricos proliferan y alteran en lo efectivo el estado de las cosas. Veamos. Hemos escuchado hasta el hartazgo frases como “Boca debe ganar siempre”. Este es un imperativo metafórico, que alienta a los futbolistas de Boca a entender que jugando en un equipo grande como Boca se tiene una responsabilidad mayor en tener que ganar que si se jugara en un equipo con menos recursos. Pero sucede que a este imperativo, en este campo módico en sutilezas, suele desdibujársele lo metafórico. Y se confunde (inconscientemente) que “Boca debe ganar siempre”, es una suerte de ley que debemos tratar de que se cumpla; con lo cual es probable, y de hecho en la historia ha sucedido infinidad de veces, que para cumplir con este imperativo, penales que son inexistentes en el área de Boca, son contantes y sonantes en las áreas de sus rivales.

C / Melquíades lector.

Volvamos a Melquíades y a su capacidad de lector. Cuando lee una historia de ficción en la que un pequeño ratón salva a un león, y como consecuencia se entabla una deuda de honor del león para con su salvador, lo que cuestiona Melquíades es la primera premisa; es decir, el presupuesto que origina la deuda. ¿Un ratón salvando a un león?; ¿es posible tal cosa? Melquíades se cuestiona, entiende que puede haber alguna falsedad en el enunciado, allí donde la oración no pone el acento. Esta es otra cosa que no sucede frecuentemente, situación que es sabida y utilizada hasta el hartazgo por los medios de comunicación dominantes.

Los medios hegemónicos suelen hacer largas disquisiciones en las que desprevenidos lectores ingresan opinando de una u otra manera, pero aceptando automáticamente la premisa dada.

Un ejemplo: Se dijo durante el festival de Cosquín de 2012 y se repitió infinidad de veces, que durante la actuación de cierto artista, el canal público, que transmitía el acontecimiento, cortaba esa transmisión cuando coincidía que en la pantalla del escenario se proyectaban imágenes de pobladores de Famatina protestando contra la minería a cielo abierto. Se discutió entonces, acerca de si esto era o no un acto de censura; si se trataba de ocultar el tema de la minería o si en atención de una determinada idea de programación, el canal tenía derecho de seleccionar el material a emitir. De ese tenor eran los debates, los cuales parecen razonables. Pero el hecho fundamental es que no se cuestionó la premisa, que era falsa. Jamás ocurrió el hecho sobre el que se cambiaban ideas.

En general, el lector medio, no cuestiona esta premisa inicial: ¿Es verdad? ¿Puede ser? ¿Quién lo dice? ¿Lo comprobamos? No. ¿Para qué?

Bueno, Melquíades lo hizo. ¡Chapeau!

D / No todo puede legislarse

En esta obra, cuando el ratón comprende que ha ayudado al león y, aunque sea por una casualidad le ha hecho un favor, lo que hace es recordarle que debe devolverle el favor. Y de esta manera se manifiesta una forma de proceder típica de estos tiempos demoledores de la sutileza y el buen gusto. Claro que es de buen tono ayudar a quien está en problemas, del mismo modo que lo es el hacerlo sin esperar ser recompensados por ello. Es cierto que tanto el contrato social, como las relaciones afectivas comprometen en su dinámica, una economía. Pero se trata de una economía no sujeta a leyes de justicia distributiva. Para el buen gusto y la sutileza de espíritu, estos procedimientos de brindar ayuda y de recibirla no están alentados por la existencia de una ley. Se trata de la amabilidad.

Es como legislar darle el asiento a un discapacitado en el colectivo. Esta legislación, contrariamente a lo que aparenta, corrompe en el hecho de que da cuenta de cuál es la idea que se fomenta de la sociedad, y esta pareciera ser que los ciudadanos son tan brutales que hay que legislar hasta los más mínimos comportamientos. La ley, el estado, nos dice “no confiamos en que siquiera seas

capaz de darte cuenta de lo más elemental”. Y siendo que el ciudadano cede el asiento porque lo indica la ley, su gesto, su impronta amable, ha desaparecido, su individualidad ha sido abolida; el asiento se lo da la ley. Para decirlo a la manera de Kierkegaard: se ha producido la suspensión reglamentaria de la nobleza.

E/ Melquíades y la ley

No perdamos de vista otro tópico destacable de Melquíades, que después de todo, es un león, el rey de la selva, el animal más poderoso. Jamás Melquíades lo tiene en cuenta como recurso para satisfacer sus fines. Se ajusta a la ley; no la coacciona ni trata de reemplazarla por la ley de la selva. Y en ese sentido, la reafirma. La ley es ley sólo si puede imponerse también al poderoso.

F / El ratón se asume como “el elegido”

Melquíades hablaba con la señora Charlaquetecharla cuando el ratón llegó hasta allí y produjo un quiebre de los acontecimientos: el ratón llegó por obra de la casualidad y la mujer huyó despavorida. Melquíades agradece a ese que ha llegado como “salvador”. Pero ¿Quién es ese salvador? ¿Qué entidad tiene? ¿Quién es esa suerte de módico Mesías que salva al héroe de las garras del aburrimiento de la señora Charlaquetecharla? ¿Es acaso, “ese” ratón? ¿Es ese individuo positivo por alguna condición específica de su individualidad? De ningún modo es así. Cualquier ratón hubiese provocado la misma situación. Sin embargo es él y no otro; y así se asume el ratón, como si detrás de las contingencias de su vida, una mano oculta moviera los hilos para hacerlo llegar allí. Esta es la fantasía de la existencia de un “Gran Otro” que todo lo sabe y todo lo ordena. Esta ilusión la comparten ambos, el ratón y Melquíades. En ese juego intersubjetivo se pierde la noción de diferenciar entre estar en un lugar de salvador y ser la encarnación del salvador. Se produce una especie de “falla”, de confusión entre un lugar en la red simbólica y aquel elemento simbólico que lo ocupa. Lo que sucede en realidad es que quien quiera que se encuentre en ese lugar de salvador es el destinatario de la función de salvador. Pero en la experiencia empírica, aquel que lo encarna provoca un efecto tan poderoso que nubla la percepción de la realidad lógica.

El lugar en la red simbólica es el lugar del salvador; no es un lugar vacante sino que es un lugar inexistente; que sólo se hace existente cuando aparece un elemento concreto en ese lugar; en este caso, el ratón. Sin embargo, ya sea a causa de un razonamiento religioso, o simplemente por aprovecharse de una confusión entre el lugar simbólico y el ente que lo ocupa, el ratón se asume como el salvador ante lo cual siente el derecho de ser reconocido como tal.

¡Huyamos hacia la derecha!, solía usar como latiguillo este simpático león cuando no podía lidiar con una situación y deseaba huir de ella. Por las dudas me haya metido en honduras de dificultosa salida, hago mía esta frase, y huyo.

Andy Panda

Deudas del pasado / Un amigo no es el Súper Yo / Una moraleja clásica

Si lo viéramos a Andy Panda venir medio de lejos, desde la esquina, a unos cuantos metros, bien podríamos confundirlo con Mickey Mouse. Es raro, porque si bien ambos son antropomórficos, uno es un oso panda y otro es un ratón, razón que debería ser suficiente para diferenciarlos aún en el amplio y ecléctico mundo de las caricaturas. Pero Andy nació como consecuencia del poderoso influjo de Mickey y esto se comprueba, además, en los rasgos de personalidad del oso, quien parece haber tomado del ratón algunas de sus insignias más identificatorias. Espere y va a ver.

En esta historia, a Andy Panda lo acompaña un personaje que no es parte del staff en la serie animada, un partenaire, quien sin embargo, será en la trama, el protagonista central del suceso narrado. Este personaje es un pollo, y se llama Carlitos.

Todo comienza con Andy Panda llegando a una casa, abriendo la puerta y desde allí mismo, desde la sala – que está vacía – llamando a su amigo

Carlitos. Oímos entonces que éste le contesta; es hasta el momento una voz en off que le dice que está en el desván e invita a Panda a subir hasta allí. Panda sube y ve a Carlitos tranquilamente sentado en un sillón hojeando un viejo álbum fotográfico familiar. Panda se interesa en ello y es entonces que ve una foto (que nosotros, lectores, también vemos) de quien comprendemos, es un pariente de Carlitos. La foto es la de un pollo de aspecto circunspecto, de sombrero y corbata. Carlitos informa que lo que vemos allí es un retrato de su tío Pollo Clorato; y a manera de apostilla, le dice a Andy Panda que aquél fue un gran tipo.

Composición de lugar del lector: Fue. Pasado. La misma composición de lugar de Panda, que pregunta, entonces, qué le sucedió a su tío. Y Carlitos le responde con gesto de resignación, pero sin dramatismo, que su tío murió atropellado por un auto cuando iba caminando por la carretera. Conmoción. El dato de la muerte del Tío Clorato, y más aún, en tales desgraciadas circunstancias, resulta asombroso en este contexto. La tragedia no suele visitar las páginas de las historietas para niños, y avisados de esto, suponemos desde nuestra posición de lectores entrenados, que esa tristeza por el Tío Clorato ha de ser simplemente un pesar momentáneo, sólo para que la alegría de verlo luego vivito y coleando sea un golpe de efecto emocional. ¿Sucederá esto? Veamos.



Andy Panda no parece sensibilizarse con la noticia de la suerte del tío de su amigo y por el contrario, se entusiasma al revisar las antigüedades que encuentra en el mismo arcón en donde estaba el álbum de fotos. Y en eso está cuando descubre un libro muy viejo. Pero enseguida, a poco de verlo, la alegría se interrumpe. Sobresalto. ¿Qué vio Andy Panda? Pues que ese viejo libro tiene el sello de la Biblioteca Pública.

– ¿Biblioteca pública? – pregunta Carlitos con gesto de inquietud.

Y Andy Panda le confirma: “*Tu tío Clorato se lo llevó de la Biblioteca en 1909*”.

¿Qué hace Panda? ¿Entrevé la posibilidad de algún arcano? ¿Se interesa en las características del libro? Pues no; se pone a calcular la deuda existente con la Biblioteca, y que afirma que heredó Carlitos: Son 60 años a dos centavos por día, exceptuando los domingos. La cuenta le da \$375, 60.



Aquí, entonces, dos cuestiones: la primera, lateral, y es que empezamos a creer que tío Clorato efectivamente murió; es que han pasado 60 años y ya en la foto Clorato es un pato bastante mayor. Y la otra, la central, pues se trata del nudo de la historia, es que Carlitos se preocupa pues no tiene esa

cantidad de dinero para devolver a la Biblioteca. Y llora; sí, llora mientras se excusa diciendo que no fue él quien alquiló el libro, sino su malogrado tío.

Andy Panda, como si fuera más un agente de justicia que un amigo, no lo consuela, sino que le dice que debe pagar esa deuda porque él es el único pariente de Clorato y porque además tiene el libro en su poder. ¿Ven lo que les decía? Panda es como el ratón Mickey, un representante del Súper Yo; y al igual que aquél, como un infiltrado, vistiendo los atuendos de una caricatura amable. Y es recién cuando Carlitos se convence de que las cosas son así, de que ahora él tiene que hacerse cargo de la deuda adquirida por su tío, que Panda le afloja la cuerda y le dice que no se preocupe, que “*no es para tanto*”.

Pero claro, ocurre que es demasiado tarde para que ese “no es para tanto” de su amigo Andy Panda tranquilice al pollo Carlitos, quien sometido a la voz que representa la sensatez, entra en pánico. Lo sabemos cuando en ese momento suena el teléfono; y mire cómo son las cosas, ¿quién llama? Sí, llama el bibliotecario. Si bien es posible que en ese estado de ánimo y en ese momento

de crisis cualquier llamado hubiera puesto en guardia a Carlitos (pues la paranoia de la que ya hace gala el pobre pollo, el perseguidor advendría con facilidad) sucede aquí que ha llamado el “perseguidor” más adecuado: el bibliotecario. El hombre, sin embargo, llama para hacer una encuesta sobre cuáles son los libros más populares. Pero Carlitos, sin siquiera oír al hombre, aterrorizado, corta el teléfono.

En este punto aún no sabemos cuál es la situación real. ¿Carlitos tiene una especie de ataque paranoide? ¿O efectivamente el llamado del bibliotecario apunta a dar con él porque ha descubierto el faltante del libro? Bueno, así funciona el suspenso; o es una de las maneras de su funcionamiento. Es como cuando en las películas de misterio una ventana se abre o comienza a sacudirse. ¿Es sólo el viento? Muchas veces, sí. Otras, no. Todo depende de qué lado el autor ha dejado al espectador; o al lector en este caso.

Aquí no estamos informados hasta el momento acerca de cuál es la verdad de la situación. El llamado aterroriza al pollo Carlitos pero no sabemos nosotros si ese terror es justificado o no.

Andy Panda, al ver a Carlitos en tal estado de conmoción, lo invita a ir con él a su casa. El pollo acepta, pero sale a la calle camuflado con un disfraz; se pone una túnica y unos anteojos negros. Pero llegando a casa de Panda, ambos ven (y nosotros también) a un hombre uniformado sentado en el umbral, como esperando. Sin averiguar nada, el pollo se convence de que ese hombre es un policía y sale corriendo de allí. Pero, claro, resulta que ese hombre no era un policía, sino un empleado de la compañía de luz.

Hay un problema: Panda está convencido de que Carlitos se ha inventado un peligro que no existe, y esto mengua la ya de por sí escasa expectativa de la historia. Algo, pensamos, debería de suceder para que continuar la lectura no sea sólo un efecto de la inercia.

¿Qué ocurre inmediatamente después que Carlitos se pierde de la vista de su amigo y de todos nosotros? Un cartero entrega a Panda una carta en mano diciéndole que él también la recibió de manera personal, de manos de un anciano

de barba. La misteriosa carta dice: “*Ven al antiguo depósito de tranvías a verme y trae algo de comida. Un amigo.*”

Andy Panda tiene una reacción, al menos, extraña, pues dice para sí “*No tengo ningún amigo de barbas*”, y acto seguido, sin mediar ninguna otra cosa, resuelve: “*Haré lo que él dice, le llevaré de comer*”.

