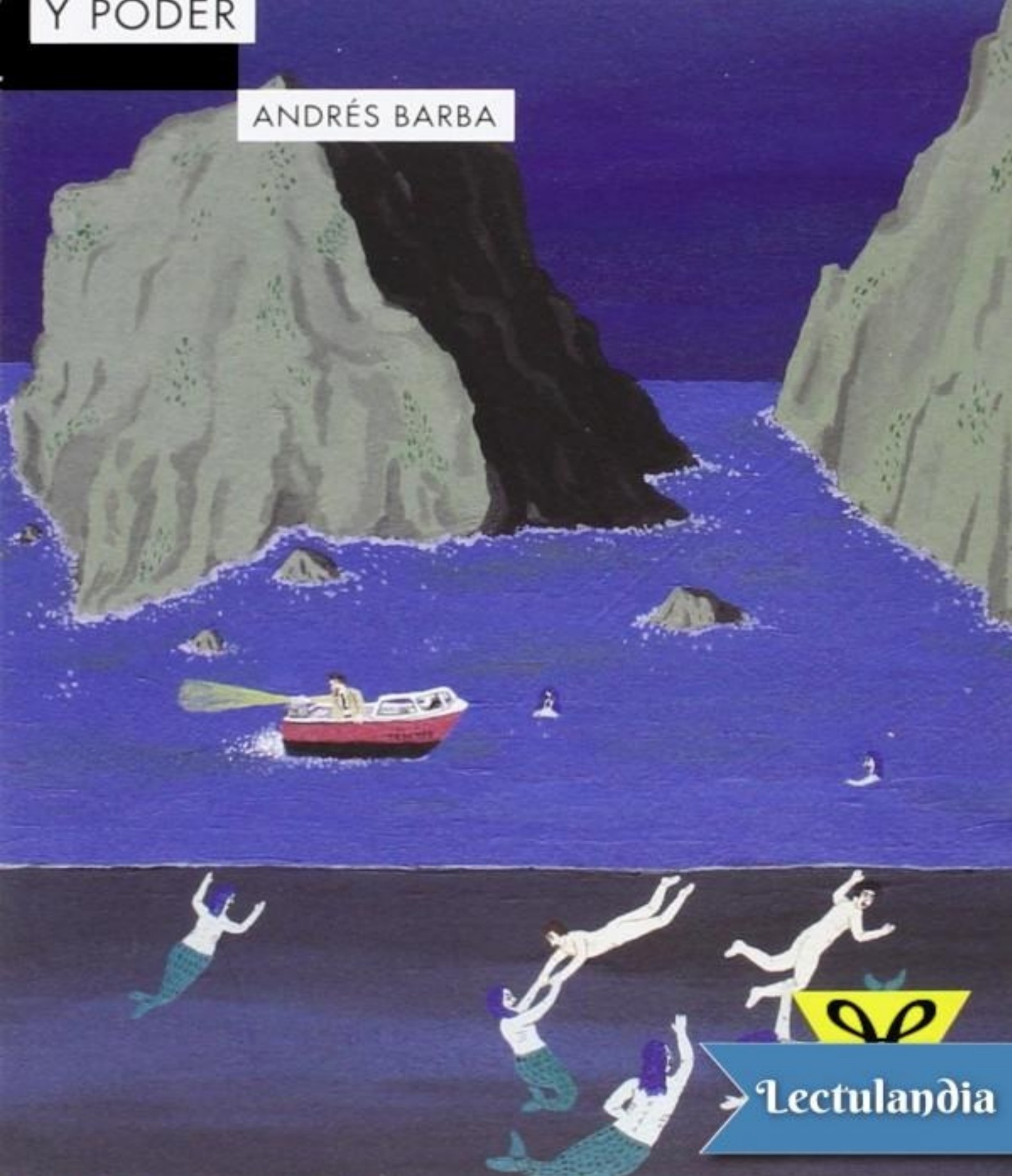


LA RISA CANÍBAL

HUMOR, PENSAMIENTO CÍNICO
Y PODER

ANDRÉS BARBA



Lectulandia

Cada vez que un hombre abre la boca para reír está devorando a otro hombre, pero tal vez, antes de echarnos las manos a la cabeza, a las armas o al código penal, no sea mala idea detenerse a reflexionar un segundo sobre lo que ya hemos aprendido riéndonos de los demás o enfrentándonos a sus risas.

¿Quién decide de qué y hasta dónde podemos reír? ¿Por qué tenemos tanto miedo a la risa de los otros? ¿De qué nos reímos cuando nos reímos de alguien? Miles de años de historia de las ideas no han bastado para dar una respuesta concluyente a esas sencillas preguntas, pero eso no significa que la humanidad no haya hecho ya un gran aprendizaje. Este breve ensayo sobre la risa caníbal trata precisamente de eso: del día en que Hitler se enfrentó a la sátira de Chaplin, de la mirada de Platón sobre el díscolo Diógenes, del momento en que la puritana sociedad estadounidense tuvo que dialogar con una comedia porno —*Garganta profunda*—, del sonido del punk burlándose de todas las reinas o del momento en que el radicalismo islámico decidió contestar con balas a un cuñado de caricaturas.

Andrés Barba

La risa caníbal

Humor, pensamiento cínico y poder

ePub r1.0

Titivillus 26.06.2022

Título original: *La risa caníbal*
Andrés Barba, 2015

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

*A la memoria de mi amigo Pablo Angulo, porque nada une
tanto a dos personas como haber reído juntas.*

LA RISA CANÍBAL

Cada vez que un hombre abre la boca para reír está devorando a otro hombre. Es una verdad tan antigua como la humanidad misma, como la primera vez que en la prehistoria dos personas señalaron a una tercera que se acababa de tropezar en el camino y se rieron de ella porque les parecía idiota, conformando así la primera comunidad. Unos cuantos milenios después de ese fatídico tropezón inaugural, en 1651, Thomas Hobbes elaboró la primera teoría de esa sensación de superioridad en su *Leviatán*: «Un hombre del que uno se ríe es un hombre sobre el que se triunfa». La risa ha estado desde siempre encajada en ese cruce de coordenadas entre la razón y la moral. «En un mundo de inteligencias puras quizá no se lloraría, pero desde luego se reiría», profetizó otro de los grandes intelectuales de la risa, Henri Bergson, a finales del siglo XIX. Pero un par de inesperadas guerras mundiales nos dejaron, ya en la segunda mitad del siglo XX, un mundo que, lejos de parecerse a una utopía futurista de inteligencias puras, había mutado en un mundo sentimental. El descrédito de la razón (y de las ideas en última instancia) creó un estado *de facto* en el que quien aspira al poder no lo hace esgrimiendo argumentos, sino *exhibiendo* sentimientos. Y, a diferencia de las razones, los sentimientos tienen la poderosa virtud de resultar inexpugnables. Una idea puede discutirse. Un sentimiento solo puede respetarse. Y en esa dialéctica la respuesta es sencilla: la risa es siempre una amenaza, una agresión tan perversa como el canibalismo.

Lo urgente, ya se sabe, es el peor enemigo de lo importante, por eso las estrategias de la política son siempre las estrategias de la urgencia. Lo urgente funciona como una cortina de humo tras la que se esconde el verdadero interés, por eso todas las campañas globales en contra de la legitimidad del humor como instrumento dialéctico, político o filosófico se hacen esgrimiendo como bandera «argumentos» totalmente puritanos, biempensantes y razonables: el respeto a los más débiles, a los desprotegidos, la abolición de los prejuicios, el derecho a elegir la religión propia, la lucha contra el racismo, la homofobia, el sexismo... principios a los que no se

enfrentaría nadie mínimamente sensato, pero que esconden un miedo tan elemental como la realidad que intentan abolir: el miedo a enfrentarse al humor de los demás, no como a un insulto, sino como a una *idea*, prejuiciada o no, falsa o verdadera, agresiva o inocua, estúpida o inteligente, pero siempre compleja.

Otra de las estrategias de la política: la de confundir lo contemporáneo con lo ahistórico. Es como si un espíritu perverso y juguetón, parecido al que trataba de engañar al racionalista Descartes, quisiera hacernos creer que todos los dilemas políticos a los que nos vemos obligados a enfrentarnos son dilemas que suceden por primera vez, para los que la humanidad no ha hecho jamás aprendizaje alguno. El escándalo (teatralizado, como no podía ser de otro modo) con el que se alzan los defensores de la llama sagrada del puritanismo genera inevitablemente la súplica de perdón (teatralizada, como tampoco podía ser de otro modo) de quienes han sido lo bastante audaces como para hacer un chiste pero temen de pronto el tsunami social y viralizado de sus consecuencias. Tanto el escándalo del puritano como la petición de perdón estrictamente pragmática del bromista han generado una *performance* que cada vez nos resulta más familiar y menos creíble. Hemos creado —o lo que es lo mismo: hemos permitido que se creara—, una estrategia estéril en la que hemos quedado atrapados en gestos. ¿Éramos, cuando reíamos, de verdad tan *insensibles*, homófobos, sexistas, racistas? Tal vez sí, tal vez no tanto. ¿Hasta qué punto nos delataba entonces nuestra risa o nos delata hoy nuestro miedo a reír? ¿Somos verdaderamente *mejores* ahora que tememos reír? ¿Hemos ganado algo? ¿Hemos crecido como sociedad democrática y como individuos al alistarnos colectivamente a la policía del buen gusto, del sentido común, del decoro?

La primera pregunta ante la risa debería ser la misma que ante una idea: la de si es o no legítima. En ese sentido, la risa solo puede ser juzgada por su contenido y por su poder «reformador», es decir, por la experiencia que resume y por el método que inaugura. Y eso es lo que se propone este breve tratado de la risa caníbal. Sería una tarea sobrehumana resumir aquí más de dos milenios de historia de las ideas sobre el asunto. Ya existen para eso buenos y eficientes textos académicos. Baste decir que no ha pisado la tierra un solo filósofo que no se haya sentido obligado en algún momento a dar cuenta del fenómeno de la risa para hacerse cargo de la abrumadora cantidad de bibliografía que es necesario leer antes de decir algo mínimamente razonable. La vocación de este libro es más modesta por una parte, y por otro lado más audaz. Si bien no todas las ideas que se han esgrimido a lo largo de

la historia pueden ayudarnos a entender lo que nos sucede hoy, hay muchas que han pasado a un inexplicable segundo o tercer plano y que sí describen a la perfección las mismas estrategias a la que nos enfrentamos. A veces, para entender el lugar en el que uno se encuentra, basta con recorrer mentalmente el camino a casa. Y en ocasiones ese camino no es tan largo. En muchas de las cuestiones que hoy nos parecen callejones sin salida, la humanidad ha hecho ya, y no pocas veces a precio de sangre, un valioso aprendizaje que puede ser revisado: los hombres llevan enfrentándose a las contradicciones propias de reírse de los dioses ajenos desde la época de Luciano de Samosata; por cada Sócrates que ha tratado de describir la experiencia humana desde el idealismo ha habido un Diógenes de Sinope que ha cagado en la plaza pública para demostrar desde el materialismo sarcástico que no podía ser tan malo lo que sucedía a diario en cada casa; cada uno de los gestos de Hitler ha quedado ya para siempre vinculado a la gloriosa parodia de Chaplin en *El gran dictador*, y Gerard Damiano, con su celeberrima *Garganta profunda*, no hizo en realidad más que revisar el modelo que ya había creado Aristófanes dos mil años antes.

Todas las anécdotas y consideraciones vertidas en este libro buscan siempre en primera instancia un centro de gravedad, un episodio histórico. No hay nada más descorazonador cuando se habla de la risa que una especulación en abstracto, por eso aquí se han utilizado desde las vanguardias hasta la ventriloquia, desde el 11S hasta la desgraciada vida de los cómicos, desde el punk hasta la proverbial estupidez de George W. Bush. Todos esos episodios tienen, en relación con el humor y su legitimidad, el fascinante sabor de la carne humana y la innegable ventaja de estar lo bastante frescos en nuestro imaginario cultural como para obligarnos a revisar, desde su posición, nuestra propia experiencia.

CHAPLIN VS. HITLER: UN ESTUDIO SOBRE LA PARODIA

Sucedió en 1941 en la residencia de Obersalzberg, en la misma sala privada de proyección en la que se emocionó con *La dama de las camelias*, devoró innumerables wésterns y defendió a Clark Gable como «el mejor actor de Hollywood»: Adolf Hitler vio (y no una, sino dos veces y en días consecutivos) *El gran dictador*, de Charles Chaplin. El descubrimiento lo hizo el guionista y escritor Budd Schulberg mientras inventariaba las fotografías y grabaciones en la residencia privada de Hitler para recabar información para los Juicios de Núremberg en 1945.

Todo formaba parte de un ritual privado: en compañía o en solitario (y en solitario la proyección incluía también una poderosa ingesta de dulces y chocolate no muy distinta a la de cualquier culpógeno espectador de clase media), Hitler veía casi una película diaria en su sala privada de proyección. Su afición al cine era algo más que un *hobby*. Cinco años antes, en 1935, había encargado a su colaboradora y amiga Leni Riefensthal el que probablemente sea el documental de propaganda política más célebre de todos los tiempos: *El triunfo de la voluntad*. 114 minutos a mayor gloria del nacionalsocialismo destinados a propagar internacionalmente la imagen de una nueva Alemania restaurada tras el fracaso de la Primera Guerra Mundial. No hay duda de que los contrapicados, las tomas aéreas, las tropas del tercer Reich y la música de Wagner le pusieron la piel de gallina a más de uno, pero de lo que tampoco podemos dudar, si damos crédito al testimonio de René Clair, es de que hubo al menos otro espectador que se lo tomó de una manera muy distinta. Sucedió en el MOMA de Nueva York el mismo año 1935; en uno de los pases del documental que se hizo para el público, alguien comenzó a reír a carcajadas. La gente se volvió bruscamente para reprochar ese gesto de mal gusto a aquel insensato y descubrieron con estupor que quien reía era ni más ni menos que el cómico más célebre del mundo: Charles Chaplin.

No asombra que *El triunfo de la voluntad* sea una de las ideas germinales de *El gran dictador*; en realidad es emocionante pensar en la excitación de Chaplin ante el pomposo documental de Riefensthal. Solo un año y medio después, Hitler ve en privado por primera vez su propia versión paródica de Adenoid Hynkel, dictador de Tomania, y sus enrevesados planes para invadir Osterlich con ayuda de su homólogo fascista Benzino Napoloni. Si hubiese que hacer una lista de grandes momentos privados de la historia en los que el humor acorraló a la realidad y la puso contra las cuerdas, bien se podría contar este entre ellos: el instante en que se apaga la luz de la sala de cine privada de la residencia de Obersalzberg y Hitler se queda solo ante su propia imagen paródica.

No es muy difícil imaginar las razones que le llevaron a ver *El gran dictador*: aun si no hubiese sido un éxito internacional con una recaudación de más de once millones de dólares, Hitler habría seguido siendo demasiado megalómano como para no querer ver *al menos una vez* aquella película que había producido sobre él la mayor potencia cinematográfica mundial, una potencia contra la que aún no estaba en guerra. Cabe suponer, en un ejercicio de imaginación no demasiado audaz, una sombra de sonrisa sardónica en los labios de Hitler ante el discurso inicial de Hynkel en ese alemán inventado, o en la llegada en tren de Napoloni, o en esos posados ultrarrápidos ante unos frustrados artistas que apenas tienen medio minuto al día para avanzar en su retrato del gran hombre. Tal vez la risa se quedara un poco petrificada en el maravilloso baile de Chaplin-Hynkel con la bola del mundo y se desatara la furia en ese fatal y profético estallido del globo que hace que Hynkel se ponga a llorar sobre su escritorio.

Una de las cualidades más interesantes del fenómeno de la parodia es que es una confirmación de la estructura jerárquica del mundo en la conciencia del que ríe. O por dar todavía un paso más: es imposible hacer una parodia sobre algo (o reír contemplándola) sin reconocer implícitamente su importancia. Solo algo verdaderamente importante puede convertirse en el objeto de una narración paródica. No es improbable que, lejos de ofenderse en los primeros minutos del largometraje, Hitler se sintiera extraña y misteriosamente halagado por haberse convertido en el objeto internacional de un ataque. Para un hombre inteligente (y no puede decirse que Hitler fuera estúpido), *El gran dictador* confirmaba que incluso en la conciencia de aquellos que reían —y sobre todo en ellos— él era una persona temible, amenazadora y a la que había que tomar muy en serio. Tan en serio al menos como para que el cómico más célebre del mundo (y, ya puestos, de la historia,

por mucho que fuera imposible adivinarlo entonces) se tomara la molestia de cuatro años de trabajo, innumerables quebraderos de cabeza personales e institucionales, amenazas veladas y no tan veladas y una producción pagada de su propio bolsillo de nada menos que dos millones de dólares.

Que Hitler viera *El gran dictador* es fascinante, pero que la viera por segunda vez al día siguiente es un signo delatador. Si bien sobre la primera ocasión solo podemos especular en el vacío (o como dijo el propio Chaplin: «¡Daría lo que fuera por saber qué le pareció!»), sobre el simple hecho de que exista una segunda vez y de que esa segunda vez esté tan cerca de la primera ya se pueden tener algunas certezas. Para empezar, algo le había inquietado, o no la habría visto de nuevo. Hace pensar en esa magnífica anécdota que relata Baudelaire en su ensayo sobre lo cómico y que bautiza con un título digno de un poema de *Las flores del mal*: «El ángel mancillado por la caricatura». Virginia, una hermosa muchacha rubia más bien pánfila, se sienta frente a un caricaturista en el jardín de las Tullerías, y cuando el artista le enseña el resultado, su propia imagen paródica, se levanta temblorosa e incapaz de retirar la mirada del grotesco dibujo como si se tratara de una revelación maligna: «El ángel —dice Baudelaire— ha sentido que el escándalo se encontraba allí. (...) Haya comprendido o no haya comprendido, le quedará para siempre la impresión de cierto malestar. Algo parecido al miedo».

Puede que algo parecido al miedo —una inquietud, algo parecido al malestar— persiguiera a quien ya era por derecho uno de los hombres más temidos del mundo desde el primer visionado de *El gran dictador* hasta el segundo. Cualquiera que haya visto dos veces seguidas y en días consecutivos una misma película, sabe que lo ha hecho porque le quedaba una cuenta pendiente. Pero ¿en qué consistía la cuenta pendiente de Hitler con respecto a *El gran dictador*?

Tal vez una de las claves la dio el propio Chaplin en su *Autobiografía*: «Ese hombre [Hitler] cometió el error imperdonable de elegir mi bigote» (la negrita es mía). El parecido es una de las experiencias más lábiles y particulares de la vida: basta un simple comentario para articular (o desarticular) lo que tan solo es la sombra de una sospecha: que dos personas se parecen. No hay más que imaginar una situación inocua y familiar: una comida de domingo en la que alguien hace un comentario banal; lo mucho que se parece un niño a su difunto tío. La mirada de la familia se vuelve hacia el niño y por un instante, como si se tratara —literalmente— de un embrujo, la cara del niño se colma de la del difunto, el parecido que siempre había estado ahí, desapercibido por todos, se precipita y se materializa. Y al darle

un parecido, la familia le da al niño algo que ya está lejos de ser banal: un destino. No hay niño, por muy infantil que sea, que no sienta sobre los hombros de su conciencia el ominoso destino de parecerse a un muerto.

Se ha comentado hasta el aburrimiento la inquietante casualidad de que Hitler y Chaplin nacieran con una diferencia de menos una semana en el mes de abril de 1889 y que tuvieran una constitución física casi idéntica. El hecho de que dos personas se parezcan puede ser, al fin y al cabo, la cosa menos significativa del mundo, el niño de la familia anterior puede decidir al crecer que su parecido con el difunto tío no es más que un accidente circunstancial, pero cuando una de esas personas, como en el caso de Chaplin, convierte ese parecido en uno de sus «rasgos significativos» la situación cambia por completo. Elegir parecerse es *elegir* una encarnación. Chaplin elige en el sentido más existencialista de la palabra el *destino* de parecerse a Hitler, pero lo elige desde la piel del cómico, del paroda. Pero también Hitler eligió —y contra todo pronóstico— adoptar un bigote que estaba lejos de ser popular y que solo utilizaba Chaplin, sabiendo que se le iba a emparentar inmediatamente con él. Desde el mismo comienzo del nacionalsocialismo alemán se hizo célebre en Inglaterra una canción paródica de Tommy Handley titulada precisamente así: *Who is that Man? (Who Looks Like Charlie Chaplin)* (¿Quién es ese hombre? (Que se parece a Charlie Chaplin)).