Es complejo analizar qué nexos encuentra Panda entre sus dos decires para tomar la decisión de ir: “No tengo ningún amigo de barbas – Haré lo que él dice”. Más lógico sería resolver no hacer caso de un imperativo de un anónimo; o si tuviera dudas acerca de si es él a quien busca ese misterioso amigo de barbas, la conclusión tampoco sería la de obediencia directa.

Pero Andy Panda va. Quien lo espera, alguien a quien nosotros vemos asomado desde la ventanilla de un viejo vagón de tranvía, es un pollo viejo, un pollo muy anciano. ¿Pollo Clorato? Enseguida viene a nuestra mente el tío de Carlitos que vimos en el álbum de fotos. Pero ¿cuántos años tiene? ¿Cien? Pero no; una vez más, no. El pollo anciano no es otro que el propio Carlitos, disfrazado. Al parecer ha tomado la decisión de vivir como un fugitivo; y todos sabemos que los fugitivos enseguida encuentran un depósito o un vagón abandonado para vivir. Y esta situación, lógicamente, nos hace preguntarnos ¿por qué no los encuentran? Pero dejaré estos asuntos, porque otros personajes y otras historias mucho más aventajadas han sido las que han delineado estos caminos convencionales de la que Andy Panda es sólo un replicador.

Panda, entonces, hace gala de sus conocimientos y le dice a su amigo que ese lugar, antes de ser depósito de tranvías había sido una residencia de ricos. Carlitos no lo sabía, pero había encontrado algunas antiguas monedas, allí mismo. Entonces Panda toma la iniciativa de buscar más dinero. Conclusión: encuentran un cofre lleno de dinero, el que cargan para llevar a la biblioteca y pagar el saldo del préstamo del libro, los \$ 375, 60.

Pero al dar con el bibliotecario, éste se sorprende y hace que los amigos se lleven un par de sorpresas. La primera, que las monedas no eran tales, sino antiguos cospeles de tranvía. Pero la otra es que el libro es un ejemplar muy

valioso por tratarse de una primera edición y que se había vendido en 1909. Eso significa que el malogrado Pollo Clorato no lo había alquilado, sino que lo había comprado. El bibliotecario, entonces, vuelve a comprar el libro y paga por él 300 pesos. Fin de la historia.

Por supuesto que es imposible no advertir la moraleja sobre cómo el buen proceder tiene su premio. Pero también habría que destacar que a pesar de lo risueño del comportamiento del pollo por suponerse acechado por la ley, esta paranoia y este estado de culpabilidad no están puestos en entredicho. Nada se dice acerca de que Carlitos estaba en un error al suponerse portador de la carga de un delito. Después vemos que la causa del mentado delito no existe; pero de haber existido, Carlitos es, al menos en esta historia, responsable de la deuda de su tío; deuda económica, y sobre todo, deuda social. La sola buena fe y el desconocimiento de la situación del libro no alcanzan para dejar al pobre pollo tranquilo con su conciencia.

Para nosotros, la moraleja, si quisiéramos extraer alguna de puros fanáticos, debería ser la de que sería conveniente abandonar las amistades de tipos como Andy Panda. ¿Usted qué opina?

XIV

Filosofía al paso

Schopenhauer definió al hombre como un “animal metafísico”. De haber leído una historieta de Porky, tal vez se hubiese atrevido a llamar a este ilustre porcino, “chancho filosófico”. Pero no pondré en labios de don Arthur mis ocurrencias chuscas. Ni Porky ha filosofado nunca, ni tampoco Silvestre y Piolín, ni ninguno de los personajes que habitan las historias a las que estamos por arribar. Pero a ellos, las perplejidades filosóficas los convocan como a cualquiera. Simplemente porque no se puede estar en el mundo de otro modo que no sea encarnando una perplejidad continua. Sabiéndolo o no, nos damos de bruces contra la astucia de la razón, o hemos de percibir la incomodidad de la cosificación; y todo así. Quizás entre viñetas de colores y algún que otro chiste más o menos previsible, podamos intentar comprender algunos aspectos de ciertas proposiciones filosóficas que están en los libros, pero que además, solemos transitarlas en la vida cotidiana. Por eso, mientras acompañamos a Hijitus o a Tiro Loco en sus hazañas historietísticas, al paso, nos tomamos un sorbo filosófico.

La Pequeña Lulú

Parecidos / Sartre y la cosificación / Sujeto y objeto

Las historietas que protagoniza La Pequeña Lulú son una delicia. Su autora, Marge (Marjorie Henderson Buell) no se vale de trucos espurios ni de fantasías grandilocuentes. No necesita esos atajos de los que se suele frecuentemente echar mano para ocultar la falta de ideas. Los niños protagonistas de historietas aburridas, guiados a producir desesperadamente un efecto, tratan más con monstruos que con verduleros. Lo que Marge evidentemente sabía, es que las buenas historias dependen mucho antes de las miradas puestas en juego que el de dar a ver un objeto *per sé* cargado de simbología. Más claro; no importa si tratamos con dragones o con albañiles; si la mirada que se introduce no es particular, novedosa, o si no provoca algún estímulo intelectual, lo mismo da. Los malos imitadores de Lewis Carroll, por ejemplo, suponen que su genialidad consistía en haber creado un país imaginario. Pobres...

El que tenemos entre manos es un breve y simpático episodio de Lulú junto a su grupo de amigos. Una de las características de las historias que esta niña protagoniza, y que nos las hace amables también, es que las tramas están delineadas a partir de sucesos cotidianos, simples anécdotas de la vida doméstica infantil; pero de una vida infantil posible. Esto significa que los niños son y representan a niños y actúan como tales; y si bien todo transcurre en una sociedad apacible y diríase edénica, los sucesos tienen la impronta del costumbrismo; son cosas que podrían pasar en la vida real, al menos en la conciencia del mundo de la infancia.

Esta historia es así: La Pequeña Lulú va a la verdulería, por solicitud de su mamá, a comprar papas. ¿Ve? La niña trae las papas, entre las cuales ha descubierto una que se parece a su amigo Tobi. ¿Quién no ha visto en papas, protuberancias que parecen narices y esas cosas? Lulú, entonces, hace lo que

haría cualquier niño inquieto: le pide a su madre que le de esa papa. La madre le regala la papa, siguiéndole el juego a Lulú.

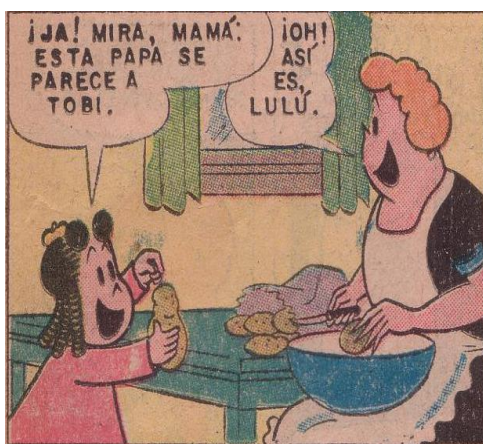
Inmediatamente, la niña sale a buscar a sus amigos para mostrarles el hallazgo. Los amigos están ahí, en la vereda; ¿dónde si no, en una infancia feliz? Los amigos de Lulú, uno a uno, ante la visión de una papa en cuya forma ven la similitud fisonómica con Tobi, amigo de todos ellos, ríen a carcajadas. Piensa Lulú que Tobi también reirá cuando la vea. Y Tobi llega, ve la papa, y comienza a reír, pero su gesto no es de felicidad, y su risa va aumentando en intensidad. Enseguida percibimos, pues, que exagera, que ríe desmedidamente, con la boca abierta; claramente, le da rabia. Y de inmediato, ya sin disimular su cólera, trata de quitarle la papa a Lulú. *¿Para qué la quieres le dice Lulú?*, aún sin comprender qué ha provocado en su amigo. Y Tobi le responde que *“para hacer puré de papas con ella”*. Lulú, sin embargo, logra defender la papa y esconderla en su casa.

La cuestión planteada es, pues, que Tobi se enfurece al ser indicado como parecido a una papa. Tobi, para quienes no lo recuerdan, es un niño gordo, de cara redonda y semi calvo. Es importante y atinente destacar que la papa en cuestión no nos es mostrada directamente nunca; es decir, nosotros no podemos comprobar si Tobi se parece o no a la papa que encontró Lulú; y esta es una decisión muy inteligente de la autora, puesto que este dato no es significativo. Lo significativo aquí es que todos los niños, y aún Tobi (dado que se enoja con la comparación) ven en esa papa el parecido descubierto por Lulú.

Si a nosotros, en tanto lectores, se nos mostrara la papa para que atestigüemos el parecido, la trama cambiaría de rumbo, pues estaría centrada en determinar una verdad. La trama aquí es otra, y mucho más interesante que esa, pues nos conduce a interrogantes ilustrativos acerca de la mirada, la mirada propia, la de los otros y la posición de sujeto subvertida (trocada a objeto) cuando somos mirados por esos otros.

Veamos. Lulú ríe inocentemente cuando descubre que una papa se parece a su amigo Tobi. Pero Tobi se enoja cuando Lulú le hace notar ese

parecido. Y en su enojo, lo que hace Tobi para vengarse es ir a la verdulería y buscar una papa que se parezca a Lulú. Y hete aquí que la encuentra. Él nos informa que la papa que encontró “*es idéntica*” a su amiga. Nosotros, nuevamente no somos llamados como testigos del parecido; simplemente sabemos que en la conciencia de los niños las cosas son así; y es esto lo que actúa positivamente en la historia. ¿Y qué sucede? Lulú ve la papa supuestamente parecida a ella, y también se enoja. Su reacción es igual a la de su amigo; Lulú quiere quitarle la papa. Ella, a diferencia de Tobi, consigue hacerlo; le quita la papa a este y sale corriendo.



¿Cuál es la lógica respecto de esto? Intentemos respondernos primero una pregunta. Si Tobi hubiese encontrado la papa que encontró Lulú ¿hubiese notado su parecido con él mismo? No lo podemos comprobar de hecho, pero la experiencia indica que es casi imposible que hubiese sido así. Notemos que es muy común

que el parecido que nosotros vemos entre determinadas personas, las personas involucradas en él, puede que acepten un cierto rasgo más o menos lejano, pero difícilmente compartan plenamente nuestra visión. En contraposición con esto, uno de los fenómenos posibles en las psicosis es la aparición para un sujeto de alguien que se le aparece como su “doble”, una figura especular que podría tomar su lugar. De manera que la defensa neurótica consiste, en este punto, en resguardar al sujeto del abismo al que lo empujaría una des subjetivización. ¿Por qué “des subjetivización”? Pues el sujeto es único, y un parecido estentóreo con otro amenaza esa unicidad. Los objetos sí pueden parecerse, e incluso ser idénticos; en cambio no hay dos sujetos idénticos.

Jean Paul Sartre habla de la “dialéctica de la cosificación”, expresión con la que se refiere a la forma inevitablemente conflictiva en la que se dan las

relaciones entre las personas. Este trato implica el conflicto entre libertades mediante el cual se busca cosificar a los demás y evitar ser cosificado por ellos.

Para Sartre, el sujeto se define por su libertad radical, lo que implica un punto de subjetividad irreductible, una voluntad individual de último recurso. Pero el hombre necesita de los otros para su propia realización; y más todavía, necesita de los otros para el reconocimiento de sí mismo. La sanción de existencia es proporcionada por los otros. Y la pregunta sartreana es: *¿es posible tratar al otro como a un sujeto, como un ser que tiene sus propios proyectos, como un ser libre?* Y su respuesta es que no. En las relaciones entre las personas, trataremos al otro como objeto, y el otro lo hará con nosotros.

Hay en la retórica sartreana un punto de inicio que es la parte poética que toda filosofía necesariamente tiene. ¿Qué es esa libertad radical del sujeto? ¿Creemos efectivamente en ella? Otros discursos hacen de la libertad subjetiva un campo de acción menos amplio. Esto es, si existen determinaciones ante las cuales somos incapaces de escapar, por muy libres que nos percibamos (y por muy libres que quizás, efectivamente podamos ser) esa libertad no es radical.

De todas maneras, por otros caminos discursivos podemos llegar a la misma idea de Sartre respecto de la objetualización que los otros hacen de nosotros.

El psicoanálisis nos ha enseñado que lo que se desea es siempre un objeto. Ese objeto es indeterminado; esto significa que no existe una connaturalidad entre el hombre y su objeto de deseo; ese objeto (supuesto) “está perdido para siempre” desde la entrada en el lenguaje. El objeto hacia el cual se dirige la pulsión es un objeto no específico y mutante, al cual nosotros, los seres de carne y hueso, sólo le prestamos un necesario soporte para representarlo.

En tanto somos para los otros, objetos, es que podemos acceder al deseo de esos otros. No hay deseo de un sujeto. De manera tal que la subjetividad existe sólo en el ámbito propio de la subjetividad de cada quien. Podríamos decir que se trata de una experiencia privada. Para la mirada de los otros, somos uno

más de los objetos del mundo. Esto sucede de manera estructural y es estructurante del sujeto.

Por eso esa típica queja de ciertas mujeres de sentirse “sólo un objeto sexual” y de ser tratadas como tal, lo que hace es demostrar cuál es la relación entre las personas. Lo que sucede en estos casos es simplemente que esa relación se hace más notoria; queda expuesta. Cuando alguna mujer experimenta que es requerida en calidad de tal, de manera directa, sin intermediación, por ejemplo, del romance, aparece la queja por la objetalización. Porque además, como quedó dicho, siendo que el objeto del que habla el psicoanálisis es el objeto de la pulsión, está claro que se trata de un objeto libidinizado (un objeto sexual). Esta confrontación brutal de la propia subjetividad con la mirada del otro que nos reduce a un objeto, provoca el conflicto.

Y es esto lo que le sucede a Tobi primero, y a Lulú luego. El enojo de ambos es una reacción a la angustia de esta objetalización sin velo. Pero si esta situación es estructural, entonces cabría preguntarse en dónde radica el punto crucial del conflicto con ello.

El sujeto, en tanto determinado por el significante, está marcado por la infinitud de la cadena significativa. El objeto no comparte esa apertura constante. Entonces, siendo deseados “como objetos”, perdemos ante el otro (y entonces ante nosotros mismos) la característica principal por la que nos constituimos en sujetos.