Desde Aristóteles, la batalla cómica se ha distinguido de la trágica por la desigualdad de las partes que se enfrentan. En la batalla trágica la expectativa del combate crece porque los enemigos son de origen equivalente y sus fuerzas están equilibradas, mientras que en la batalla cómica el efecto está fundado, por el contrario, en la desigualdad del origen de los contendientes y en el desequilibrio de sus fuerzas. Mirada desde un punto de vista tradicional, la grotesca nariz de goma que trata de apoderarse de la nariz real (el bigote *falso* de Chaplin que persigue al bigote *auténtico* de Hitler) pone de manifiesto de manera indudable la inicial superioridad del enemigo trágico.

Hasta bien entrada la era moderna, una de las funciones políticas de la parodia era precisamente la legitimación del objeto burlado y su defensa, pero cuando Chaplin comienza a reírse a carcajadas en el MOMA durante la proyección de *El triunfo de la voluntad* en 1935 no se puede decir que resuene la conciencia de alguien que se siente inferior. Chaplin no funda su discurso en el de la importancia de su enemigo, sino que está convencido de que puede enarbolar la parodia como una verdadera arma política. Se trata de una risa fundacional. Puede que desde el punto de vista de la narración la

parodia de Chaplin siga anclada en el formato griego, pero el cómico se ha alzado aquí como un digno y equilibrado contrincante dispuesto a entablar batalla en igualdad de condiciones. Chaplin no quiere *vencer* a Hitler como Cervantes venció al autor del Amadís de Gaula, no quiere que el tiempo sea el árbitro dilucidador de la importancia, no siente un *fascinante desagrado* por su modelo, sino que está convencido de su absoluta superioridad moral sobre él. Quiere una batalla contemporánea y está confiado en el poder *degradante* de la imagen que está haciendo de su enemigo. Sabe, por supuesto, que su imagen quedará para siempre e inexorablemente adherida a la de Hitler como una especie de invertido, o negativo, o *hueco*. Elige el parecido porque el parecido es el destino inevitable del paroda.

Toda imitación es, al fin y al cabo, un caso moderado de «posesión diabólica» entre el modelo y su imitador. Los dos extremos establecen unos vasos comunicantes que canalizan algo más que un parecido físico. Tal vez el miedo que llevó a Hitler a ver de nuevo *El gran dictador*, no fuera muy distinto del miedo que seguramente sintió Chaplin cuando se disfrazó de Hitler por primera vez y se miró a un espejo para comprobar el efecto. Uno creía en el advenimiento del Tercer Reich y otro en la posibilidad del amor universal y la democracia, dos cosas desde luego muy distintas pero que tal vez en esencia articulan una estructura mental no tan dispareja: los dos hombres habían filtrado el mundo a través de una idea única y totalizadora. Que la utopía de Chaplin sea más amable y humanista que la de Hitler no la convierte en menos utópica. No parece posible hacer una imitación de Hitler como la que hace Chaplin en *El gran dictador* teniendo (solo) un bigote (postizo) en común. Chaplin tuvo que *entender* algo al mirarse en el espejo, algo no solo sobre Hitler, sino también, y necesariamente, sobre sí mismo.

El discurso final de *El gran dictador* —un discurso en el que Chaplin se esmeró hasta el punto de elaborar más de una veintena de versiones para alcanzar el texto definitivo— es quizá uno de los ejemplos más conmovedores del desconcierto de quien se ha apoderado hasta tal punto del objeto de su parodia que ya ha empezado a utilizar sus propios términos. Pasando por alto que el discurso antibelicista de Chaplin es al mismo tiempo el más belicista de la Historia y que llama abiertamente a la guerra para salvaguardar la libertad y la democracia (pasando por alto que el nacionalsocialismo era *precisamente* la elección libre del pueblo alemán y la validación de su sistema democrático), Chaplin opta por un denuesto de la inteligencia. «Nuestro conocimiento nos ha hecho cínicos, nuestra inteligencia, duros y desconsiderados. Pensamos mucho y sentimos demasiado poco. Más que

inteligencia necesitamos bondad y dulzura, sin ellas la vida será violenta». El discurso de Chaplin se parece a la paradoja del escéptico^[1], utiliza las ideas para aborrecerlas. Y no es poco peligroso: instaura el caldo de cultivo perfecto para todas las dictaduras, eso que Sloterdijk llamó en un momento de lucidez mental setenta años más tarde la «cursilería trascendental» de las ideas políticas nacionalistas. Del mismo modo que las ideas pueden discutirse (y hasta demostrarse literalmente *falsas*) los sentimientos solo pueden creerse o no creerse, y en el caso de ser creídos, solo pueden *respetarse*. El parapeto ideal de los discursos nacionalistas y fascistas es precisamente que están fundados en sentimientos, no en ideas: se sitúan en un punto dialéctico inexpugnable. Para el nacionalista todas las críticas son *ofensas personales* porque no son más que maneras veladas de afirmar que sus sentimientos son *incorrectos*.

Del mismo modo que en la sala de proyecciones del MOMA se escucharon las carcajadas de Chaplin al ver desfilar con música de Wagner las tropas del Tercer Reich, no es improbable que en Obersalzberg se escucharan las carcajadas de Adolf Hitler al escuchar el discurso final de *El gran dictador*. Un Chaplin de mirada perdida al que parecen haber arrebatado el espíritu, con una voz inquietantemente neutra (que trata de forzar su emoción y parece a la vez desnaturalizado, como si fuera una máquina que reprodujera un discurso de memoria), comienza: «Lo siento, pero no deseo ser un emperador, eso no es asunto mío. No quiero ni mandar ni conquistar a nadie. Me gustaría ayudar a todos si fuera posible. Blancos o negros, judíos o gentiles»... Apelar a los sentimientos y a la unidad también lo sabía hacer Hitler a la perfección (era quizá lo único que había hecho); más aun, tal vez a Chaplin no le hubiese venido mal una clase de retórica de Hitler: si había alguien en este mundo que había entendido que el tono en el que se pronuncia un discurso puede alterar los efectos en la gente, ese era el dictador alemán.

El problema del paroda es que por mucho que su ataque cómico tenga como misión principal poner de manifiesto y llevar hasta la *superficie* aquello que es consustancialmente ridículo en la persona a la que parodia, que era ridículo incluso antes de que él llegara, no puede evitar caer en el callejón sin salida de verse enfrentado, en última instancia, a un solo interlocutor: el parodiado. No extraña a nadie que Chaplin fuera capaz de dar cualquier cosa por saber lo que le había parecido a Hitler la película, en cierto modo la había hecho *solo para él*. El perverso placer de reírse con una parodia de alguien pasa —también como espectador— por una experiencia mediada del necesario sufrimiento del parodiado, de su humillación moral. Seguramente

ha habido muy pocos espectadores de *El gran dictador* que no hayan considerado, aunque no sea más de un segundo, la humillación que supuso para Hitler ver la película. El hecho parece quedar confirmado en nuestra seguridad actual de que esa herida se produjo literal y efectivamente (o Hitler no la habría visto *dos veces*). Un solo visionado nos habría abandonado a la especulación, dos constituyen una prueba irrefutable. ¿En qué consistió entonces esa *intimidad mancillada* de Hitler? ¿Qué aspecto que el propio Hitler consideraba ridículo de sí mismo, qué humillante conciencia de su intimidad, había pasado de la profundidad a la superficie?

Tal vez no haya que irse muy lejos: basta pensar en la reacción de uno mismo frente a su propia caricatura. Por mucho que uno sea consciente de que está asistiendo a una representación «deforme» de sí mismo, no puede evitar pensar que ha sido desenmascarado. El escándalo no procede tanto del hecho de que nuestra deformidad haya sido advertida como del súbito descubrimiento de lo evidente e inaplazable que era para todo el mundo. «De modo que —es como si pensáramos— todos la habían advertido siempre, que todos habían sabido en *todo* momento que soy *así*». El efecto diabólico de la parodia es que también tiene, en ese sentido, efectos retroactivos: vemos nuestro rostro afeado por la caricatura aquí y en el pasado, gestos que nos parecían legítimos y naturales de pronto nos parecen falsos, las pruebas de amor se vuelven dudosas y quedan impregnadas por una tibia compasión, entendemos el odio y el asco de nuestros enemigos, los silencios se vuelven elocuentes y los desdenes comprensibles. La parodia nos invade como un estado que pone en suspenso nuestra propia percepción de la realidad, lo entinta todo como una ficción barata e inaplazable. Y Hitler conocía muy bien ese efecto retroactivo de la parodia. En sus impresionantes diarios durante la Alemania del Tercer Reich, el filólogo judío Victor Klemperer (que durante un tiempo pudo beneficiarse de ciertas ventajas por su condición de intelectual y su matrimonio con una mujer aria) comenta el perverso efecto que durante los primeros años del nacionalsocialismo comenzaron a tener las ofensivas caricaturas de los judíos en la prensa alemana. «Comenzamos a parecernos a ellos, solo por el deseo que ellos sienten de que nos parezcamos» (la negrita es mía). Klemperer da en la diana de lo que es, precisamente, el efecto rebote más inquietante de la caricatura: la tiranía del que espera. La imagen mental del poderoso, su «espera», obliga al más débil a adoptar la máscara caricaturesca que le ha sido asignada. A un judío no le bastaba con ser judío sino que tenía además que *hacer* de judío. Ese hacer de judío pasaba inevitablemente por parecerse a la «parodia» de un judío ideada por la mente

de un *nazi*. La parodia se asemeja en ese sentido no poco al amor, al efecto angustiante del amor; ese sentirse atrapado en el sueño de otra persona, de depender (para el ser) de la proyección de una ficción de otro. Como dijo en cierta ocasión Gilles Deleuze durante una charla política: «*Si vous êtes pris dans le rêve de l'autre, vous êtes foutu!*» (Si has quedado atrapado en los sueños de otro, estás jodido). La parodia es también quedarse atrapado en el sueño de otro. Una buena parte de nuestra imagen mental de nosotros mismos la adquirimos a través de los juicios que otras personas nos ofrecen. La pregunta eterna del amante, la verdadera pregunta de la intimidad hasta el fin de los tiempos, la que nadie se cansará de hacer a su amor es precisamente esa: «¿Qué piensas de mí? ¿Quién soy?». Confiamos, por supuesto, en la benevolencia, pero no es cierto que no queramos saber la verdad. La queremos saber. La parodia responde a esa pregunta sin la benevolencia del amante y con la agresiva frontalidad de un enemigo: «Eres *esto*». Y a diferencia de la intimidad de la conversación entre los amantes (que se produce en privado y amortiguada por el deseo siempre latente de agradar), la respuesta de la parodia se produce no solo en público sino que además está abierta a la sanción de una risa colectiva. «Eres *esto*» y, tras *eso*, la carcajada de la multitud.