En la obra que analizamos, Tobi, en cierto momento nos hace una trampa (se hace una trampa y se la hace al relato), puesto que en su enojo al ser indicado por Lulú como parecido a una papa, él dice lo siguiente: “*No me importaría si fuera una manzana o un plátano. ¡Pero una papa!*”. Le diré al bueno de Tobi que se engaña de cabo a rabo. El trauma es ser equiparado con un vulgar objeto. Admitamos que puede ser que la comparación con una manzana o un plátano sea algo menos bochornosa, en tanto son significados, al menos por Tobi, como frutos de una mayor alcurnia.

Luego, en otro orden, encontramos en esta obra, ideas laterales que quedan inexploradas a favor de la dinámica y los fines de la misma, pero que no dejan de ser interesantes de marcar. Una de ellas es que cuando Tobi quiere vengarse de Lulú, lo que piensa es (mediante la estructura del ojo por ojo), una venganza idéntica, en espejo; esto es, buscar una papa que se parezca a Lulú; y lo que dice mientras va en busca de su “vellocino”, para decirlo con cierta poesía, es *“Hay millones de papas en el mundo. Debe haber una que se parezca a Lulú.”*

¿Cuál es la idea interesante aquí?

Las papas, como los humanos, se parecen entre sí a la vez que son todas diferentes una de otra. Pero además, se trataría de que la comunidad de las papas mantiene una correspondencia con la de los humanos. Hay en el mundo una papa con los rasgos de cada uno de nosotros.

La otra idea interesante que aparece en la obra, es la resolución. Cuando la pequeña Lulú le quita a Tobi la papa que se le parece a ella, en su afán de que Tobi no se la quite, lo que hace es comérsela. En revancha, Tobi, cuando logra encontrar la papa parecida a él – que Lulú había escondido debajo de su cama – hace lo mismo.

Este procedimiento, de comerse las papas parecidas a ellos, a la vez que subraya lo prosaico del objeto, distanciándolo de su “sosía” humano (puesto que hace con el objeto papa algo que está prohibido hacer con un ser humano), los acerca, a su vez, a la precariedad de la existencia: un simple bocado, y adiós papa.

Tiro Loco Mc Graw

El gran asalto

El asalto a la mirada / Zeuxis y Parrasio

Si esta obra hubiese sido construida con hilos sutiles podríamos concluir que su título anudaría esos hilos a la perfección. Pero la linealidad de su historia

nos aparta de esta idea y nos descubre que el autor seguramente quedó ajeno al paso de sentido de su propia metáfora. Aclaremos: ¿cuál es el “gran asalto” que el título nos promete? Quedará claro que para el autor será, concretamente, el robo que da inicio a la historia; pero quedará claro también que el mismo autor no se percató del verdadero gran asalto que narraba: el asalto a la mirada.

¿Recuerdan a Tiro Loco? Por si no, vaya este breve apunte: Tiro Loco es un caballo. Y habla. Fue creado por Hanna – Barbera para una serie animada. Y como muchos, incursionó luego en la historieta. Vamos al mentado “asalto”.

La obra comienza introduciéndonos directa y violentamente en situación: un hombre de levita y galera sale corriendo desde el interior de un teatro al grito de “*¡Se llevaron parte del escenario durante la noche!*” Se lo dice directamente a Tiro Loco y su ayudante, que están llegando. Quiere decir que aún no habíamos terminado de arrellanarnos en el sillón para disponernos a leer, cuando la historia nos toma de las solapas, y sin dilaciones nos pone en tema.

Esta estrategia narrativa, la de presentarnos un hecho de este modo irruptivo, supone que ese hecho, más que un punto de inicio indicaría un centro, un núcleo del conflicto, conflicto del cual, durante el desarrollo, comprenderíamos el porqué de la naturaleza de esa irrupción. Pensemos en esto: una película cuya primera escena es un asesinato, marca que ese hecho puntual influirá de manera determinante en los conflictos sucesivos. No quiere decir que el argumento se centre en el asesinato de ese personaje en particular, pero sí que ese suceso, de algún modo, organizará todo el resto del relato.

¿Pasa esto con El Gran Asalto? No. Ocurre otra cosa; el robo de parte de un escenario es determinante en el argumento de la obra, pero esa escena inicial no cumple la función de núcleo, es simplemente un “ir al grano” sin ninguna detención para pensar en la forma narrativa.

¿Qué es lo que se robaron del teatro, específicamente? Un panel de decorado. El hombre de levita, quizás el dueño del teatro, informa que el panel robado es de un decorado que representa un grupo de palmeras.

Tiro Loco, que es el sheriff, apunta en voz alta lo siguiente: *“Humm... con que alguien tiene palmeras en sus manos, ¿eh?”*. Significativas palabras porque Tiro Loco hace hincapié no en el objeto robado sino en la imagen pintada en él. Podría suponerse un rasgo de despiste del personaje que hace foco no en el objeto sino en una característica aparentemente lateral de éste. Pero por el mismo motivo podría suponerse un rasgo de astucia distintiva, que es en definitiva, lo que debería suponersele a un sheriff, al menos en el mundo de la ficción.

No terminan de irse de allí Tiro Loco y su ayudante, cuando a sus espaldas se oye la voz de alguien que dice: *“¡Socorro, sheriff! ¡Me han asaltado!”*. En el cuadro siguiente vemos al hombre que habló contando cómo fue el robo. Y aquí, pues, suponemos, nos encontraremos con el “gran asalto”. ¿A ver? ¿Qué cuenta ese hombre, víctima del delito? Dice que al desviarse del camino para beber agua en un oasis, de repente, un malvado salió de entre los árboles y lo asaltó.

Tiro Loco, de quien esperamos otra agilidad mental, y quien había subrayado que lo robado eran “palmeras” y no un decorado, parece haberse olvidado de ello porque le pregunta *“¿A qué oasis se refiere, amigo?”*. El hombre les dice que lo acompañen que se los mostrará. Pero resulta que cuando llegan al mentado lugar, el oasis no está. Y no sólo eso, sino que llega hasta allí otro hombre corriendo y dando voces de alerta diciendo que lo han asaltado cuando se detuvo a tomar agua, etc. Y otra vez Tiro Loco, su ayudante y el hombre van hacia el lugar del supuesto oasis, pero el oasis, otra vez no está. Es decir, se repite la situación anterior: dos asaltos con la misma modalidad. Dice el segundo asaltado: *“¡No es posible! ¡Nadie podría coger un grupo de árboles y escapar con ellos!”*.

Bueno, recién aquí, “se le prende la lamparita” al ayudante de Tiro Loco y dice que acaba de resolver los tres robos (el del decorado más los dos asaltos), resolución que cualquier niño lector habría hecho en la primera página.

Sin ningún interés, la obra sigue su desarrollo hasta que Tiro Loco y su ayudante capturan al asaltante, quien sin ninguna sorpresa para el lector, realizaba sus robos como ya sabemos, utilizando el decorado de palmeras que había robado al teatro. La obra se alarga innecesariamente para que Tiro Loco confunda el oasis falso y enlace unas palmeras verdaderas, se trencen en lucha con el malhechor, etc, hasta que termine venciendo en esa lucha derribando al ladrón al golpearlo con la cola para luego llevarlo preso. El cierre es la consagración de la hazaña leída por el propio Tiro Loco, en el diario. La consagración de algo (en este caso la hazaña), como vemos, es como sucede siempre, estructuralmente, su inscripción; inscripción en el mundo simbólico. El titular del diario dice: *“Una cola detiene el crimen”*. Es verdad, de este diario parece haber abrevado Crónica, ¿no?



Bueno, es difícil imaginar a un lector llegando al final de la historieta, tal como lo hicimos nosotros. Sin embargo, más eficaces o menos eficaces, estas obras admiten un abordaje analítico. Ya la omisión, ya la distracción, ya las intenciones, ofrecen puntos de interés. Veamos:

Desde el punto de vista narrativo, como fuimos viendo, no es que incurre en errores, sino que se revela inconsistente. Desde lo argumental, cuando en una historia que hay un secreto que descubrir, el lector le lleva una vuelta al narrador, el fracaso está declarado.

Desde el punto de vista ideológico, no hay sorpresas tampoco; el Mal es el Mal, sin ninguna otra arista; y es siempre, una vez más, hasta el hartazgo, presentado sólo como aquello que ataca la propiedad privada.

Pero desde otro punto de vista, podríamos nosotros hacer foco en el episodio fenoménico que desencadena la trama, y que es la confusión en que

caen los personajes respecto de las imágenes pintadas en el decorado, a las que creen reales. He ahí “el gran asalto”.

Esa pintura extraída del decorado de un teatro, que es la imagen de un grupo de palmeras – y según la lógica de la obra es tan perfecta que se confunde con la realidad misma – funciona evidentemente como lo que se conoce con el nombre de *trompe-l'œil*, («engaña el ojo»-).

Se llama *trompe-l'œil* a una técnica pictórica que utilizando el entorno arquitectónico, la perspectiva y demás efectos ópticos, engañan la vista al conseguir aparentar formar parte de la realidad. Suelen ser pinturas murales de muy acentuado realismo que contempladas desde un determinado punto de vista, hacen creer al espectador que, por ejemplo, el fondo se proyecta más allá del muro (como el caso de un lienzo que represente una ventana que da a un paisaje) o que las figuras sobresalen de él.

¿Cuál es el efecto que produce en el ánimo del espectador este tipo de pinturas cuando éste, mediante un simple cambio de perspectiva en su mirada, se da cuenta del truco y nota que, por un momento al menos, ha caído en la trampa?

Pensemos si alguna vez estuvimos en esa situación, que también podría ser la de llevarse por delante una puerta de vidrio, que de tan pulcra ha quedado invisibilizada. La reacción es de sorpresa, desde ya, y de una satisfacción intelectual tal vez (aunque no en el caso de la puerta). Pero luego, un pasito más allá aparece cierto desasosiego. ¿Por qué?

Traigamos a colación la ilustrativa historia protagonizada por Zeuxis y Parrasio:

Zeuxis de Heraclea y Parrasio de Éfeso fueron dos pintores de la Grecia clásica que vivieron en el siglo V a.C. Según cuenta Plinio el Viejo, estos dos artistas rivalizaron amistosamente mediante un concurso que determinaría cuál de los dos era el más grande. Uno y otro pintaron un lienzo, y tras ello cada pintura quedó colocada detrás de un velo. Cuando Zeuxis corrió el velo de su pintura, ésta mostraba unas uvas, y aparecían tan reales y hasta exquisitas que unos pájaros bajaron volando e intentaron picotearlas.

Luego Zeuxis pidió a Parrasio que corriera la cortina de su pintura. Y lo que sucedió es que no había ningún velo, el velo mismo era la pintura, que tenía una apariencia tan real que había engañado a los ojos del artista, de Zeuxis.

Dijo Zeuxis: «Yo he engañado a los pájaros, pero Parrasio me ha engañado a mí», y le otorgó la victoria a su compañero.

Ahora bien, dejando de lado la belleza de la historia en sí, las pinturas de Zeuxis y la de Parrasio, si bien pueden ser consideradas “hiperrealistas” ambas, fuera del marco teórico de la pintura, nos confronta con otras cuestiones.

Dice Lacan que la función del cuadro para el espectador es la de producir un efecto apaciguador en el hecho de que ante su demanda de ver, el pintor es como si le dijera ¿quieres ver? Pues aquí tienes, mira esto. Y que en esa satisfacción de la demanda, lo que se satisface es el apetito del ojo; es decir, se complace a la pulsión escópica, pero que en ese movimiento, a la vez, lo que sucede es la deposición de la propia mirada y se somete a ver a través de la mirada del pintor.

¿Cómo se encuentra el efecto apaciguador? En el hecho de que se logra satisfacer los requerimientos de una pulsión; y además, en que la mirada propia, cuyo estatus implica el acto subjetivo de querer ver “más allá” de lo que es dado a ver, descansa. Lo que vemos en el cuadro es la mirada del pintor.

En el ejemplo de Zeuxis y Parrasio, Zeuxis engaña a los pájaros porque la mirada del animal no busca ese “más allá”; se trata de una mirada superficial: realidad y mirada son lo mismo; en el caso del sujeto humano se produce una separación o ruptura (esquizia) entre ojo y mirada. Entonces, Parrasio no ve la imagen de un velo perfecto. ¿Por qué? Porque se interpone su idea. Su idea de que donde debe ver un velo, ve un velo. Cuando nota que no vio, que su ojo fue engañado, recién entonces “ve”. Lo que encontramos allí entonces es un *trompe-l'œil*, que mientras no es descubierto como tal no opera como un cuadro, sino como un velo.

Es lo que le sucede a los personajes de la obra de Tiro Loco. Se les hace realidad una imagen; una idea, que por mimesis, vela la realidad real. La perfecta

imitación del objeto real, la adecuada perspectiva y la eliminación de un marco establecen un ámbito cuasi real.

Es decir, el *trompe-l'œil* propone el desasosiego de perder confianza en la mirada propia. Y lo perturbador es que no hay una instancia de constatación por fuera de la propia mirada. Se trata del encierro platónico; estamos en la cárcel de nuestro cuerpo, y la ventanita de nuestra celda, la mirada, no garantiza una exterioridad.

Entonces, nosotros podríamos decir que el “gran asalto” es el que se les hace a la mirada de los personajes. El asalto del que fue víctima, en otra instancia, el autor, quien claramente no se refiere en el título a ese asalto sino al del hecho delictivo. El autor, en el discurrir de su relato, quizás “perdió de vista” el verdadero asalto tras su idea de asalto. Esta resonancia metafórica del título, mediante su paso de sentido, es un aporte de nuestra lectura. No hay de qué.