El parodiado teme la carcajada como quien teme una revelación. Conoce de sobra el carácter explosivo y «autentificador» de la risa. Es como si la risa fuese el sello indudable de la verdad contenida en la imagen paródica, una condición que ya no se puede esquivar. Ríen, luego es cierto. Es precisamente el carácter insustituible, involuntario e inmediato de la risa lo que le da su fuerza como gesto expresivo. En casi ninguna otra ocasión nos es tan fácil distinguir lo auténtico de lo inauténtico. Más aun, arrastra y contagia precisamente por su autenticidad. Frente a la risa de la parodia no podemos mantenernos como espectadores desinteresados, nos convertimos en cómplices de inmediato.

¿Escuchaba Hitler en Obersalzberg mientras veía en soledad y por segunda vez *El gran dictador* esos millones de «autentificadoras» risas de todo el mundo como el fantasma de una multitud? Es más que probable. ¿Se preguntaría si era realmente tan ridículo como pretendía la parodia chaplinesca? De nuevo el baile entre el parodiado y el parodia comienza a ser engañoso y lábil: ¿dónde comienza el parecido? ¿Quién trata del parecerse a quién? ¿Es el modelo el que persigue a su caricatura o es la caricatura la que lleva hasta la superficie el rasgo ridículo que siempre había estado ahí y que solo había sido percibido en la intimidad por el propio modelo? Una

expresión paródica es aquella que no promete más que lo que da. La tesis de Bergson en su clásico ensayo sobre la risa es que precisamente es eso lo que hace la caricatura: tomar ese mohín, esa arruga, y traerla al lado visible llenándola hasta su máxima expresión. «El caricaturista que alarga una nariz imprime a esa nariz una verdadera mueca y en adelante parecerá que el mismo original pretende alargarse para hacer ese gesto». Lo que nos hace reír a partir de ese momento es la conciencia de ese rostro que parece llevar a cuestas y para siempre su propia caricatura. ¿Llegó a pensar Hitler, aunque solo fuera durante un instante, que ya no le sería posible descargarse de la parodia de Chaplin? Es imposible saberlo, pero si así fue, sería literalmente el crimen perfecto.

Chaplin pone de manifiesto, para empezar, algo de una sencillez asombrosa: que la constitución física de Adolf Hitler era «eminentemente risible». La baja estatura, los hombros caídos, el bigote pequeño, redondo y retraído sobre el labio como una miniatura jibarizada, la caída de la mano hacia atrás en el saludo fascista, los gestos femeninos mezclados con la altivez del ceño, los elementos caracterizadores de las personas solo parecen ser auténticamente significativos y delatores cuando el parodia los arrastra hasta su terreno. En sentido bergsoniano^[2], el *físico de Hitler* era eminentemente *risible* porque muchos de sus gestos iban seguidos con frecuencia de su negación: lo masculino negaba lo femenino, lo duro negaba lo elástico. Con cierta soma, y mientras estudiaba grabaciones de los discursos de Hitler durante la preparación de *El gran dictador*, Chaplin declaró (y repitió luego en numerosas entrevistas) que Hitler era «el mejor actor que había visto jamás». La condición teatral de toda la retórica de Hitler facilitaba en cierta medida la labor, pero también la dificultaba: enclavaba esos gestos aparentemente naturales de Hitler en un territorio de la falsedad interpretativa. Por decirlo de otro modo: la parodia corría el peligro de diluirse en la copia de una copia, *El gran dictador* era una actuación que parodiaba la actuación de otro hombre. ¿Quién se escondía bajo la sombra del actor que imitaba al actor? Puede que solo Hitler y Chaplin lo supieran realmente, pero también está claro que sus contemporáneos no podían evitar la inquietante sensación de estar asistiendo a algo profundamente veraz. Prueba de ello es una hermosa anécdota sucedida en un cine yugoslavo en el año de 1942, bajo la ocupación nazi. Nicola Radošević, un joven proyeccionista que trabajaba también para el departamento de propaganda alemán, robó del archivo de películas prohibidas de Kalemegdan una copia de *El gran dictador*. La política oficial era quemarlas de inmediato pero por

alguna razón la lata en la que estaba almacenada el largometraje de Chaplin había conseguido pasar temporalmente inadvertida. Al principio la intención de Radošević no fue otra que la de verla con sus amigos, pero cuando descubrió el material que tenía entre manos decidió proyectarla en un cine militar en Valjevo en el que solían reunirse todos los oficiales de las SS sustituyendo sin avisar la película programada por la parodia de Chaplin. Al comienzo de la película todavía se pudo escuchar alguna que otra tímida risa a pesar de la prohibición oficialista^[3], pero cuando apareció en pantalla Adenoid Hynkel con su disparatado discurso en alemán inventado, algunos de los oficiales comenzaron a retirarse de la sala para no verse envueltos en un acto subversivo. Entre los que se quedaron, la animadversión fue creciendo cada vez más hasta que uno de ellos sacó su arma del cinto y comenzó a disparar contra la pantalla. La ejecución simbólica de Chaplin-Hynkel en la pantalla del cine de Valjevo resulta, al fin, tan hermosa como ineficaz: es como ajusticiar a una estatua, a un icono, como los pelotones de fusilamiento anarquistas contra el sagrado corazón de Jesús en la guerra civil española, con la diferencia de que este sigue moviéndose con la irritante elasticidad de los cómicos, una reacción francamente distinta de la que demostró uno de los amigos y colaboradores más cercanos de Hitler, el arquitecto jefe del régimen y más tarde Ministro de Armamento y Guerra, Albert Speer. En un lote de cartas vendido en 2003 por la empresa de subastas de Nate D. Sanders, apareció una carta mecanografiada y firmada por el propio Speer desde Londres y dirigida a una tal Mrs. Lincoln el 24 de marzo de 1973 en la que se lee: «Mi mujer y yo muy rara vez vamos al cine. Puede que llegue pronto *El gran dictador*, una película que deseo ver desde hace años. Esa será la excepción porque siempre he sido un gran admirador de Charles Chaplin». Y no cabe duda de que fue al cine. Según relata Kevin Bronhow —una de las máximas autoridades historiográficas sobre *El gran dictador*—, Speer escribió también una carta a Oona Chaplin en la que, demostrando una sorna fabulosa, aseguraba que *El gran dictador* era «el mejor documental sobre el Tercer Reich que había visto jamás». ¿Por qué Speer se toma con tan «seria frivolidad» la sátira chaplinesca y los soldados de las SS del cine militar de Valjevo con tan ofendida teatralidad?

Una de las condiciones más fascinantes de la sátira es que nos pone en compromiso frente a nosotros mismos. Cuanto más nos ofendemos, más demostramos haber creído en nuestro interior que había verdaderos motivos para la sátira. Nuestra ofensa es el termómetro perfecto de nuestra desconfianza en la dignidad de aquello a lo que fingíamos tener respeto. No

hay ultracatólico que dude más de su religión ni talibán islámico de la suya que el que se echa a la calle con pancartas por un chiste contra el Papa o pone una bomba en una revista por una caricatura del profeta Mahoma. Son esos, contra todo pronóstico, los que *menos* creen en realidad, o no necesitarían teatralizar tanto su indignación para creer que se ha producido realmente.

Puede que Hitler se hubiese sentido igual de amenazado ante el efecto de su imagen paródica entre sus «súbditos», pero habría que añadir también que no fue el único. Estados Unidos había sido en los años previos a la guerra uno de los terrenos más propicios a las ideas germánicas^[4], y la película de Chaplin, tras su estreno, fue víctima de un virulento ataque por parte de toda la cadena de periódicos de Randolph Hearst (radicalmente progermánicos), la más influyente de cuantas hayan existido, antes o después y en términos absolutos, en Norteamérica. La Liga Nacional de la Decencia promovió también una activa campaña en contra de la supuesta inmoralidad de la película, y el Senado norteamericano creó un subcomité en 1941 que llegó a recomendar la prohibición de *El gran dictador* por incitación a la guerra. Por muy ridícula que fuera la acusación del subcomité del Senado, no hubo tiempo de que se pusiera de manifiesto su absurdidad; el propio Hitler acudió en este caso en ayuda de Chaplin y se anticipó a declararla él mismo en diciembre de 1941.

Habría que añadir un último (y esta vez sí inesperado) juicio crítico contra *El gran dictador* —una película que casi toda Europa vio en realidad «a toro pasado», en la década de los cincuenta, y con la herida aún sangrante de sus millones de víctimas—: el del propio Chaplin. En su célebre *Autobiografía* afirmó por primera vez (en una reveladora excusa no pedida, y por tanto autoinculpatoria) que si hubiese sido consciente en ese momento del alcance que iban a tener las atrocidades del nazismo, jamás se habría planteado hacer una película como *El gran dictador*. No aclaraba, en cualquier caso, si no hubiera hecho una película «en absoluto» o si sencillamente se habría limitado a hacer una película distinta. Lo que sí aclara es algo que no deja de ser interesante y que en este caso ha actuado a favor de todos nosotros: que si Chaplin hubiese sabido toda la verdad, no habría tenido corazón para hacer la película. Por uno de esos inquietantes azares de la Historia, Charles Chaplin sabía lo suficiente para hacer su parodia, pero también *desconocía* lo suficiente, y es necesario desconocer para que no se active el inhibidor natural más poderoso de la risa: el sentimiento. «Pensamos mucho y sentimos demasiado poco», una frase familiar que resuena de nuevo en medio del discurso final de la película, pero ahora como si se tratara de una negación de

la parodia que acababa de representarse. Nunca mejor dicho: un poco más de sentimiento y la risa se habría extinguido por completo.

EN EL INTERIOR DE GARGANTA PROFUNDA

Basta con abrir una comedia de Plauto o traducir algunos de los *graffiti* de los muros de Pompeya para darse cuenta de que la humanidad ha conseguido avanzar, desde el punto de vista del humor sexual, más bien poco. Los hombres parecen llevar bromeando desde el origen mismo de la civilización sobre miembros descomunales o ínfimos, parejas que tratan de tener sexo sin conseguirlo, prácticas equívocas o bochornosas, malentendidos o *lapsus linguae*. En su célebre estudio sobre el chiste, Freud atribuía la sobreabundancia constantemente renovada de lo sexual como material para la risa al hecho de que en lo sexual el hombre siempre esté atrapado en el esquematismo de sus necesidades físicas. El sexo es una máquina de producir actos fallidos que revelan que esas necesidades básicas están siempre escondidas bajo nuestras pomposas pretensiones de amor espiritual. Para Freud no había nada como imaginar el esfuerzo titánico con el que toda la sofisticación de la literatura trata de ocultar algo tan sencillo como el instinto sexual para esbozar una abierta y pícara sonrisa psicoanalítica. Con un poco menos de humor lo comentaba Gógol en una carta al ultraortodoxo padre Konstantínovski, asegurándole que si pudiésemos librarnos por un instante de nuestro instinto sexual y observar desde ese lugar la historia de la humanidad, no veríamos más que «un incomprensible baile desquiciado, una estructura de una falta de lógica tan apabullante que nos quedaríamos mudos para siempre». Es posible que no les falte razón ni a Freud ni a Gógol. Lo bueno de casi todo lo relacionado con la sexualidad humana es que tiene la fantástica virtud de confirmar que dos más dos son cuatro y de negarlo por completo en el mismo instante.

Esa humanidad capaz de levantar el Taj Majal para llevarse a una belleza a la cama o embarcarse hacia una guerra en Troya para impedir que otro lo hiciese, es la misma que desde la invención de la fotografía comenzó un viaje a la pornografía que iba a poner en compromiso todas las imágenes que hasta

ese momento tanto se había preocupado por ocultar, sublimar o negar en redondo. El hombre no llegó a la pornografía tras un vertiginoso viaje mental y dialéctico porque hubiese comprendido súbitamente algo acerca de su verdadera naturaleza, sino que se puso a consumir pornografía en el mismo instante en que existió la posibilidad de hacerlo, es decir, en el momento en que la luz impresionó el nitrato de plata de una placa en el interior de una cámara oscura. Lo interesante es que, cuando lo hizo, una de las primeras formas que eligió de manera intuitiva para hacer una narración sexual fue precisamente la de la comedia.

Con excepción de los encargos privados de la alta aristocracia (que a comienzos del siglo xx constituían más de la mitad de la producción pornográfica y que respondían a los gustos de sus compradores), las primeras producciones cinematográficas porno se hicieron con la intención de entretener a los clientes en los burdeles. En ciertos burdeles europeos de alto copete llegó a ser un signo de distinción tener una sala privada con un cinematógrafo en la que se proyectaban cortos pornográficos. Lo que se veía allí no era muy distinto (en versión porno, eso sí) de lo que habría podido verse en una sala de cinematógrafo convencional: *slapstick comedy*. Esas interminables series de malabarismos, acrobacias y batacazos que tanto caracterizaron el humor de comienzos del siglo xx fueron también la esencia de muchos de los primeros cortos pornográficos. No deja de tener su cierta lógica interna: de la misma manera que Harold Lloyd dejaba de ser un poco humano y comenzaba a ser abiertamente risible cuando estaba a punto de caer desde un décimo piso huyendo de la policía en el famoso *Safety Last* (1923) (en parte porque ya habíamos dejado de ver su miedo, pero también porque algo en nuestra mente había desarticulado lo «sentimental» de esa situación), en uno de los primeros cortos pornográficos conocidos —*On the Beach* (1915)— dejamos de sentirnos incómodos al ver en público a una pareja haciendo el amor a través de un «*glory hole*» practicado en una valla cuando nos damos cuenta de que en realidad se trata de un incauto que, creyendo estar con la mujer de su vida, está practicando sexo con una cabra. La escena podría pertenecer (si no fuese por el sexo explícito) a un corto de Oliver Hardy y Stan Laurel. Hay que advertir que no es simplemente la escena lo que es risible, sino el automatismo de un cuerpo empeñado en repetir un movimiento que ya parece haberse apoderado de él. Y solo hay otro lenguaje en el que los gestos repetidos y automatizados puedan compararse con el de la comedia: el del sexo. Es más, si hubiera que pensar la sexualidad humana descontextualizada de la libido, si fuera de verdad posible esa perspectiva del

mundo que Gógol comentaba en su carta, es harto más que probable que en vez de dejarnos «mudos para siempre» nos arrancara una fantástica carcajada.

Pero la pornografía no es solo una imagen. Si su horizonte mental era el amplio abanico de la fantasía sexual, no podía contentarse con ser menos que una narración. Del mismo modo que las primeras fotografías fueron inevitablemente pictorialistas (el arte nuevo comenzaba a caminar imitando los pasos de un arte viejo), en el caso de la narrativa pornográfica era inevitable que la narración nueva «cayera» en la imitación de una hermana milenaria: el chiste verde. Es más, no es difícil adivinar, detrás de muchos de los primeros cortometrajes, guiones que reproducían —literalmente— bromas obscenas, como *A Free Ride* (1907) o los recogidos en el documental de pornografía *vintage* *Polissons et galipettes* (2002). Lo confirma el hecho de que los espacios son básica y elementalmente costumbristas: el convento, el colegio, la sala de masaje; y también los personajes: el cura, el profesor, el potentado, la buscona. En el origen de ciertas imágenes es casi como si pudiésemos oír el comienzo del chiste, como si se tratara de una sesión de espiritismo en el que la voz de ultratumba dijera: «En esto iba un cura...», y al instante, como por ensalmo, la imagen en blanco y negro del cura menos creíble de la historia subiendo por una calle.

Una de las convenciones más repetidas entre los estudiosos del humor y de las representaciones del sexo es la de que el humor está destinado a reforzar las convenciones sexuales de la comunidad mediante la defenestración de las costumbres menos convenientes. Se trata en realidad de una variante casi literal de una de las teorías acerca de la risa más generalizada desde la tratadística del Renacimiento: la teoría punitiva. Según esa tesis, el propósito social de la risa es el de ridiculizar las acciones y costumbres más degradantes de la comunidad para provocar así una reacción «correctora». Qué debe ser punible en términos de materia sexual o la forma en la que se ha modificado a lo largo de la historia de la humanidad los límites de lo punible en nuestras costumbres sexuales es un tema tan amplio que daría para un tratado por sí solo, pero en cualquier caso lo que resulta evidente es que se trata de una abierta toma de poder: unos pocos deciden (sobre unos muchos) qué es razonable y qué no, y con ello qué es risible y qué no. Y ahí comienza el juego político de la risa con respecto al sexo.

Cuando Aristóteles decía que del mismo modo que se prohíben ciertas agresiones se deberían prohibir también ciertas formas de bromear, estaba diciendo en realidad algo de un sentido común tan aplastante que resultaba casi inútil, o por contrarrestar con una frase de Mafalda, una frase «tan cierta

que no sirve para nada». La historia de la civilización se dirime no tanto en que deba prohibirse el atropello —algo en lo que cualquier persona con un sentido común elemental estaría de acuerdo—, sino hasta dónde una «cierta» forma de bromear puede considerarse como un «cierto» atropello, si no estaremos perdiendo, al fin, más de lo que damos: para proteger la dignidad (tal vez no tan digna), generalmente de unos poderosos, perdemos la libertad de expresión de la mayoría.

Desde el punto de visto histórico la recomendación de Aristóteles de «prohibir» ciertas manifestaciones de la risa tenía una razón muy clara: alrededor de unos veinticinco años antes de su nacimiento, había vivido otro ateniense casi tan ilustre como él (y desde luego más popular), que se había encargado precisamente de pulverizar esos límites de lo razonable. A Aristófanes le debemos no solo haber instaurado la posibilidad del humor como arma política, sino también la primera comedia sexual de la Historia: *Lisístrata*. Un grupo de mujeres atenienses dirigidas por Lisístrata (literalmente, «la que disuelve ejércitos») ocupa la Acrópolis y proclama una «huelga de sexo» para obligar a sus maridos a llegar a un tratado de paz. Solo habrá sexo si hay paz, mientras haya guerra nadie hará el amor en Atenas ni en Esparta. La obra se estrena en el 411 a. C., en un momento de inminente guerra civil, por lo que los personajes representados tenían muy poco de inocente. El ateniense medio reconocía a los personajes con la misma nitidez con la que hoy se identificaría a un político en una viñeta de un diario, por eso la escena final de los espartanos y los atenienses firmando la paz totalmente erectos por la falta de sexo es al mismo tiempo un triunfo sobre la realidad, sobre la vida y sobre la política. Ante la imposibilidad de atacar desde un lugar habilitado y serio una acción política inaceptable, Aristófanes instaura una nueva vía, una realidad nueva, establecida y creada en virtud de la magia de la comedia: a la paz a través de la risa, a la libertad a través de la risa, a la acción política a través de la risa. Resulta fantástico que la elección del sexo como arma, lejos de desautorizar la importancia de la narración cómica, la haga tan extraordinariamente vívida y cercana.