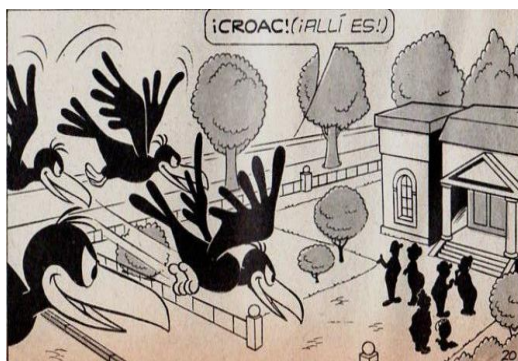
Hijitus

La bandada siniestra

Los Pájaros, de Hitchcock / Actos performativos / Si los pájaros atacan, por algo será

Las comparaciones no son odiosas. Son imprescindibles. Y a veces, como en este caso, inevitables. La razón es que García Ferré (autor de la historieta de nuestro análisis) juega en “La Bandada Siniestra”, implícita y deliberadamente con las imágenes que nos legara a todos el gran Hitchcock en Los Pájaros (*The Birds*; 1963). La escena alrededor de la cual se gestó esta “aventura de Hijitus”, la que organizó toda la trama, es aquella emblemática de la bandada de pájaros asolando las calles de un tranquilo poblado y atacando insidiosamente a sus habitantes en el filme mencionado. Esa escena se repite aquí, como homenaje, como pretexto, o tan sencillamente por todo eso y por la potencia fascinadora que esa imagen posee en sí misma. Ahora las

comparaciones: Los pobladores de Bodega Bay del filme eran atacados en su integridad, de manera alevosa, con saña; sufrían graves heridas, mutilaciones y alguno que otro moría, sin más. Los habitantes de Trulalá son atacados con fines de robo. La bandada “sinistra”, tal como se la cataloga, está formada por cuervos que se especializan en robar joyas; pero ninguna persona es lastimada. Otra: la bandada de Hitchcock actuaba por *motu proprio*, los pájaros eran “autoconvocados” podríamos decir. La bandada de García Ferré, en cambio, es organizada y comandada por un jefe delictual: el profesor Neurus; claro. Estas diferencias son lógicas – la historieta está dirigida a un público infantil – y, además, necesarias – en tanto que la intención no es plagiar –, pero aun así podrían admitir algunas interpretaciones comunes. Ya vamos a ver.



Las “Aventuras de Hijitus” tienen siempre mucho desarrollo. Las historias narradas no son complejas, pero sí abundantes en situaciones, historias paralelas, derivaciones, etc, como ocurre en las novelas.

Y tienen también, elementos de la comedia. Un episodio risueño y trivial abre el capítulo: Pucho le pregunta a Neurus, con un tono entre fastidioso e irónico si “*en esta casa se perdió la costumbre de comer*”. Resulta que el profesor y su ayudante, están escasos de recursos. En eso, ven por la ventana, que pasa volando por allí, un cuervo.

Pucho se alegra pues cree que se trata del cuervo mensajero del Granampa, que es un reconocido malhechor de Trulalá, personaje al que el autor de esta obra recurre en algunas ocasiones. (1)

Pucho piensa que el cuervo es mandado por el Granampa para contactar

a (1) El Granampa es un hampón misterioso e inaccesible; sólo lo ven algunas personas y en ocasiones muy especiales; es un capo mafia. Pero en esta historia no aparecerá. De todos modos nos sirve su mención en la historia pues nos demuestra la autoconciencia literaria del autor; esto es, se permite mencionar una creación propia sin necesidad de actualizar los datos de ella, suponiendo que sus lectores ya están al corriente de ella.

Neurus para algún trabajo. Pero no; resulta que el cuervo no se detiene en casa de Neurus. Lo que hace Pucho, entonces, es tomar una escopeta e intentar bajar al cuervo para "comérselo en escabeche". Pucho sale de la casa y lo persigue, lo que le permite ser testigo de la acción del animalito, que volando en picada hacia una señora que caminaba tranquilamente por la calle, se le abalanza y le roba uno de los pendientes que llevaba puesto.

La mujer denuncia el robo a los gritos. Sólo dos cuadritos tardan el Comisario e Hijitus para llegar hasta allí. Igualmente, el tiempo fue suficiente para que el cuervo escapara con la joya. El Comisario se apresura a desentenderse del asunto diciendo que “el aire escapa a su jurisdicción” y que no puede hacer nada. Lo que no hace el Comisario, por su típica molicie de policía pueblerino, lo hace Neurus. ¿Qué es? Seguir al cuervo y ver en dónde desciende. Neurus – y nosotros con él – vemos que el cuervo aterriza en una casa, y más precisamente en la mano de su amo, quien lo esperaba ansioso. Este hombre, señor elegante de profuso bigote, alaba al bicho, y de paso, a sí mismo: “*¡Un brillante! No te eduqué en vano. Sabes elegir cosas de valor*”, le dice al ver el botín.

Aquí pues, en tres o cuatro páginas está planteado el nudo de esta obra: la utilización de un cuervo para robar. Esto se modificará ligeramente, pues luego, los cuervos se multiplicarán.



A todo esto, Neurus, que ha presenciado la escena del bigotudo y el cuervo, irrumpe en la casa con la intención de extorsionar al adiestrador. Le dice que la policía lo está buscando y le impone con su ya conocida arrogancia, hacer con él, una sociedad. El cuervo, mira todo

desde su jaulita, como si participara. “¿Sería capaz de adiestrar a una bandada de cuervos para que roben joyas?”, lo desafía el profesor Neurus. “Por supuesto”, responde confiadamente el adiestrador. Y Neurus cierra el trato, sentenciando: “¡Bien! ¡Desde ahora somos socios del silencio!”. (2)

El filósofo inglés John Austin, elaboró en los años sesenta una teoría que se conoce como “*Teoría de los actos del habla*”, en la que propuso que hablar no es solamente “informar” sino también “realizar” algo. Y allí se centró en el estudio de los verbos que denominó performativos (o realizativos) como prometer, demandar, jurar, acusar, etc. Un acto performativo crea en el acto mismo de la enunciación aquello que enuncia. Es el caso del “queda abierta esta sesión”, por ejemplo. De este modo procede Neurus. Mediante un acto performativo, *hace* con la palabra; su enunciado respecto de que se ha establecido una sociedad, deja establecida la sociedad.

Mientras tanto, Súper Hijitus conversa con el Comisario y con la señora víctima del robo. Y sucede algo muy interesante: Súper Hijitus, sostenido en el aire – con lo cual está ubicado a la altura de las cabezas del Comisario y la señora – hace gala de su conocimiento ornitológico y dice que “*a los cuervos les llama la atención todo objeto brillante y se lo llevan al pico*”. ¿Qué es lo interesante aquí? Es el hecho de que estando ya mentalmente en el universo “trulalaiano”, es decir, aceptando sus peculiaridades, lo que nos llama la atención en este contexto es lo que dice Súper Hijitus en tanto denota sus conocimientos, y no su capacidad aerodinámica, verdaderamente sorprendente.

Súper héroes, pájaros, insectos, aviones y afines, que son las únicas entidades voladoras conocidas hasta el momento; y sólo pueden mantenerse en el aire a condición de estar en desplazamiento. Su detención les provoca la caída. Esta extraña capacidad aerodinámica de Súper Hijitus ha sido poco destacada hasta ahora en que este estudio viene a despertar las conciencias sobre el asunto.

(1) Es otra referencia cinematográfica. “El socio del silencio” (The Silent Partner, 1978) es una película en la que un cajero de banco se convierte en ladrón y le roba a un ladrón. Algo parecido con lo que pasa aquí.

Sigamos con la historia. El adiestrador hace muy bien su trabajo y ya tiene a disposición un buen puñado de cuervos a quienes comandar mediante órdenes enviadas por un silbato ultrasónico. Y comienzan los ataques.

Primer ataque

Los cuervos se lanzan sobre las personas robándoles sus joyas. Pero interviene Súper Hijitus, quien, en el aire, traba lucha con ellos. Los cuervos, derrotados, pierden su botín; las joyas caen y entonces, llevados nosotros otra vez a ser espectadores desde la superficie, las vemos caer sobre los habitantes. La escena provoca una fácil asociación mística pues dice el texto "*cae una preciosa lluvia sobre Trulalá*". Las personas reciben aquellos valiosos objetos como si de bendiciones se trataran.

Segundo ataque

Se lleva a cabo en una fiesta paqueta. Los cuervos tienen el apoyo de un águila. El enorme animal se llama Amelia, y tan amaestrado como ellos, se constituirá en su fuerza de choque. Es un buen refuerzo. Pero Súper Hijitus es más. Vence a la bandada, con águila y todo.

Ante el repetido fracaso, Neurus y Pucho, al no poder hacerse de las joyas, escapan con los cuervos. Los meten a todos en un camioncito de la tintorería La Mancha, que viene bien como para pasar desapercibidos. La idea de este dúo no es mala; buscan una joyería. Si los cuervos roban joyas, si logran hacerlos entrar en una joyería sería como cazar en el zoológico. Bien; Pucho localiza un local en donde perpetrar el robo y avisa a su jefe por un *walkie talkie*; enseguida rompe el vidrio de la joyería y hace sonar el silbato ultrasónico. Neurus suelta los cuervos. Roban, sí; pero roban un comercio equivocado, uno que vendía

"fantasías baratas".

La vida en Trulalá sigue su curso. Gold Silver, el millonario, ofrece una fiesta en su mansión. La hará en honor de un amigo suyo que es Rajá. La visita de tal personaje es anunciada a página completa en el periódico de la ciudad, que ilustra la nota con la foto del hombre, que destaca, amén de su expresión

perpleja, un contundente rubí en el centro de su turbante. En la fiesta se estima que estará toda la crema de Trulalá; y el Comisario, astuto, le dice a Hijitus que él asistirá también, porque muchas señoras aprovecharán la ocasión para lucir sus joyas, y que entonces es posible que se presente *algún ladrón*. Y a Hijitus se le ocurre una gran idea para atrapar a *ese ladrón*, que no es otro que la bandada siniestra: esparcir vidrio molido por la azotea del caserón en donde se celebrará la fiesta. Si los cuervos se sienten atraídos por los objetos brillantes, irán al vidrio antes de ingresar por las joyas de las copetudas. Y esos vidriecitos, además, estarán desparramados sobre un charco de pegamento. El plan es efectivo. Los cuervos se lanzan sobre el vidrio molido y quedan adheridos al piso. Así, son fácilmente atrapados.

La suerte le ha dejado a Neurus, una última ficha, sin embargo. Resulta que un cuervo había quedado en el jaulón, y aún estaba disponible. ¿Qué hace Neurus? Se juega esa última ficha, un pleno al rubí del Rajá. Promete al cuervo que si logra traerle esa joya lo premiará con un helado. El cuervo logra su cometido, pero cuando Neurus espera que el rubí le sea entregado, el ave, inesperadamente, sigue de largo, se marcha con el rubí en el pico. ¿A dónde irá? Se propone aquí un punto de tensión, porque pasan 13 cuadritos hasta que se nos revela qué rumbo ha tomado el cuervo, y este fue el de la heladería; ha ido directamente por su helado, y lo paga con el rubí. Súper Hijitus lo sigue y damos por descontado que repondrá la joya a su propietario. Neurus va preso, una vez más.

Esto no es todo, amigos, porque, como ocurre muchas veces, así en la historieta como en la vida, la privación de la libertad, a los fanáticos del suplicio ajeno, no suele alcanzarles.

Están en prisión Neurus y Pucho. Sin embargo, el Comisario, en presencia aun de Súper Hijitus, les dice: *"Les daré un castigo especial"*.

El sistema jurídico de Trulalá es peor que el nuestro. Un Comisario semi analfabeto es la única instancia de justicia. La ventaja es que en Trulalá está Súper Hijitus que es una especie de guardián para que los excesos, que los hay

(aquí uno, ya lo vamos a ver) no pasen determinado límite. Nosotros, en cambio, estamos desprotegidos; el sistema nuestro, en la letra es muy superior al de Trulalá, pero no hay súper héroe que nos defienda de la runfla de serviles y malandras que integran el Poder Judicial.

El mentado "*castigo especial*" para los "*pillitus*" Neurus y Pucho se trata sin más, de algo que el propio autor trata de "*tortura*". Lo primero que en principio percibimos de este castigo, es la voz de los castigados pidiendo "*clemencia*" en estos términos: "*No nos torture más*". Por supuesto que esta tortura es llamada así de un modo hiperbólico y sabemos desde antes de ver de qué consta, que nos encontraremos con un chiste. Pero aun así, tiene el formato de un exceso.

¿De qué se trata? Podríamos llamarlo un “escrache íntimo”, pues se da en un ámbito cerrado: se lo hacen a Neurus y Pucho estando éstos ya detenidos y en el calabozo. Frente a ellos, los cuervos, formados como si fueran una hinchada de fútbol, les gritan: “*¡Bandiditus!*” Neurus y Pucho parecen sensibles a esta humillación. Fin.

Vayamos ahora a la prometida lectura de esta obra en relación a *Los Pájaros*, como pasible de interpretaciones de parecido tenor, pese a las marcadas diferencias respecto al comportamiento de las aves.

Robin Wood – no el guionista de historietas de Nippur y otras – sino el crítico de cine, escribió pormenorizados y profundos estudios acerca de Alfred Hitchcock y su obra. (3) En “El cine de Alfred Hitchcock”, publicado en 1965 realiza un interesante y lúcido análisis acerca de por qué atacan los pájaros en el filme de referencia. Dice allí Wood que existen tres posibles interpretaciones a esos ataques que, sabido es, en el filme son presentados como de causa inexplicable, tanto para los pobladores de Bodega Bay como para los espectadores.

Una causa posible la llama “cosmológica”, y a la que le atribuye que

(3) Robert Paul Wood (1931 / 2009) feb 23, 1931 a dic 18, 2009) fue un crítico de cine y educador inglés que vivió en Canadá durante gran parte de su vida. Escribió libros sobre la obra de Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Ingmar Bergman, y Michelangelo Antonioni, entre otros.

revelaría la cosmovisión de Hitchcock respecto del mundo y de las relaciones humanas, en la que un sistema pacífico en superficie puede ser trastornado en cualquier momento por acción del azar y ser llevado al caos. Un sistema de relaciones precario. Otra sería la causa de la interpretación “ecológica”, en la que los pájaros reaccionan ante la explotación irreflexiva del hombre hacia la naturaleza. La tercera es la interpretación de la causa “familiar”, en la que el ataque de los pájaros responde a una objetivación de las discordias que se producen por lo escabroso de las relaciones intersubjetivas de los personajes.