Dos mil años más tarde, el programa de Aristófanes no había perdido ni un ápice de vigencia. A comienzos de 1972 se estrena, en el *New Mature World Theater* de Nueva York —una pequeña sala X (a pesar de la pretenciosidad casi cómica del nombre)—, la primera película porno de Gerard Damiano, un peluquero para mujeres de Queens que había trabajado también como técnico de rayos X en el Jamaica Hospital de Nueva York. Según aseguró en una entrevista, tanto un oficio como el otro —el de

peluquero para atender a las confesiones privadas de sus clientas, como el de técnico de rayos X para «penetrar» en la intimidad más invisible de sus cuerpos— le dieron lo que él consideraba las claves para hacer su propia pornografía. Tanto si fue por ciencia adquirida o por ciencia infusa, Damiano asestó con su *Garganta profunda* el golpe de gracia necesario en unos años en los que la apertura y legalización de la pornografía eran tan inevitables como complejas. La necesidad de liberalizar la imagen pornográfica nacía del corazón mismo de la clase media y respondía a un estado *de facto*: las costumbres sexuales se habían liberado, pero los ciudadanos vivían aún enclaustrados en un sistema representativo decidido por una mentalidad ultraconservador. La falla sísmica de la realidad sexual por un lado y la representación fílmica, literaria y social de esa realidad por otro, habían llegado a un grado tal de desarreglo que el terremoto ya se había producido.

Garganta profunda (una producción cuyo presupuesto total fue de 22 500 dólares y que estaba destinada a cubrir la demanda de poco más de dos docenas de salas X en el país durante un par de semanas), recaudó solo en sus primeras siete semanas la escalofriante suma de un millón de dólares^[5]. La película fue retirada en marzo de 1973 por un juez de Nueva York, y el dueño del cine fue encarcelado por promoción de la obscenidad. Durante el juicio, uno de los testimonios fue el de un psiquiatra que declaró que las imágenes allí expuestas estaban «muy lejos de representar un comportamiento normal», una frase que reproduce literalmente la tratadística «punitiva» del Renacimiento. Pero ¿de qué iba *Garganta profunda*? ¿Cuál era, si es que se podía expresar en esos términos, ese argumento que todos parecían encontrar tan reduccionista, absurdo y delirante? Una mujer liberal y soltera (Linda Lovelace) confiesa a una amiga que encuentra el sexo agradable, pero que no siente más que «un simpático hormigueo», jamás ha tenido uno de esos orgasmos de los que habla la gente en los que «suenan campanas, revientan bombas y se abren diques». El espectador comprueba, a lo largo de varios encuentros, que es tal como la protagonista asegura. En eso, como en muchas otras cosas, *Garganta profunda* es un caso único; al igual que *Lisístrata*, nace —a pesar de ser una comedia— de un hecho profundamente grave en sí mismo. Si el de Aristófanes era colectivo (el estado de guerra), el de la joven Linda es de carácter privado y vergonzoso: la incapacidad para obtener un verdadero placer sexual. La amiga le recomienda que acuda a un doctor, y tras la terapia y la exploración se descubre que no tiene el clítoris en el lugar natural, sino en la garganta. La primera respuesta a la condición de *freak* por parte de la protagonista es teatralmente desgraciada: «¿Cómo se sentiría

usted si le dijeran que tiene los huevos en las orejas?». La respuesta del doctor es la propia de una comedia: «Me alegraría saber que por fin voy a escuchar cómo me corro». La práctica al principio pudorosa y medio disgustada de la felación no tarda en convertirse para Linda Lovelace en la puerta de ingreso al anhelado paraíso del orgasmo en el que sí (y literalmente) estallan cohetes, suenan campanas y explotan bombas de todo tipo. Ese es, en esencia, el argumento de *Garganta profunda*. En su interior pueden imaginarse sin mucho esfuerzo una buena provisión de chistes relativamente fáciles y de *sketches* más bien costumbristas (la amiga experimentada, el ladrón cazado mientras espía, la búsqueda del hombre ideal, trastocada aquí por la búsqueda del «miembro ideal»), todo bien pertrechado con las fijaciones propias del comienzo de la década de los setenta: promiscuidad, terapia psicoanalista y, sobre todo, sexo oral, que en la década de los setenta constituía la práctica por excelencia al margen de la normalidad desde el punto de vista de la puritana clase media estadounidense.

Garganta profunda responde punto por punto al modelo de comedia planteado por Aristófanes. En primer lugar, arranca con un elemento latente y complejo de la psique colectiva de su tiempo y lo pone sobre la mesa en clave cómica: el sexo oral, la privada búsqueda de placer de las mujeres y la terapia. Al igual que *Lisístrata* en la época de Aristófanes, también *Garganta profunda* tuvo una poderosa energía catalizadora en el comienzo de la década de los setenta para producir esa «realidad paralela» que solo podía instaurarse a través de la comedia, pero a diferencia de la sátira política con la que trabajaba Aristófanes, el mundo porno de Damiano implicaba una experiencia que solo podía darse en el territorio de lo íntimo. A nadie le gusta verse turbado frente a los otros, la presencia de los demás es un antídoto contra la excitación y, a no ser que uno sea un exhibicionista nato, lo más razonable es que se sienta inhibido en un cine junto a trescientas personas. La estrategia de Damiano podría resumirse en la «dinámica de las pastillas para la tos»: no se puede tragar y toser al mismo tiempo, si tenemos la necesidad de tragar saliva constantemente lo más probable es que dejemos de toser antes o después: si tenemos algo que activa constantemente nuestra conciencia social (la risa), es casi imposible que se active nuestra conciencia de lo privado (lo pornográfico). Una buena prueba de que jamás habría concurrido semejante masa de gente para ver una película porno *sensu stricto* es el hecho de que nunca *después* de esa ocasión volvió a producirse otro caso semejante. Es decir, no se trataba del acierto (técnico, artístico, erotizante, etcétera) de

Garganta profunda, ni tampoco sus virtudes fílmicas, sino sencillamente de que era una comedia, la comedia apropiada en el momento justo.

La risa tiene una doble razón de ser ante la seriedad, está al mismo tiempo «del otro lado», pero también y de manera indudable «bajo su mirada». La risa confirma y valida lo normativo desde el opuesto, pero también hay una conciencia vertical de la risa, la de lo correcto sobre lo incorrecto, lo equilibrado sobre lo desequilibrado, lo orgánico sobre lo deforme. En toda narración cómica hay un cuerpo. Un cuerpo risible. En *Garganta profunda* son varios los caracteres que aglutinan una condición cómica: la actuación del terapeuta (Harry Reems) tiene una buena dosis de *clown* cómico más clásico (histrionismo, despistes constantes provocados por el exceso de intelectualismo), y Linda Lovelace remite de manera indudable al *clown freak* con su clítoris en la garganta. También su ninfomanía está relatada desde un punto de vista prácticamente deserotizado y cómico (es más importante la comicidad de su incapacidad «automatizada» de no poder parar de buscar miembros cada vez más grandes que la «angustia» propia de verse atrapada, o incluso su posible morbo, lo que estaría más en consonancia con una película estrictamente pornográfica).

Se ha hablado ya aquí de las dificultades con las que se ha ido encontrando la filosofía a lo largo de los siglos para definir las condiciones para que un cuerpo sea cómico. Bergson consideraba que toda deformidad era potencialmente risible en un contexto «espiritualmente tranquilo»; Jean Paul atribuía en 1802, la comicidad de un cuerpo o un rostro «a su cantidad de líneas curvas», y el omnipresente Aristóteles definió el ridículo como «una parte de lo feo, una materia equivocada o deforme que no produce sensación de dolor ni de peligro». La relación de la risa con el cuerpo es inmemorial y el «cuerpo cómico» siempre aparece en ella bajo una condición exageradamente física, distorsionada, insaciable o perversa. Su condición física anula en cierto modo cualquier pretensión de «ideal físico». La risa, a través de esa idea del cuerpo cómico, ha ido refinando todo lo que en nuestra materia hay de brutal y agresivo: un ejercicio de refinamiento que se podría situar en la base más elemental de estado de la civilización. Un clítoris en la garganta es realmente algo monstruoso si es tomado literalmente en serio o si las consecuencias de tenerlo allí son espantosamente trágicas, pero anulada la conciencia maléfica del *freak* (esa ausencia de «sensación de dolor ni peligro» de la que hablaba Aristóteles) y considerando que las consecuencias no son tan terribles, toda deformidad se convierte sin mucho esfuerzo en cómica.

Aun así, ¿qué paso minúsculo separa nuestro cuerpo de lo incivilizado? ¿Es necesario llegar a lo deforme o cada uno de nosotros tiene en realidad, dentro de sí, un bruto incontrolable, una bestia prehistórica que podría convertirse en un instante en cómica? En su ya clásico ensayo sobre *Gargantúa y Pantagruel*, Bajtin aseguraba que el hecho de que la comedia sobre lo abyecto (la escatología, los excrementos, o el excremento por antonomasia: el cadáver, el muerto) haya sido tan popular a lo largo de la historia de lo risible y no haya perdido su vigencia pone de manifiesto lo frágil que es nuestra civilización. Del mismo modo que Freud sonreía sarcásticamente al comprobar los titánicos esfuerzos del hombre por ocultar con pretensiones de amor espiritual lo que no eran más que manifestaciones de su libido, el cuerpo cómico parece reírse y poner en compromiso con sus necesidades físicas más elementales las pretensiones de dignidad del cuerpo «civilizado»: gases, excrementos, olores, mucosidades, todo lo que el cuerpo exuda y expulsa, todo lo que éramos hasta hace solo un segundo y ahora nos preocupamos tan ansiosamente por ocultar, es una de las materias naturales de lo cómico más prolíficas, una de las eternas minas de oro, seguramente la mayor de todas, junto a la sexual.