Trazando un paralelismo con Wood, y utilizando abiertamente sus caracterizaciones, podríamos transpolar esas ideas al universo de García Ferré en sus Hijitos, y en especial en este episodio titulado “La bandada siniestra”. A diferencia de Hitchcock, García Ferré sabe y explicita el porqué de los ataques de sus pájaros. Pero esta diferencia no es obstáculo para tal comparación. Observemos cómo juegan estas categorías aquí:

Para el ataque de los cuervos en La Bandada Siniestra, la explicación “cosmológica” revelaría la cosmovisión del autor. En este caso, la idea del mundo y de sus relaciones entre los hombres y la naturaleza para García Ferré, es una idea positivista, en la que si algún mal sucede, hay para ello una explicación. Esto, de alguna manera obra como efecto tranquilizador. La tranquilidad la brinda el hecho de que conocemos al enemigo, sabemos a qué o a quiénes nos enfrentamos; y mejor aún, ese enemigo es vulnerable. Puede aún ser esta idea tan sólo una aspiración del autor y su transmisión acaso le sirva para racionalizar sus profundos temores; darles la explicación apaciguadora de que el mal puede controlarse.

La explicación “ecológica”: Los cuervos atacan porque la ecología es alterada; la altera la manipulación humana al utilizar a los pájaros para sus deshonestos fines. La manipulación de la cual son objeto, además, nunca es completa, siempre queda algo del lado de la voluntad de las aves, que es irreductible. Cuando las cosas se resuelven, los pájaros dejan de atacar.

Y la explicación “familiar” respondería a que también aquí los pájaros corporizan la discordia en las relaciones intersubjetivas de los personajes. A diferencia con el filme de Hitchcock en el que aparecerían como agentes de un castigo divino – ajenos a este fin –aquí, aparecerían para ejemplificar que el mal es domeñable y que su causa es el de una ignorancia deontológica. El mal por excelencia de las historietas, que es el ataque a la propiedad privada, se suprime cuando se comprende que no debe hacerse. Cuando los cuervos aprenden la ley humana y son contestes de la existencia de este derecho de propiedad no sólo no siguen robando sino que reprueban a los ladrones que los manipularon. En Trulalá, las cosas suceden para bien, siempre.

Topo Gigio

El espíritu de la golosina

El Bien y el Mal / Platón y Santo Tomás / La “esencia” según Husserl / El Topo Paracelso

El Topo Gigio es un personaje difícil de clasificar, porque ¿de qué Gigio hablamos? El original, el de goma espuma y manejado con piolas y alambres estaba forzado a circunscribir sus actividades al reducido ámbito de su pieza, o en su defecto, al mundo oscuro e indeterminado del “teatro negro”. Desde allí, sólo podía hacer de sus hazañas, un relato, si las tenía; pero nunca protagonizarlas para sus seguidores. De esa limitación espacial al espacio infinito del mundo de la historieta, Gigio, necesariamente ha debido cambiar. No ha perdido su candor, pero sin Mareco ni Gachi Ferrari cerca, tiene que recurrir a una mayor autonomía de acción y de pensamiento. Bueno, ése es el Gigio que actúa en esta obra. A su lado, otro topo, un topo que jamás conoció la goma espuma ni los sets de televisión, que se llama No. Y No, claro está, no pudo zafar de caer bajo el peso del significante; y de no ser por los esfuerzos de su

amigo Gigio, que lo rescatará, hubiera quedado a punto caramelo para unirse a las filas de operadores políticos del Grupo Clarín.

Esta historia tiene reminiscencias mitológicas o de parábola. Que ese topo se llame No es porque ha de cargar en su colete, ciertas marcas negativas. No son ellas, sin embargo, lineales; el topo no es un negador serial ni un iconoclasta; la carga del No que es su nombre, antes que semántica es simbólica. Se trata de “no” en tanto algo que está en línea con “lo negativo” de modo moral. Ya veremos.

Se trata del mal carácter. Del talante fastidioso de No se queja Rosy, que es la novia de Gigio. ¿Qué hace enojar a la topa? Que habiendo ella preparado un pastel de frutilla para convidar a ambos topos, a No, un pastel no lo conforma y dice que él quiere

"comida de verdad". Lo de enojo corre por mi cuenta; estoy interpretando, porque lo que hace Rosy cuando oye a No decir eso (el topo se lo dice a Gigio, pero la topa lo escucha) es llorar. Mi interpretación, tratándose Rosy de una fémina, es que se saltea el “acting” del enojo y pasa directamente al del lloriqueo para que actúe Gigio. Es una treita que no por repetida deja de ser eficiente: ¿para qué tensar la situación con el amigo del novio?

Entonces Gigio la consuela; le dice que se comerán el pastel ellos dos. Rosy, vemos, logró el objetivo de volcar la atención del novio hacia ella. Pero la topa no es malvada, y deja ver que está preocupada igual que Gigio a causa de que No tiene cada vez peor carácter. Y Gigio toma las riendas del asunto. ¿Ve lo que le decía al principio? En la piecita del estudio de televisión y en su formato de goma espuma lo habría consultado a Mareco. Acá tiene que actuar él. ¿Y qué hace? Va consultar al doctor Búho, que vive en el bosque y a quien tendrá que despertar porque fue de día, y sabemos que los búhos, de día duermen. Pero el doctor Búho se levanta sin molestarse, y para sorpresa de Gigio – y de nosotros, lectores – le dice que ya sabía que No estaba mal de carácter. ¿Cómo lo sabía? Pues porque ha visto a su *"espíritu de la golosina"* vagar por el bosque.

Empieza a revelársenos aquí el cariz de la historia. El “espíritu de la golosina” del título no es una expresión; no es una metáfora; se trata de un espíritu que vaga; de una entidad, ya veremos de qué índole.

Pregunta Gigio si hay manera de ayudar a No. Claro que la hay, le dice el doctor Búho.

Para ello habrá que encontrar al "espíritu de la golosina" (el espíritu que huyó de No) del que le advierte que éste se esconde como si temiera algo. Búho, como todo doctor, no pierde oportunidad de explicarnos algo; pero en este caso es bienvenida la explicación pues nos ilustra sobre la naturaleza de esta extraña entidad, y nos dice que *"Desde niños todos tenemos el espíritu de la golosina"*. Y cuando uno lo pierde, cuando ese espíritu no nos habita, nos provoca el deseo de comer dulces. Este dato es un tanto innecesario pues agrega confusión. A quien le gusta lo dulce, concretamente, es al “espíritu de la golosina”, situación ésta que le provoca al sujeto que lo posee, la dulcificación del carácter. Así funciona.

Bueno, Gigio sale a buscarlo. Pero al no dar con él se le ocurre una idea. Que sea el espíritu de la golosina quien lo busque a él. Entonces vuelve a su casa y le pide a Rosy que le dé mucha azúcar y una cacerola, la más grande que tenga. Rosy se lo da; y con todo eso Gigio se va al bosque, hace un fuego, junta frutillas y cocina un dulce portentoso para que el olor atraiga al espíritu vagabundo; y lo logra. El espíritu de la golosina se le presenta allí y el topo le propone un pacto atractivo: le dará lo que desee si le dice por qué abandonó a No.

El espíritu de la golosina le cuenta, entonces, su triste historia. Con ella y en ella advertimos la cercanía de esta historieta con las construcciones mitológicas: mucho detalle, mucha minucia; pero como hace al asunto aquí, va ella: cuenta el espíritu de la golosina que él vivía junto a No; y una noche, un viento tiró todas las mandarinas de un árbol que tenía el topo. A No, entonces, se le ocurrió rallarlas y hacer con ellas esencia de mandarinas. En eso, el espíritu se sintió mal con el olor agrio que salía, y en un mal movimiento le hizo caer el

alambique en el que estaba. Fue en ese momento cuando apareció el "ácido de las frutas agrias" y tomó su lugar diciéndole que ahí no había ningún dulce y que había perdido su poder. Entonces el espíritu de la golosina se fue al bosque a esconderse. Resumiendo: lo dulce llama a lo dulce y lo agrio a lo agrio: Aquella acritud de la esencia de mandarinas atrajo al "ácido de las frutas", quien a la manera de un golpe de estado, destituyó al espíritu de la golosina de su sitio en No, y con su presencia le agrió el carácter.

Ahora que Gigio conoce la dinámica de esas entidades se propone hacer huir al ácido de las frutas agrias de su lugar junto a No. Va a "curar" a su amigo. Para ello, prepara una esencia ácida con naranjas y mandarinas amargas y la guarda en una botella. Entonces, se hace acompañar por el espíritu de la golosina hasta la casa de No. Y le dice al espíritu de la golosina lo siguiente: que habrá de transformarse en un leve vaporcillo y luego se hará invisible otra vez. He aquí algo que hasta ahora no sabíamos y es de qué modo ese espíritu nos habita: el modo es el de la invisibilidad de lo etéreo, porque logra esa condición a consecuencia de mutar en partículas de vapor. Esto es importante, porque no es como El Hombre Invisible que mantiene su consistencia corporal. De ser así no podría habitarlos; es decir, el espíritu de la golosina, finalmente, responde a las maneras clásicas de comportamiento de un espíritu en la manera metafórica, a pesar de revelar una existencia concreta. Mire a las honduras que nos llevó el topo Gigio. ¿Quién lo hubiera pensado? Y hay más.

Cuando Gigio destapa la botella de esencia agria, el ácido de las frutas agrias, al no poder resistir ese aroma, maravilloso para él, se le aparece. Y bebe con desesperación directamente de la botella, lo que aprovecha Gigio para meterlo adentro de la misma. Una vez atrapado, Gigio aprovecha para extorsionarlo: Le dice que no lo sacará de allí si no le promete abandonar a No y dejarlo ser como era antes, de buen carácter, e irse para siempre. Como así encerrado no tiene otra alternativa, el ácido de las frutas agrias, lo promete. ¿Ve que si bien no perdió del todo el candor, el tono del mismo no es como el del Gigio que se frotaba contra Gachi Ferrari?

Resultado: el topo No recupera su buen ánimo; se cura. Rosy celebra a su novio y le dice, generosa al fin, que sólo él, Gigio, podía hacer cosa semejante. Pero nadie es profeta en su tierra y cuando Gigio le revela a No cómo fue que lo curó, contándole que todos tenemos el “espíritu de la golosina” en nuestro interior y que lo que hizo fue hacer regresar al suyo que había huido, ¿qué dice No? Que Gigio está otra vez con sus fantasías. No le cree; mire qué ingrata puede ser la vida a veces, con todas las molestias que se tomó el topo. A un costado de No, para refrendar la verdad de lo que Gigio dice, se percibe tenuemente la figura del espíritu de la golosina. La historia termina aquí, pero nuestras inquietudes, no.

¿De qué trata la obra? ¿Qué ideas confronta en las figuras de esas dos entidades esenciales?

Podríamos decir que la obra plantea una vez más la antítesis del bien y el mal; la oposición clara entre dos espíritus, el de la golosina (espíritu alineado al Bien) y el ácido de las frutas agrias (alineado al Mal). Pero veamos con qué implicancias:



Platón dice que el Bien es la idea suprema y que el mal es la ignorancia. Por su parte, Santo Tomás de Aquino nos dice que el pecador no quiere el mal; lo que quiere es el placer sensible de un acto – que se supone malo – pero que su fin no es hacer el mal. Y va más allá, dice que no hay voluntad alguna que quiera el mal como tal.

En este caso, esta historia parece darle la razón a Santo Tomás. El "ácido de las frutas agrias" es un ser que provoca un acto malo, pero no con la finalidad de perjudicar a No agriándole el carácter, sino para satisfacer su propio placer al contacto con lo agrio. Recordemos que lo que hizo fue usurparle el lugar al espíritu de la golosina porque en donde estaba él había una enorme cantidad de jarabe ácido. Es de suponer que si su acto hubiera significado un bien para No,

también lo hubiese realizado. Y lo que parecería aquí es que el "ácido de las frutas agrias" no es dueño de cambiar su destino; se nos presenta como unido definitivamente a su sustancia de goce que es "lo agrio". Su drama, que puede ser del de muchos, es quizás más hondo para él pues no es un humano que podría, eventualmente, cambiar su posición subjetiva respecto de las cosas. Él es una entidad primaria, irreductible, dado que no es "hecho de algo", sino "algo elemental" como lo es la pura esencia. De modo que si hay algo que es imposible de cambiar, es una esencia.



Para la realidad de los sujetos humanos, Husserl llama "esencia" a lo que se encuentra en el ser autárquico de un individuo constituyendo lo que él es. Y esta esencia sólo puede conocerse mediante una intuición esencial (ideación) pero no por intuición

sensible (experiencia). Pero para la realidad de las esencias, ¿qué? no hay esencia de una esencia. Ella es sí misma, y por tanto, inmodificable. Lo mismo, pues, ha de decirse del mismísimo "espíritu de la golosina", que provoca un bien (en el contexto de esta obra) más allá de su voluntad. Su esencia "golosinesca" lo impulsa hacia lo dulce, dulcificando el carácter de aquel en quien ingresa.

Es decir que tanto "el espíritu de la golosina" como "el ácido de las frutas agrias" vendrían a ser una suerte de seres elementales. Entonces tenemos otro punto de contacto con las historias mitológicas. Es este: Los seres elementales son seres mitológicos que se corresponden con los 4 elementos de la tradición griega: Agua (Ondinas) Fuego (Salamandras) Tierra (Gnomos) Aire (Sílfides). Estos seres fueron descritos por primera vez por Teofrasto Paracelso, el famoso alquimista que supuestamente había logrado transmutar plomo en oro. Retengamos este dato.

Con "lo agrio" y "lo dulce", que aparecen a partir de esta obra, se ampliaría el staff de seres elementales: el "espíritu de la golosina" para "lo

dulce” y el “ácido de las frutas agrias” para “lo agrio”. Estos seres funcionan como par opositor en esta historia. En el mundo de las ideas, lo que se opone a lo dulce es lo amargo. Lo agrio no es "lo amargo", pero en el contexto de la trama, su funcionalidad opera como si lo fuera. Su oposición es, además, activa, pues claramente el ácido de las frutas amargas al tomar posesión del carácter de No, destituye al espíritu de la golosina; no pueden convivir. Y su irrupción es efectivamente violenta. Recordemos que cuando a No se le cae encima su preparado de olor agrio, el ácido le dice al espíritu de la golosina que no tiene nada que hacer allí, y que "ha perdido su poder". Se trata de una destitución. Pero así son las cosas en el mundo de los elementos. Del mismo modo, la restitución del espíritu de la golosina en el carácter de No se logra por métodos violentos. El Topo Gigio lo apresa y luego lo extorsiona; y para que vuelva a reinar el espíritu de la golosina, esta violencia ha de haber triunfado.