Sea como sea, y regresando a *Garganta profunda*, Damiano elige para su película no solo un *clown*, sino además uno femenino, con todo lo que eso tiene de complejo y casi inhibitorio. El mundo de las mujeres como lugar propio de la comedia vuelve a emparentar a Damiano con el modelo de Aristófanes. Las razones por las que históricamente el cuerpo femenino ha entrado con tanta dificultad en la comedia, la forma en la que culturalmente hemos boicoteado casi sistemáticamente cualquier intento por parte de la mujer de hablar el lenguaje de lo cómico merecería casi un libro aparte. La razón en realidad no deja de ser sencilla: cualquier intento de una persona (hombre o mujer) de convertirse en objeto cómico anula de inmediato su condición sexual, su posibilidad de ser elegido como pareja sexual (con la excepción lógica de un *partenaire* payaso, de ahí la conciencia de la equidad de las parejas cómicas en las tragicomedias de los siglos de oro: solo un payaso puede amar a una payasa, y viceversa). No es necesario un gran esfuerzo para concluir que la dificultad de ese ingreso a lo cómico está propiciada precisamente por una perspectiva casi estrictamente sexual o sexuada a la hora de abordar el mundo femenino. La posibilidad histórica de ser cómica, la «habilitación» social de la mujer a hacer de sí misma un sujeto cómico es, en cualquier caso, tan reciente que aún está por ver en qué lugar nos encontraremos dentro un par de generaciones. Tanto si la prohibición es

patriarcal y machista como si proviene de la inhibición producida por la sospecha (en las propias mujeres) de que se dejará de ser atractiva sexualmente si se es cómica, no se debe cometer la imprudencia de considerar que el asunto está resuelto, ni mucho menos.

Menos aún lo estaba en la década de los setenta, cuando Damiano rueda *Garganta profunda*, donde los términos en los que una mujer podía ser cómica estaban trazados casi al dictado por lo que habían sido a lo largo de todo el siglo xx. No muchos años antes, en la década de los sesenta, el productor más importante de *slapstick comedy* de la era del cine mudo, Mack Sennet, comentaba en sus memorias una curiosa teoría sobre las mujeres en las comedias, en la que hacía una clasificación sobre cómo las mujeres se podían utilizar con fines cómicos en el cine. Según su experiencia cinematográfica, las mujeres se clasificaban de más risibles a en absoluto risibles en la siguiente gradación: vieja, suegra, madre, amante. Una gradación que habría excluido no solo al personaje encarnado por Linda Lovelace sino también, seguramente, a las mujeres griegas y espartanas que idearon, gracias a la intervención de Aristófanes, la huelga pacifista más eficaz de la historia.

El *clown* femenino está aún en un estado tan primitivo que sería difícil determinar sus cualidades propias al margen de su compañero masculino. Como bien dice Linda Lovelace en *Garganta profunda* haciendo de su condición de *freak* un orgullo, «es preferible tener un clítoris en la garganta a no tener ninguno en absoluto». Nadie es perfecto. Ni falta que hace.

SOBRE EL CHISTE COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

En *Albertine desaparecida*, Proust describe durante veinte páginas magistrales cómo la esencia de su amor por Albertine no estaba tanto en sus verdaderos encuentros con ella, ni siquiera en el recuerdo, ni la anticipación fantasiosa sobre cómo iba a producirse un proyecto u otro, sino en el instante en el que la veía desde su ventana bajar del coche para entrar en su casa cuando habían concertado un encuentro. Esos tres, cuatro segundos en que contemplaba su figura desde lo alto, los de la confirmación de que el encuentro se iba a producir en apenas un segundo pero su cuerpo estaba aún fuera de su alcance, eran el centro neurálgico y totalizador de su enamoramiento. Luego, como es lógico, llegaba el encuentro real, la presencia real, el tacto, y con él la *fisicidad* inequívoca de Albertine. El encuentro con la Albertine real disipaba inevitablemente esa violenta sensación de euforia de la inminencia del encuentro. Años más tarde, al pensar en Albertine, Proust resuelve que no echa tanto de menos a la Albertine real como esa sensación de *estar a punto* de ver a Albertine. Lo que parecía la inminencia de la felicidad resulta ser al fin la felicidad misma.

El chiste y el enamoramiento tienen eso en común: los dos nacen en la anticipación y se concentran en ella, en el anuncio de que algo está a punto de producirse. Todos los chistes comienzan con una retórica idéntica, la de su anuncio: *Te voy a contar un chiste*. Hay algo parecido a una fidelidad en la manera en la que el chiste se formula, como si estuviera anclado en la retórica que precisa de su anuncio para producirse. Y el que escucha un chiste empieza también de ese modo a reírse con él antes incluso de haberlo escuchado, porque comenzar a reír es algo que sucede, antes que en los pulmones, en la disposición.

Un chiste es, a partes iguales, un relato y un acertijo. Una prueba a la razón y una puesta a punto del lenguaje. No es extraño que los primeros que quedaron atrapados en sus redes fueran los filósofos de la razón: Hegel, Kant,

Schopenhauer, Lipps, todos se sentaron frente a la estructura retórica del chiste y ante la respuesta de la risa humana como si se tratara de un problema lógico. Kant, tan poco dado a la figura literaria, hace un viaje inédito a lo sentimental: la risa que produce el chiste para él no es otra cosa que «la emoción que surge de una expectativa primero forzada y luego convertida en nada». El padre de la *Crítica de la razón pura* concibe la risa que produce el chiste como el golpe de una goma al ser estirada y soltada hacia el vacío.

Algo parece haber impuesto la ley secreta de que todo chiste ha de tener necesariamente algo que nos engañe por un instante. Escucharlo es asistir a una cacería de la razón que husmea la aparición súbita e inesperada del conejo blanco de lo ilógico. Para Hegel, la risa que se produce tras el chiste es precisamente el sonido de esa sagacidad satisfecha, la señal de que se ha tenido suficiente ingenio como para resolver un pequeño conflicto que parecía haber puesto en un brete a la fortaleza de la razón.

No todos los chistes son iguales. Hablar de ellos, y más aún explicarlos, es la antimateria por excelencia del humor, y sin embargo no existe una sola persona que no haya tenido alguna vez en su vida la experiencia de haber sido completamente seducido por la *eficacia* de un buen contador de chistes. Algo se revuelve a la hora de determinar cuáles son las condiciones de un buen contador de chistes, pero es probable que entre ellas se encuentren en mayor o menor medida cierta noción de lo *elástico* y una capacidad desarrollada para la *precisión verbal*. El talento para contar un buen chiste tiene también mucho en común con el talento para la metáfora, con la habilidad para encontrar analogías entre objetos, situaciones y personas de naturalezas aparentemente desiguales: serpientes con miembros viriles, pájaros con hombres, máquinas con ancianos, forzudos con frágiles señoras, jesucristos que tienen de pronto reacciones elementalmente humanas, niños que razonan como adultos, borrachos que recuperan su dignidad mezclados con cornudos complacientes, médicos curados por sus enfermos... El chiste es un capitán de barco que casa a parejas imposibles, aunque solo sea durante un segundo, el que dura el engaño necesario para que se produzca el ensueño de una lógica nueva que niega y perpetúa a la vez la lógica de la realidad. No hay chiste que no sea un problema lógico. El contraste nace cuando concedemos a las palabras un significado que sabemos que no podemos conceder. En ese sentido, el chiste es una trampa diseñada para encontrar su propia (y única) salida no por la puerta principal, sino siempre e inevitablemente por una puerta trasera. Por un lado, nos vemos obligados a atribuir a las palabras cierto significado y en el mismo instante en que se lo hemos atribuido nos damos cuenta de que

tenemos que negárselo. Cuando la vieja esté a punto de reconocer su debilidad levantará un camión con las manos, o el rey, en vez de promulgar el decreto, reconocerá que se está cagando porque —literalmente— en nuestra experiencia de la vida lo elemental siempre está en batalla con el deseo de salvaguardar nuestra dignidad. Del mismo modo que las necesidades más elementales de nuestro cuerpo nos ponen en compromiso con tanta más elocuencia cuanto menos apropiado es que lo hagan, la lógica del chiste pondrá de manifiesto, justo cuando menos corresponde, la elemental batalla perdida del hombre para salvaguardar su civilización.

El chiste es un dilema porque niega su propia posibilidad; la crea y la consume y nos deja como espectadores externos de algo que finalmente ha sido solo un espejismo, algo que ni siquiera ha sucedido en la verdadera naturaleza de las cosas que nos han hecho reír, sino tan solo en nuestros cerebros. Finalmente, toda la narración en la que el borracho era elocuente, Dios se quedaba sin palabras, o el perro manifestaba su opinión sobre su amo nos lleva a un territorio cerrado en el que la sagacidad o la sorpresa, tras la carcajada, nos devuelve al mundo real, un mundo en el que eso *no* sucede. A diferencia de la comicidad que se produce en otros campos como la parodia, la imitación o la ironía —y que sí pueden otorgarnos un nuevo y diferente conocimiento del mundo—, la risa que nos provoca el chiste es *superficie pura*, no añade nada, no *sirve* para nada en el sentido de que no podemos extraer de ella más conclusión que la risa que ha producido.

El sinsentido, la paradoja, el doble sentido, el desplazamiento, la condensación o la literalidad extrema son algunas de las situaciones que pueden generar el corazón de un chiste. Todas ellas resumen en realidad la posibilidad que tenemos de ser llevados en una sola expresión a varios lugares con frecuencia opuestos o incompatibles, pero para que se produzca ese lugar mágico del equívoco las palabras han de ser extraordinariamente precisas. No hay nada como «errar» en la palabra clave de un chiste para sentir cómo se desmoronan al instante los cimientos de su comicidad volviendo en ciertos casos la broma totalmente incomprensible. La noción mágica del chiste tiene algo que ver con el «abracadabrismo»: un pequeño desliz, una equivocación mínima, y el conjuro no se producirá, las palabras conservarán su sentido habitual y nosotros nos relacionaremos con ellas como lo hacemos siempre, de una manera unívoca.

Y no solo eso: para que el chiste se produzca no solo tenemos que utilizar unas palabras absolutamente precisas, sino que además tenemos que medir su número. «El chiste dice lo que tiene que decir —asegura Lipps— no siempre

con pocas palabras, pero sí con menos de las necesarias, o lo que es lo mismo, con unas palabras que conforme a una lógica estricta o a la manera de pensar más común, no son las suficientes». En ese sentido, la narración del chiste se parece a la del enigma, y la técnica utilizada es la del encubrimiento. El chiste es capaz de decir todo lo que tiene que decir silenciándolo totalmente. Se parece al consejo borgiano sobre la limpidez de los relatos: en un cuento sobre la angustia la única palabra prohibida es precisamente la palabra «angustia». Un chiste extraordinariamente bien contado es siempre un chiste al que han «sustraído» su explicación, o que ha conseguido generar un vacío alrededor de su explicación lógica.