La historia, de todos modos, no invita a la imparcialidad y propende a tomar partido por el Topo Gigio y por el “espíritu de la golosina”, lo que inevitablemente hace recaer un juicio moral acerca de los elementos naturales. ¿Por qué lo dulce es bueno y lo agrio es malo? La respuesta aquí, apela al reinado ideal del "principio de placer", en tanto lo dulce es placentero y lo agrio es displacentero. Y apela también a la moralización respecto del carácter. Podría inferirse que tener un carácter agrio es malo en un sentido moral.

A todo esto ¿Qué papel juega el Topo Gigio, protagonista de la historia en cuestión? ¿Es sólo un agente moralizador que apela a la extorsión? Yo creo que no. Pues el Topo Gigio es el Paracelso de la historia, el Paracelso particular de No, es quien logra transmutar en su amigo, su carácter agrio en un carácter dulce. Y esto lo hace a partir de su conocimiento acerca de esos seres elementales. Sabe cómo tratar al espíritu de la golosina; y sabe cómo vérselas con el ácido de las frutas agrias, pues conoce su goce y puede prever cómo responderá ante el estímulo del aroma agrio que él prepara en su alambique con los limones verdes y las naranjas amargas. Y al igual que le sucedió a Paracelso, su alquimia es puesta en duda. El propio No, el topo sanado, descreo de cuál fue

la causa de su sanación. ¿Por qué regresó en él el carácter dulce? Pues No, no se lo responde, pero su mente es racional y descarta la posibilidad de tal alquimia.

Una buena pregunta para hacernos, quizás sería, si por un grado fundamentalista de racionalidad, no hemos sido ingratos alguna vez, descartando que en alguna superación propia, que en algún bien recibido, no haya actuado en nuestro favor secretamente algún Paracelso o algún Topo Gigio.

Porky

Un cliente indeseable

Espejismos / Materialismo e Idealismo / El medio es el mensaje

Las historietas y los dibujos animados han forjado en su devenir un imaginario propio; y con él, un código de narrativa. Todo aquel que se halle ante un espejismo en una aventura dibujada sabrá que tal fenómeno no es el mismo que el fenómeno de la vida real, que no habrá de comportarse de la misma manera. Para decirlo de un modo preciso: un espejismo no es una alucinación sino una ilusión óptica determinada. Eso, a la percepción de cualquiera de nosotros. Pero si quien está ante la visión de un espejismo es, por ejemplo, Porky o el gato Silvestre, o cualquier otro de los tantos personajes de comics y animación, entonces esa ilusión óptica podrá convertirse en una intrusión masiva que podrá velar el mundo de la realidad, y hasta hacerlo desaparecer tras de sí, imponiéndose como una realidad superpuesta; no dejará de ser una ilusión óptica, pero pasará a serlo de un modo sobredeterminado; y adquirirá, en su comportamiento, el estatus de una alucinación. La diferencia es que una alucinación, para quien la sufre, no deja márgenes, aberturas por donde percibir la realidad a la que se sobreimprime. En el espejismo ficcional de las historietas, en cambio, el sujeto puede, una vez que ha detectado en él su calidad de espejismo, saberlo tal y seguir manejándose con la realidad que existe tras él. Ya ahondaremos en ello en cuanto la historia nos lleve hasta allí, y estas

elucubraciones quedarán más claras. Lo que hay que advertir, de todas maneras, es que el espejismo ficcional permitiría a un filósofo de ese universo de ficción, introducir algunos cuestionamientos a corrientes como el materialismo o el idealismo. Vayamos a la historia a ver qué tan cierta es esta especulación.

Todo comienza con Porky tras la mesa de recepción de un hotel. Y ya en el primer cuadro queda de manifiesto que ese hotel está en condiciones precarias: los compartimentos de las llaves están vacíos, no hay ornamentación, se ven telarañas; y se ve un cartel con el anuncio “Hay agua corriente”. Tal cartel, para subrayar la decadencia, es un papel pegado a la pared y que ya está empezando a despegarse. Pero además de formar parte de los elementos utilizados para caracterizar la pobreza del hotel, funciona de manera independiente como un chiste de segundo plano.

El chiste sirve de ejemplo para aquella acertada afirmación del filósofo Marshall McLuhan respecto de que “el medio es el mensaje”. ¿Qué significa esto y cómo lo vemos aquí? Sucintamente, refiere a que la forma de un medio de comunicación se incrusta en el mensaje, creando una relación simbiótica en la que el medio, en tanto soporte material del mensaje, influye en cómo el mensaje se percibe.

De este modo, en la leyenda “Hay agua corriente”, el chiste está en la utilización tan extrema de la idea de que “el medio es el mensaje” que no hace sino descubrirla. ¿De qué modo? Cuando un cartel de un hotel indica la existencia de algo, de manera destacada, “tenemos tal cosa”, esa “tal cosa” aparece como valiosa justamente por mencionarse destacadamente. El agua corriente, destacada allí, adquiere en el contexto del mensaje, un valor que en realidad no debería tener, dado que agua corriente es parte de lo básico que debería ofrecerse.

Sigamos.

Porky tiene, como todo buen hotelero, un conserje. Su conserje es Silvestre, el afamado gato cuya presentación, por ende, es innecesaria. Y entre ellos dos se produce este diálogo:

Porky (con evidente fastidio, y al tiempo que hace sonar la característica campanilla) dice: “*Silvestre, es la hora del puntapié*”.

Y Silvestre, que está barriendo, le contesta: “*¿Es necesario, señor? ¡Aún tengo el pie dolorido!*” Porky le ordena, entonces que utilice el otro pie. Y Silvestre, conteste de su rol, y debiendo obedecer a su jefe, lo pateo en el trasero. ¿Por qué ordena Porky ser pateado? Escuchemos al propio chanchito: “... *quiero que me des un puntapié cada día para tener presente lo idiota que fui al comprar este decrepito hotel*”. Veamos el orden narrativo: primero la acción, luego la explicación de la misma. Esta inversión del orden temporal del flujo de la información, resalta el gag del puntapié protocolar, pues la gracia de esta escena no depende del por qué, sino de lo absurdo mismo de la situación. Pero este absurdo habilita la expectativa de su contexto; es decir, nos invita a querer saber qué sucede. No sería lo mismo si la historia empezara por la explicación: “compré un hotel en un paraje inhóspito y no viene nadie; fui un idiota”. ¿Por qué? Pues no parece un problema demasiado grave. Sólo comprendemos la gravedad del asunto para quien la padece, porque previamente hemos conocido su extraño comportamiento.

Estamos ante un Porky víctima de la autoflagelación; física, en la que el gato Silvestre es sólo un agente, un instrumento, que lo pateo a su pedido; y también psíquica, pues Porky se trata de idiota. Y tan convencido está de su condición que le dice a Silvestre que tendrá que seguir con sus puntapiés diarios hasta que logre venderle ese hotel a alguien. Pero que para eso debe encontrar a alguien igual de tonto que él. Y Silvestre no lo desmiente – creemos que para halagarnos con la broma – y le dice que eso va a ser difícil, “*pero no perdamos las esperanzas*”.

Luego nos es presentado el hotel desde afuera y podemos apreciar que se trata de una antigua casa enclavada en medio de un paraje desértico e inhóspito que nos recuerda a los paisajes tejanos previos a la instalación de los casinos.

Y de pronto, la acción: el ruido de un motor. Silvestre, entonces, trata de animar a Porky pues deduce que alguien viene. Pero Porky, en el estado de

ánimo en que se encuentra, no se alegra, pues desconfía tanto de su suerte que dice que seguramente ha de ser un espejismo. Con razón, Silvestre le dice que *“los espejismos no hacen ruido”*.

Entonces aparece, desde el horizonte, un viejo automóvil que llega en dirección del hotel. Pero el auto viene a gran velocidad y ni siquiera atina a frenar, hasta que sólo se detiene al estrellarse contra el mismísimo hotel.

El automovilista es un viejo flaco y barbudo, y lleva un sombrero, y todo su aspecto es el de un montañés. Pero... ¿Por qué no frenó ante la visión del hotel? Escuchemos al montañés: *“¡Vaya porrazo! ¡Creí que era un espejismo!”*

Bien; llegamos al punto del principio respecto de la entidad del espejismo en las historietas. El espejismo real, es, como sabemos, una ilusión óptica que sólo es perceptible a una determinada distancia, y que es imposible un acercamiento a él; si damos un paso en dirección del espejismo, el espejismo también da un paso más. Pero en el universo de la ficción, esta distancia puede recorrerse y provee de muchas posibilidades narrativas. Y en esta escena comprobamos cómo ese espejismo de la ficción opera en relación a la realidad, velándola, diríamos mejor, tomando su lugar.

El funcionamiento del espejismo en la ficción es quizás, el antecedente de la realidad virtual; un espacio que pese a saberlo ilusorio nos permite percibirlo como si fuese real. Y en esta obra, en la que los protagonistas habitan este desierto sembrado de espejismos visitables, toda visión, al parecer, se la presupone espejismo hasta que se demuestre lo contrario. (Porky cree que el automóvil que se acerca es un espejismo, al tiempo que el viejo que viene en el auto cree que el hotel es un espejismo. Y habrá más).



¿Qué sucede con este montañés que se estrella en el hotel de Porky?

Pues que debe quedarse allí hasta que logre arreglar el auto. Entonces, se convierte en el primer huésped del hotel. Y en verdad es un cliente molesto (indeseable, dice el título) porque come más de la cuenta, se acaba las provisiones, y se queda en el hotel siendo atendido a sus anchas, amén lo cual no habla de pagar.

Entonces, viendo que el hombre no se decide a arreglar el auto, Silvestre, el gato conserje, lo hace; claro, con la intención de que el viejo se vaya de una vez. Logra el gato arreglar el auto, y sale a probarlo acompañado de Porky como copiloto. Y va andando Silvestre, cuando allende el camino se encuentra con un pequeño lago rodeado de árboles. ¿Y quiere creer usted que Silvestre cae en el mismo error del viejo? Sí; aquello que ve lo da por espejismo y termina con el auto adentro del lago y para peor, chocando contra una piedra que había en el agua.

Porky y Silvestre regresan al hotel y deben pensar en otra estrategia para deshacerse del viejo. A Silvestre se le ocurre una idea, nada original, por cierto, pero para un gato que es empleado de un chancho, no es poco. Es esta: utilizar el mismo método que las políticas neoliberales cuando, por ejemplo, quiere hacerse de una empresa estatal: hacer que el servicio sea deliberadamente malo. Antes de la privatización de Aerolíneas Argentinas, allá por principios de los 90, recordemos que el servicio que la empresa prestaba, deliberadamente, era cada vez peor, hasta que se produjo un vaciamiento total. ¿Para qué? Para instalar en la sociedad la idea de la ineficiencia del estado en esos menesteres y que se propiciara un clamor de privatización. Bueno, Silvestre y Porky hacen lo mismo; brindan un mal servicio de hotel, especialmente en la comida, a la que condimentan de más. Pero el montañés es un hueso duro de roer; el tipo come igual y no nota la diferencia.

Fracasado el plan de la mala atención, a Porky se le ocurre otra idea. Y ya vamos por el plan 3; y es la de hacerle creer al viejo que en el medio de los montes existe una mina de metales muy rica. ¿Cómo lo hacen? Persuadiéndolo

con sus comportamientos; fingen entusiasmo al comprar herramientas y parten hacia las minas. El montañés, que conoce de qué tipo son esas herramientas, pica. Y sale tras ellos. La idea es hacerlo salir del hotel y perderlo en el camino. Pero sucedió que muchos otros pobladores vieron pasar a Porky y Silvestre con el auto cargado de herramientas y dirigirse a esa mina imaginaria, y que todos ellos dedujeron lo mismo que el montañés, y los siguieron. Y cuando Porky y Silvestre regresan al hotel, esa caravana de automóviles que los seguían va también al hotel. ¿Y quiere creer? Suponen que el hotel que ven es un espejismo. Se produce un choque en cadena, y en consecuencia, todos los conductores de los autos chocados contra el hotel, se quedan allí como huéspedes, hasta que arreglen sus autos, al igual que hacía el montañés.

El fin de la historia encuentra a Porky y Silvestre trabajando a destajo para atender a los clientes, que son muy demandantes.



Porky y Silvestre tienen demasiado trabajo como para poder detenerse a reflexionar filosóficamente. De lo contrario, quizás habrían de suponerse cercanos a la corriente materialista. No sólo ellos, sino, al parecer, todos los habitantes de esas zonas desérticas tan proclives a dar por espejismo

casi cualquier cosa que ven. Es que según sus experiencias, habría algo que existe *per sé* a diferencia de lo que sólo existe como percepción visual.

Según el materialismo, el mundo es material y existe objetivamente, de forma independiente de la conciencia. Cuando Porky, al comienzo de la historia ve llegar el auto, lo supone una pura percepción, algo que sólo existe como ilusión presentificada mediante ese fenómeno que es el espejismo (ficcional), radicalmente diferente de aquello que existe materialmente, de manera objetiva, indiferente de una eventual percepción y una determinada conciencia.

Es decir, para Porky (y los demás), la percepción visual podría ser engañosa. Resultado: habría un mundo existente, “consistente” al que admitimos

por la percepción física. La pregunta que habría que hacerle a Porky o al montañés, para no presuponer acerca de sus tendencias filosóficas sería, entonces, ¿de qué manera existe lo que existe?

George Berkeley, propulsor de la idea contraria al materialismo, el “inmaterialismo”, devenido luego en “idealismo” no conoció los espejismos ficcionales y menos aún, la realidad virtual, pero si hubiera sido el conserje de Porky, quizás hubiera tenido la oportunidad de confrontarlo. Imaginemos un hipotético diálogo entre Porky, al que nos tomaremos la libertad de adscribirlo al materialismo, y al filósofo inglés, al momento de ver llegar el auto:

Berkeley:

Ahí viene un automóvil...

Porky:

Seguramente es un espejismo

Berkeley:

Los espejismos no hacen ruido.

Porky:

Pues entonces ese auto existe.

Berkeley:

Existe de manera diferente del espejismo, según tu percepción; y subrayo “según tu percepción”. Porque, ¿de qué modo dirías que existe ese auto?

Porky:

De un modo muy concreto. Acaba de estrellarse contra mi hotel.

Berkeley:

Lo que puede afirmarse es la percepción de algo y no ese algo.

Porky:

Si así fuera, la materia y la nada serían lo mismo.

Berkeley:

El mundo no es trascendente, no es separado, no es independiente; solamente existe "en el acto en que" (desde el lado divino) la mente infinita "lo

crea" o (desde el lado humano) la mente finita lo percibe. *Esse est percipi*. Quiero decir: Ser es ser percibido.

Porky:

También percibimos los espejismos. Y los espejismos son sólo percepción.

Berkeley:

Lo que refuerza mi teoría, porcino amigo. La percepción visual ilusoria, el espejismo, forma parte de la ilusión general de la percepción; el espejismo es una percepción dentro de otra percepción, un juego de cajas chinas. Como soñar que se sueña.

Porky

Hacete unos mates.

Disculpen si puse en labios de Porky una frase para escapar por la tangente. Es la única manera de salir de los laberintos filosóficos, usted sabe. Cito a Les Luthiers en "Epopéya de Edipo de Tebas": "...huid del problema cambiando de tema". Por ahora, que se arregle Porky.

Silvestre y Piolín

El bello durmiente

La opresión laboral / Hegel y la astucia de la razón

La obra "El bello durmiente" reúne una vez más a este par de personajes, normalmente antagonistas, pero cuyo antagonismo – advertimos a lo largo de las historias – podría decirse que corresponde más a un modo ontológico de relación que a una disputa personal de personalidades opuestas. El modo de relación entre un gato y un canario está prefigurado por la naturaleza; es decir que Silvestre y Piolín vienen a ocupar en esta instancia, un lugar predeterminado. Luego, tras el pasaje a la subjetivización – es decir, dejan de ser un gato y un canario *x* para ser Silvestre y Piolín – las particularidades y las contingencias

modificarán esta determinación, aunque veremos, no la sosegarán del todo. Así, Silvestre y Piolín tendrán eventuales contraposiciones de intereses, aunque no necesariamente un odio personal (como en el caso de un Ministro de Trabajo y un dirigente sindical). Pero además, entablado el conocimiento mutuo y a consecuencia de las lidias cotidianas a las que están sometidos, la oposición se tornará incómoda, pero menos peligrosa; inclusive han de existir momentos de solidaridad y de armonía entre ellos. Es decir, Silvestre y Piolín ya se llevan como un matrimonio de muchos años.

Contestes de la relación entre estos personajes, ingresemos en la historia, que comienza con el gato Silvestre dirigiéndose a Piolín de forma muy amable para solicitarle un favor. En principio, Piolín desconfía de esta amabilidad, suponiéndola una treta para hacerle bajar la guardia y ser presa fácil del gato. Aquí está presente quizás el residuo instintivo o la prevención que la misma estructura de relación establece. Pero la prevención de Piolín, en esta oportunidad, es innecesaria. Resulta que el gato Silvestre, en uno de los altos de la disputa, necesita efectivamente de un favor del canario. Y lo que le pide es algo que extraña a Piolín, y confesémoslo, extraña al lector. Le pide Silvestre que le diga cómo, de qué manera se le ve mejor mientras está acostado en una cama. ¿Para qué? ¿Por qué? pregunta Piolín (y nosotros nos preguntamos con él). “*¡Ya te lo explicaré!*”, dice el gato, tras lo cual se dirige a su habitación. Piolín lo sigue. Y Silvestre se arroja en la cama como quien se dispone a descansar y le dice al canario lo siguiente: “*Me pondré en diferentes posiciones sobre la cama, y tú me dirás en cuál tengo mejor aspecto*”. Bien. Esto es lo que hace el gato: salta a la cama y se pone de un costado, de otro, etc. Pero Piolín no se decide a darle una respuesta pues le dice que sólo podría hacerlo si supiera para qué necesita ese dato. Y la razón es esta: Silvestre ha conseguido un trabajo; fue contratado por una tienda para dormir a la vista del público en una cama puesta en la vidriera. Así será “el bello durmiente”. Pocos cuadros más adelante nos enteramos que “Bello durmiente” es la marca de un colchón.

Bien. Piolín, tras su observación, le da una respuesta: le dice que como se ve mejor es echado sobre el vientre, con la cara para abajo. Y promete luego ir a verlo a la tienda.

Silvestre se presenta en su trabajo, en donde su tarea será la de dormir 8 horas. Lo contratan y se pone a trabajar. Lo vemos entonces, practicar unas aparentes sofisticadas pruebas de almohada y colchón, a la manera de un estudioso o un experto, para luego echarse en la cama en la posición que le sugirió el canario. Es cuando le dice a éste que tal postura se la sugirió Piolín, de quien afirma ante el dueño del negocio que es su “*mejor amigo*”.

Vemos a continuación a personas que se detienen ante la vidriera del local a observar al gato durmiente. “*Pruebe un colchón Bello Durmiente. ¡El mejor invento para descansar, ya sea un gato o una princesa!*”, anuncia un cartel bien visible. En medio de las personas que miran al gato, se encuentra, además, Piolín, cumpliendo su promesa de ir a ver a su amigo en su performance laboral. Pero Piolín, luego, ingresa al local, situación de la que el dueño del comercio intenta sacar provecho, y lo que hace es argumentar acerca de las bondades del colchón, pues dice que se duerme tan bien en él que el gato no se despierta ni siquiera ante la cercanía de un canario.

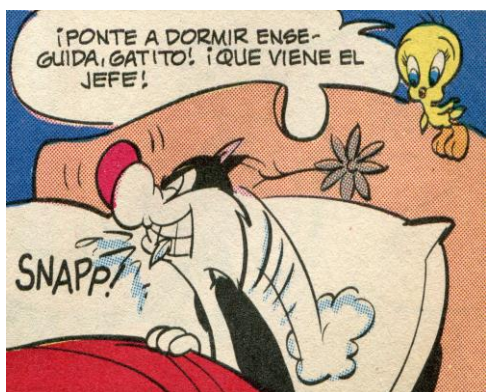


La historia tiene una vicisitud más, necesaria para sacar al gato de su letargo y promover la acción, aunque esta resolución nos aleje un instante de las implicancias subjetivas puestas en juego aquí, y que constituyen lo nodal de esta narración. A esto volveremos enseguida. La vicisitud es la irrupción de una agencia externa que despierta al gato. No falla él en su tarea, ni el colchón deja de cumplir con lo prometido. Ocurre que en el local de al lado, que es un comercio de comidas, una mujer realiza (también en la vidriera, de cara al

público ocasional) una demostración gastronómica: enseña a los transeúntes ocasionales a hacer algunas “salsas muy sabrosas”.

¿Qué despierta al gato? Decimos “despierta” en el sentido de que lo hace reaccionar, pues enseguida nos damos cuenta de que no dormía aún. Desde el local de al lado ingresan los vapores, los aromas de las salsas que la mujer cocina. Y esos aromas, Silvestre los incorpora a sus ensoñaciones o fantasías. Podemos ver lo que imagina estimulado por el aroma que percibe: un plato compuesto por un canario (Piolín) rociado de salsa.

Silvestre resiste unos cuadros más, hasta que ya no puede sofrenarse, y se levanta de la cama para perseguir a Piolín. El canario escapa, pero lejos de reavivar la disputa con él, lo hace reflexionar; le dice que no pierda esa oportunidad: “*¡Si no vuelves a la cama rápido perderás tu trabajo! ¿Y quién más va a pagarte por dormir?*”



Y Silvestre, entendiendo, vuelve a la cama. De todos modos, esta situación dura poco y el gato retoma la persecución del canario. Pero ocurre que en ella se golpea contra la cama y queda “groggy”. Y de esta manera, así, en un sueño de “knock out”,

como dice Piolín, el gato cumple con su trabajo. La historia cierra en el momento en que el dueño del local vuelve a abrir la cortina.

Decíamos antes que volveríamos sobre las implicancias en las subjetividades de los personajes que propone esta obra. Porque ¿cuál es el punto aquí que nos convoca a la identificación con Silvestre, que nos pone de su lado y que nos propone un cierto bienestar?

Veamos. Pensemos en dónde radica fundamentalmente el disgusto que como sujetos tenemos hacia nuestro trabajo. Cuando trabajamos formamos parte de una maquinaria que no nos requiere en tanto individuos sino en tanto engranaje de un determinado sistema. Es decir, somos solicitados a poner cuerpo

y alma al servicio de la obtención de una determinada cosa que no nos interesa particularmente. Cuando mente y cuerpo está en un lugar, no está en otro; lo que significa que la idea (y bastante acertada) que tenemos del trabajo es que el trabajo nos sustrae de nosotros mismos, nos roba (por así decirlo) como sujetos, produce un impasse en el que no experimentamos la libertad subjetiva que es la experiencia mediante la cual nos reconocemos. No importa que nos paguen por ello. En la experiencia empírica somos sustraídos de la vida, podríamos decir.

Cuando el gato Silvestre consigue un trabajo que consiste en dormir, es decir, en hacer algo que de todos modos tiene que hacer, y que se trata de una actividad de la máxima intimidad como dormir (dormir es soñar, es sustraerse a todo menos a uno mismo), lo que logra con ello es una revancha contra la opresión laboral; estará trabajando mediante una experiencia empírica en la que puede sustraerse del trabajo en sí mismo.

Es cierto que podrá objetarse que no es lo mismo dormir en casa que en la vidriera de un comercio de colchones; y no es lo mismo hacerlo en los tiempos que uno decida que cumpliendo un horario; pero también es cierto que esta posibilidad de escisión, algo resta, algo se queda (el yo corporal, o “el objeto” en la dimensión de los otros, trabaja, mientras mi mente está en libertad de vagar por donde quiera; el trabajo no me sustrae de mí).

Esta relación de tirantez con el trabajo, de sentirnos absorbidos por él y quitados, suspendidos en nuestra voluntad, se comprueba en aquellos sujetos que sufren de una “adicción al trabajo”. Para estos sujetos, este efecto de sustracción es precisamente el buscado inconscientemente (y a veces conscientemente); en términos psicoanalíticos, en la neurosis obsesiva, al mantener una actividad frenética se evita que lo real suceda.

A nosotros, lectores, la obra nos posibilita una identificación idealizada con Silvestre; lo mismo que les ocurre a los personajes que lo miran dormir a través del escaparate del comercio. El gato hace lo que a nosotros nos gustaría; de este modo (nos) realiza la fantasía a la manera en que los sueños nos *realizan*

los deseos; es decir, no se trata de un cumplimiento efectivo sino de una realización que sucede psíquicamente.

El gato Silvestre sí consigue en realidad una victoria sobre la opresión del trabajo socavando algo de su poder desde la legalidad propia del sistema. Algo de la plusvalía que el capital se agencia, el gato le sustrae. Es un modo de la astucia de la razón hegeliana. Dice don Hegel: *“Podríamos calificar como astucia de la razón a ese dejar obrar por ella a las pasiones...”*. Es decir, el interés particular del gato sigue un curso de racionalidad con el cual logra su cometido. He allí la astucia.

Ubicado en el escaparate (del lado de adentro del local), el gato Silvestre queda también del lado hegeliano; una Razón obra tomando el lugar, representando, a su pasión, a su voluntad de evadirse de la opresión laboral: su cuerpo hace un trabajo, ajeno a la subjetividad propia, que puede dormir (es decir, puede soñar).

INDICE

Prólogo.....	3
Cómo leer este libro.....	4
I Herramientas y recursos para contar historias.....	6
Patoruzú: “Solterita y Sabrosoña”	7
Corre Caminos: “El Paquete Sorpresa”	16
Pato Donald: “Europa a vuelo de pato”	22
Lucky Luke: “La herencia de Ran Tan Plan”	28
Pi Pío: “Pi Pío y la PACHI”	35
Paquita, la traviesa: (sin título).....	44
La Pequeña Lulú: “El caso de la ventana rota”	50
Billy y Mandy: “Pánico escénico”	55
Isidoro: “Alianza para el progreso”	60
Silvestre y Piolín: “Un canario en la corte del rey Arturo”	67
Narraciones de Julieta: “300 años después”	73
II El comercio y el alma innoble del mercachifle.....	81
Bugs Bunny (sin título).....	82
La Zorra y el Cuervo I: (sin título).....	88
III Novios y maridos, esposas y amantes. Pero también un poco de amor.....	96
Ratón Mickey: “Los robos corrosivos”	97
Mi novia y yo: “Concierto en Galaico Mayor para Escobillón y Orquesta”	102
Intrépido Valentín: “Paseo Peligroso”	109
Los Picapietra: “Cavernícolas de pacotilla”	116
Lorenzo y Pepita: “Chicas modernas”	122
Mickey y Mimí: “La Isla de Miamia”	128
IV Mundos aparte: reinos fantásticos, maravillosos e imaginados.....	135
Nicolita y su pandilla: “El reino de la fantasía”	136
Pumby: “El reino fantasma”	140
Hijitus: “Mundos Gemelos”	146
Popeye: “La hermana de la bruja del mar o La fuente de la juventud”	154
Perico Fantasías: “El agua”	161
V El problema de la ley	169
El Pájaro Loco: (sin título)	170
Ludwig Von Pato: “Explosión oportuna”	176
Ratón Mickey “Ley y Desorden”	183
La Vaca Aurora: “Un extraño secuestro”	190
VI El Arte en cuestión.....	196
Fix y Foxi: (sin título)	197
Chip y Dale: (sin título)	202
VII Ciencia ficción y ficcionalización de la ciencia.....	208
Afanancio: “Contra el robot”	209
Patoruzú: “Robot atómico”	215
Dick Tracy: “Chica lunar”	222
Maguila Gorila: “Aventura en el espacio”	230

El doctor Vudú: (Sin título).....	236
Yogurt: (Sin título).....	242
VIII Malditos Medios.....	249
Tom y Jerry: (sin título)	250
Trompy: “Gorilongo”.....	256
Los Pitufos: “El Telepitúfono”	262
IX Freud y Lacan sueltos en Patolandia (y alrededores)	271
Abuela Pata: “La venta de la granja”	272
Hijitus: “El casco mágico”	279
Tuno, el perro: “Eso es usar la imaginación”	287
Lobo y Lobito: “Muuu”.....	293
Roquita: (sin título)	298
Tío Rico: “La aventura de Linda Kara”	303
Pixie y Dixie: “Súper Ratonero”	310
Pato Donald: “Noche macabra”.....	316
X El sino de los héroes justicieros	321
Tarzán: “Tarzán el indómito”	322
El Chapulín Colorado: “Rama y Rema son rima de Roma”	329
Batman: “Esto te va a matar, Batman”	335
Desventuras de Larguirucho: “El deshollinador o La vida es negra”.....	344
Zorro: “Qué locura”	350
XI La Sociedad y sus modelos aceptados.....	356
La zorra y el cuervo II: (sin título)	357
Locuras de Isidoro: “El Rey de La Rural”	361
XII Sosías, Dobles, y Fotocopias	371
Alf: “El doble”	372
Capicúa: “La diosa Kali-Yug”	378
El Pato Lucas: “El doble”.....	384
XIII Moraleja y Civismo	391
Boris el virus: (sin título)	392
El león Melquíades: “Por hacer caso de fábulas”	397
Andy Panda: (sin título)	405
XIV Filosofía al paso.....	411
La Pequeña Lulú II: (sin título)	412
Tiro Loco Mc Graw: “El gran asalto”	417
Hijitus: “La bandada siniestra”.....	423
Topo Gigio: “El espíritu de la golosina”.....	431
Porky: “Un cliente indeseable”.....	438
Silvestre y Piolín: “El bello durmiente”	445

Listado de las historietas analizadas

- 1) Patoruzú: “Solterita y Sabrosona” (Dante Quinterno)
Biblioteca Clarín de la Historieta Nro 7 (Argentina, marzo de 2004).
Original publicado en 1959 por Dante Quinterno.
- 2) Corre Caminos: “El Paquete Sorpresa”
Revista “Disneylandia” Nro 2 / The Walt Disney Company / Edila S.A.
en convenio para América Latina con Editora Cinco S.A. (1990)
- 3) Pato Donald: “Europa a vuelo de pato”
Revista “Disneylandia” / Walt Disney Productions / Editora Zig-Zag
(Chile, 1967)
- 4) Lucky Luke: “La herencia de Ran Tan Plan” (Morris / Goscinny)
Libro Nro 3 de CLÁSICOS DEL COMIC / PANINI ESPAÑA, S. A./
Edición: RECOPIACIÓN • ROTOCAYFO S. A. • España / Año:2004
- 5) Pi Pío: “Pi Pío y la PACHI”
Revista “Anteojito” en varios números sucesivos / Producciones García
Ferré (Argentina)
- 6) Paquita, la traviesa: (sin título)
Revista “Paquita la traviesa” Nro 21. Editorial Lord Cochrane (Chile)
Original: Little Iodine (Hatlo).
- 7) La Pequeña Lulú: “El caso de la ventana rota” (“Marge” Marjorie
Henderson Buell)
Revista “La Pequeña Lulú” Nro 297 (México, 11 de octubre de 1970)
Editorial Novaro en convenio con Western Publishing Company Inc.
- 8) Billy y Mandy: “Pánico escénico”
Revista “Comickids” / Cartoon Network Comics / Publicada por Zuk
S.R.L. (Argentina)
- 9) Isidoro: “Alianza para el progreso”(Dante Quinterno)

Revista “Locuras de Isidoro” Nro 269 / Editorial Universo S.A.
(Argentina, octubre de 1990).

10) Silvestre y Piolín: “Un canario en la corte del rey Arturo”(Friz Freleng)

Revista “Silvestre y Piolín” Nro 3 / Warner Bros / Ediciones Zinco S.A.
(Barcelona, España).

11) Narraciones de Julieta: “300 años después” (Stan Drake)

Revista “Narraciones de Julieta” Nro 4 / Editorial Dólar (Madrid, España, 1959)

12) Bugs Bunny

Revista “Porky y sus amigos” Nro 68 Editada por Sociedad Editora América (México, 1 de mayo de 1957 en convenio con Western Printing & Lithographing Co.

13) La Zorra y el Cuervo I: (sin título)

Revista “La Zorra y el Cuervo”, Año I Nro 8, Marzo de 1953, Editorial Novaro / México

14) Ratón Mickey: “Los robos corrosivos”

Revista “Don Miki” Nro 471 / Walt Disney Productions / Editorial Montena (España, 1983).

15) Mi novia y yo: “Concierto en Galaico Mayor para Escobillón y Orquesta” (Guión; Robin Wood; dibujos: Carlos Vogt)

Revista “Intervalo” / Editorial Columba (Argentina)

16) Intrépido Valentín: “Paseo Peligroso”

Revista “Capicúa Magazine” (Adolfo Mazzone / Director Editor: Roberto Alberto Seijas (Argentina, febrero de 1998)

17) Los Picapiedra: “Cavernícolas de pacotilla”

Revista “Los Picapiedra” Edición especial / Producciones Hanna - Barbera

18) Lorenzo y Pepita: “Chicas modernas” (Chick Young)

Revista “Lorenzo y Pepita” “Serie Águila”, Nro 2.626 del 17 de mayo de 1982 / Editorial Novaro / México

19) Mickey y Mimí: “La Isla de Miamia”

Revista “Tribilín”, Nro 2 / The Walt Disney Company / Edila S.A. en convenio para América Latina con Editora Cinco S.A. (1990)

20) Nicolita y su pandilla: “El reino de la fantasía” (Francisco Mazza)

Revista “Nicolita y su pandilla” Nro 97 / Director Héctor L. Torino (Argentina, marzo de 1967)

21) Pumby: “El reino fantasma” (José Sanchis Grau)

Revista “Pumby” / Edival S.A. (España)

22) Hijitus: “Mundos Gemelos”

Revista “Aventuras de Hijitus”, Nro 44 / Editoria Julio Korn S.A.C.I.F. y Producciones García Ferré.

23) Popeye: “La hermana de la bruja del mar o La fuente de la juventud” (Elsie Crisler Segar)

Biblioteca Clarín de la Historieta Nro 14 (Argentina, junio de 2004). Original publicado en 1935.

24) Perico Fantasías: “El agua”(Karpa)

Revista “Pumby” / Edival S.A. (España)

25) El Pájaro Loco: (sin título) (Walter Lantz)

(Revista “El pájaro loco” Nro. 321 del 1 de julio de 1969 Editorial Novaro / México)

26) Ludwig Von Pato: “Explosión oportuna”

Revista “Disneylandia” / Walt Disney Productions / Editora Zig-Zag (Chile, 1967)

27) Ratón Mickey “Ley y Desorden”

Revista “Disneylandia” / Walt Disney Productions / Editora Zig-Zag (Chile, 1967)

28) La Vaca Aurora: “Un extraño secuestro” (Mirco Repetto)

Revista “Nuevas aventuras de la vaca Aurora” Nro 2 / Editorial Cielosur
(Argentina)

29) Fix y Foxi: (sin título) (Rolf Kauka)

Revista “Fix y Foxi” Nro 48 / Editorial Novaro (México, 1 de
septiembre de 1967) en convenio con Kauka Film Produktion de Munich
(Alemania).

30) Chip y Dale: (sin título)

Revista “Pato Donald” / Walt Disney Productions / Editorial Tucumán
(Buenos Aires, Argentina, 16 de agosto de 1976)

31) Afanancio: “Contra el robot” (Adolfo Mazzone)

Revista “Suplemento Afanancio” / Director Editor: Roberto Alberto
Seijas (Argentina, 2000)

32) Patoruzú: “Robot atómico” (Dante Quintero)

Revista “Andanzas de Patoruzú” Nro 757 / Editorial Universo S.A.
(Argentina, octubre de 2003).

33) Dick Tracy: “Chica lunar” (Chester Gould)

Biblioteca Clarín de la Historieta Nro 10 (Argentina, abril de 2004).
Original publicado en 1963 en The Chicago Tribune

34) Maguila Gorila: “Aventura en el espacio” (Hanna-Barbera)

Revista “Mundo Infantil” Nro 14 / Ediciones Record S.C.A (Argentina,
1981)

35) El doctor Vudú: (sin título)

Revista “Suplemento Afanancio” (Adolfo Mazzone) / Director Editor:
Roberto Alberto Seijas (Argentina, 2000)

36) Yogurt: (sin título)

Revista “Paquita la traviesa” Nro 21. Editorial Lord Cochrane (Chile)
Original: Little Iodine (Hatlo).

37) Tom y Jerry: (sin título) (Hanna-Barbera)

Revista “Tom y Jerry” Nro 259 / Editorial Novaro S.A. (México, 1 de
agosto de 1968) en convenio con Western Publishing Company.

- 38) Trompy: “Gorilongo”
(José Sanchis Grau) Revista “Pumby” Nro 812 Edival S.A. (España, 1973)
- 39) Los Pitufos: “El Telepitéfono” (Peyo)
Libro “Peyo presenta Tres historias de Pitufos” / Editorial Planeta (Barcelona, España, 1995)
- 40) Abuela Pata: “La venta de la granja”
Revista “Don Miki” Nro 471 / Walt Disney Productions / Editorial Montena (España, 1983).
- 41) Hijitus: “El casco mágico”
Revista “Aventuras de Hijitus”, Nro 36 / Editoria Julio Korn S.A.C.I.F. y Producciones García Ferré.
- 42) Tuno, el perro: “Eso es usar la imaginación”
Revista “Disneylandia” Nro 2 / The Walt Disney Company / Edila S.A. en convenio para América Latina con Editora Cinco S.A. (1990)
- 43) Lobo y Lobito: “Muuu”
Revista “Disneylandia” Nro 2 / The Walt Disney Company / Edila S.A. en convenio para América Latina con Editora Cinco S.A. (1990)
- 44) Roquita: (sin título) (Gosset)
Revista “Zipi y Zape” Nro 466 / Editorial Bruguera (Barcelona, España, 15 de junio de 1981).
- 45) Tío Rico: “La aventura de Linda Kara”
Revista “Tío Rico” / Walt Disney Productions / Editorial Tucumán (Buenos Aires, Argentina, 19 de agosto de 1976)
- 46) Pixie, Dixie: “Súper Ratonero”
Revista “Don Gato” Nro 25 / Hanna – Barbera Productions / Editada por Publicaciones Infantiles Sociedad Editora Ltda. (Chile, 1972)
- 47) Pato Donald: “Noche macabra”
Revista “Disney Aventuras”, Nro 14 / The Walt Disney Company / Edila S.A. en convenio para América Latina con Editora Cinco S.A. (Colombia, 1990)

48) Tarzán: “Tarzán el indómito”

Biblioteca Clarín de la Historieta Nro 6 (Argentina, noviembre 2006).

Original publicado en 1967

49) El Chapulín Colorado: “Rama y Rema son rima de Roma”

Revista “Chespirito” Nro 16 / Roberto Gómez Bolaños / Editada por Ledafilms S.A. (Argentina, 1987)

50) Batman: “Esto te va a matar, Batman” (Bob Kane y Bill Finger)

Biblioteca Clarín de la Historieta Nro 4 (Argentina, enero de 2004).

51) Desventuras de Larguirucho: “El deshollinador o La vida es negra”

Revista “Desventuras de Larguirucho” Nro 223 / Editorial Crea S.A. y Producciones García Ferré (Argentina, 25 de julio de 1980)

52) Zorro: “Qué locura” (Johnston McCulley)

Revista “Zorro” Nro 9 / Editorial Tucumán S.A. (Argentina, 1987)

53) La zorra y el cuervo II: (sin título) (Frank Tashlin)

Revista “La Zorra y el Cuervo”, Año I Nro 8, Marzo de 1953, Editorial Novaro / México

54) Locuras de Isidoro: “El Rey de La Rural” (Dante Quintero)

Revista “Locuras de Isidoro” Nro 266 / Editorial Universo S.A. (Argentina, julio de 1990).

55) Alf: “El doble” (Tom Patchett y Paul Fusco)

Revista “Alf” Nro 3 / Alien Productions / Editada por Ledafilms S.A. (Argentina, 1988)

56) Capicúa: “La diosa Kali-Yug” (Adolfo Mazzone)

Revista “Capicúa Magazine” / Director Editor: Roberto Alberto Seijas (Argentina, febrero de 1998)

57) El Pato Lucas: “El doble”

Revista “El pato Lucas y sus amigos” Nro 2 / Warner Bros / Ediciones Zinco S.A. (Barcelona, España).

58) Boris el virus: (sin título) (Jorh)

De la colección “Aventuras Dibujadas” Domus Editora (Argentina, 2008)

59) El león Melquíades: “Por hacer caso de fábulas” (Hanna-Barbera)

“Hanna Barbera Presenta El león Melquíades” (Producciones Hanna – Barbera)

60) Andy Panda: (sin título) (Walter Lantz)

(Revista “El pájaro loco” Nro. 321 del 1 de julio de 1969 Editorial Novaro / México)

61) La Pequeña Lulú II: (sin título) (“Marge” Marjorie Henderson Buell)

Revista “La Pequeña Lulú” Nro 297 (México, 11 de octubre de 1970) Editorial Novaro en convenio con Western Publishing Company Inc.

62) Tiro Loco Mc Graw: “El gran asalto” (Hanna-Barbera)

Revista “Mundo Infantil” Nro 14 / Ediciones Record S.C.A (Argentina, 1981)

63) Hijitus: “La bandada siniestra”

Revista “Aventuras de Hijitus”, Nro 214 del 7 de marzo de 1980 / Editorial Crea S.A. Producciones García Ferré.

64) Topo Gigio: “El espíritu de la golosina”

Revista “Antifaz”, Editorial Julio Korn S.A.C.I.F. Producciones García Ferré

65) Porky: “Un cliente indeseable”

Revista “Disneylandia” Nro 2 / The Walt Disney Company / Edila S.A. en convenio para América Latina con Editora Cinco S.A. (1990)

66) Silvestre y Piolín: “El bello durmiente”

Revista “Silvestre y Piolín” Nro 3 / Warner Bros / Ediciones Zinco S.A. (Barcelona, España).