No todo chiste es inocente. Lo sabe quien lo cuenta porque es consciente de que solo en una comitiva no ingenua puede producirse una verdadera y sonora carcajada (y aquí el nivel de los decibelios importa, y mucho: no existe otra forma de determinar el éxito), y lo sabe también quien ríe, porque queda en compromiso por su propia risa. Y es que el placer del chiste no está fundado solo en la técnica, sino también, y sobre todo, en la tendencia. Resulta verosímil que, del mismo modo que Kant, Hegel, Lipps y Schopenhauer se quedaron atrapados por la dimensión de construcción lógica del chiste, Freud quedara atrapado en su dimensión moral.

Para Freud, el chiste tendencioso, el malintencionado y obsceno, el ofensivo, produce una repentina satisfacción de un impulso reprimido hasta ese instante. Cuando se rompe la represión, la energía que habríamos gastado en reprimirla se libera en forma de carcajada. El ahorro de gasto energético en forma de impedimento o de represión es el que provoca una liberación del «aire comprimido» de la carcajada. Al igual que los sueños, el chiste tiene para el psicoanálisis el poder liberador de las trabas de la conciencia, funciona mediante la concentración y condensación en símbolos, mediante el desplazamiento del subconsciente al consciente. El sueño y el chiste permiten que nos reencontremos con fuentes de placer que habían quedado sepultadas porque salvan el abismo existente entre la conciencia y el subconsciente, pero tiene una dimensión social de la que carece el sueño. En el chiste nos encontramos (socialmente) con una fuente de placer que pasa al consciente colectivo y que, al hacerlo, nos libera de una manera agradable y «reenergizante».

Desde nuestra perspectiva actual no deja de tener cierta gracia esa noción posindustrial que para Freud tenía el cuerpo humano, como si el paso del subconsciente al consciente perpetuara los movimientos de una máquina de vapor en la que la fuerza de presión de unos émbolos en cierto lugar de la

máquina se transformara en energía liberada en el lugar opuesto. Los raciocinios elaborados según algunas lógicas (lógicas de presión, lógicas circulatorias, lógicas de vapor) han determinado siempre nuestra manera de ver la conciencia. Casi podría determinarse la evolución de la humanidad a través de los siglos clasificándola según la materia que sus sabios habían acordado que modificaba el interior de los hombres: sangre líquida, humores, vapores, corriente eléctrica. Para Freud, la carcajada es como el chiflido de la máquina de vapor, y la brevedad necesaria es como la eficacia del carbón en una caldera acondicionada para no dejar escapar ni un ápice de la energía producida.

Pero hay algo de ese extraordinario ferrocarril psicoanalítico que le pasó desapercibido a Freud: la condición de narración oral del chiste y, sobre todo, su condición anónima. El chiste es anécdota y es leyenda. Como los relatos romances, al pasar de boca en boca sufre alteraciones imprevisibles e inquietantes: se retrae, se enriquece, se comprime, se dispersa en meandros o queda reducido a la dureza esencial y supercomprimida de un diamante. Si en su estructura lógica la fórmula del chiste funciona como un acertijo, en su narración funciona según los parámetros de la tradición oral: tiene huecos, habitaciones abiertas que permiten que se adapte a las circunstancias siempre cambiantes de los hombres. Si el centro sigue siendo el mismo, la carcasa accidental del chiste se modifica según las circunstancias y el talento del narrador. El chiste es una criatura viva, y como tal resulta más amplia cuanto más amplio es el vacío que contiene y cuanto más talentosamente el narrador del chiste sabe hacer adquirir al espectador conciencia de ese vacío.

Pero ¿de qué forma ha de apropiarse quien narra un chiste de la materia de lo que narra? Todo chiste es anónimo y parece —aunque no sea así en realidad— estar sucediendo en primera persona, como si se tratara de un testimonio. La naturaleza de lo primero no niega la condición de lo segundo, sino que la refuerza y la habilita. El anonimato corrobora que eso fue algo que sucedió, y solo hay una manera de *suceder*: suceder sobre el cuerpo de alguien. ¿Dónde se ha visto un chiste firmado, un chiste con autor? Para que fluya de una manera legítima y verdaderamente diáfana un chiste ha de ser anónimo, ha tenido que brotar del mismo modo que brota un arbusto, o que se produce un estrato. En los cuadernos de notas en los que apuntaba sus intuiciones, la filósofa francesa Simone Weil redactó en el terrible año de 1940 una intuición que dejó para siempre sin desarrollar: «Todas las obras de arte de mérito llevan inscritas de alguna manera el talento individual de su creador, sus particularidades más concretas y específicas; las obras maestras,

sin embargo, siempre tienen algo de anónimo». Podría hacerse, con esa sola intuición, todo un tratado sobre el anonimato, no como elección, sino como condición, como estado. La naturaleza de la obra maestra parece negar de una manera casi instantánea la condición particular de su creador para situar la obra en un lugar abstracto en el que esa pieza parece haber «rezumado» de la humanidad misma. Es como si las grandes revelaciones acerca de la humanidad no se hubiesen producido tanto por la iluminación privada de ningún individuo concreto, sino más bien como fruto de una especie de «sudor» común. Algo semejante sucede con el chiste.

El nacimiento del chiste se produce en un no-lugar. ¿Quién fue la primera persona que inventó cada uno de esos chistes, tan extraordinariamente diseñados algunos, y los dejó caer en la calle, como quien siembra un frutal en un parque público? En algunos pueden verse incluso rasgos de genio particulares y reconocibles. Tal vez deberíamos —como en el románico español, donde se acababa rastreando la presencia de artistas ocultos dándoles nombre toponímicos: el maestro de Agüero, el maestro de Tahull, el maestro de Soriguerola, etcétera— dar nombres genéricos a esos benefactores anónimos: el maestro del Norte, el Maestro Porteño, el Maestro México... pero lo cierto es que nadie siente ni la más mínima necesidad de hacerlo. Llegan gratuitamente y los entregamos a otros gratuitamente, con tanto más entusiasmo como han llegado hasta nosotros, porque hay algo en su naturaleza que nos empuja precisamente a expandirlos. Los comunicamos también de forma anónima, porque es precisamente el anonimato el que permite la impunidad. La legitimidad del chiste proviene en buena medida de haber nacido de la energía de ese genio maligno, superviviente a todas las civilizaciones de lo humano, donde se pone de manifiesto que hagamos lo que hagamos, nos esforcemos o no por imponer a nuestras costumbres una pátina de deslumbrante dignidad, siempre habrá una sombra que aparezca a nuestra espalda, susurrando a los otros, pero sobre todo a nosotros mismos, que por mucho que queramos engañar y engañarnos, nuestra verdadera naturaleza es otra.

En ese sentido, el chiste es también una última cosa: delación. Nos delata allí donde habríamos preferido no ser delatados, nos señala y hace saber a los demás que hemos juzgado, que hemos deseado, que hemos despreciado, que tenemos también necesidades físicas de las que no hablamos, excrementos que ocultamos, olores de los que nos avergonzamos. Y es que si nos atenemos a una estricta cuestión física, el pedo de la marquesa y el del albañil son indistinguibles. Nosotros lo sabemos, también el albañil y la marquesa, pero

solo un chiste es capaz de llevar esa verdad elemental hasta la superficie y convertirla en algo con lo que tenemos que reaccionar, aunque solo sea por un instante. Esa es la razón por la que no es infrecuente que, en muchos casos, al efecto autentificador de la risa (y no hay nada más auténtico que la risa sonora y abrupta tras un chiste) siga —si hemos sido delatados— el segundo signo autentificador por antonomasia: el del sonrojo.

LA VIDA PRIVADA DE LOS CÓMICOS

En las *Memorias de Joseph Grimaldi*, el libro de encargo que aceptó Dickens en su primera juventud sobre la vida del que probablemente fue el payaso más célebre de su tiempo, se relata un episodio fantástico: entra en la consulta de un médico un hombre ojeroso y completamente derrotado. El médico le ausculta y encuentra en él no solo los signos de un desgaste físico brutal sino también una melancolía que parece insuperable. Pero hay algo en el paciente que hace que el médico se sienta conmovido, una especie de sorda humanidad resistente, de particular dignidad. «Escuche —le dice—, me he enterado de que ha llegado a la ciudad Grimaldi, el payaso. ¿Por qué no va esta noche a la función y trata de animarse un poco?». A lo que responde el paciente: «Señor, yo soy Grimaldi, el payaso».

La escena es dickensiana, y seguramente inventada por el ardor melodramático de un escritor de veinte años, pero es un buen ejemplo de esas vidas azarosas, accidentadas y muchas veces dramáticas que llevan quienes deciden hacer de la risa su lugar en el mundo. La tristeza del cómico es un cliché que no nace solo de la falta de suerte o de la positiva mala estrella que puedan tener la mayoría de los cómicos, sino también de esa necesidad de contraste que impone la misma experiencia de la risa. No hay nada como sentir en carne propia la particular melancolía en la que queda sumido el cuerpo después de haber reído mucho para sospechar, en quienes hacen reír, una tristeza necesaria, casi consustancial a su oficio, el negativo necesario de la euforia no puede ser otro que el cansancio, la melancolía, el silencio.

Pero ¿de dónde salen todas esas personas que han nacido bajo la estrella de la risa? ¿Cómo se produjo en ellos la revelación de su talento? ¿Quiénes fueron en la vida de los cómicos ese primer público que confirmó su lugar en el mundo? ¿Dónde estaban cuando sucedió? Trabajando, evidentemente, porque el caso es que hay otro extraño cliché verificable: el carácter de factótums de los que se acaban dedicando a la risa. En cierto modo, da la impresión de que a la comedia no se puede llegar por carreteras rectas y

previsibles, sino a través de senderos tortuosos que en muchos casos atraviesan lo contrario de lo que buscan.

Antes de ser cómico (o tal vez precisamente para serlo), Mario Fortino Alfonso Moreno Reyes, alias Cantinflas, fue limpiabotas, taxista, cartero, empleado de billar, boxeador, soldado y torero. Alfred Hill, alias Benny Hill, trabajó como lechero en East Leigh, y también como chófer y operador telefónico. Antes de ser contratado por la compañía Frohman como actor sustituto durante sus giras, Charles Chaplin trabajó como soplador de vidrio, chico de los recados y hombre anuncio; Rowan Atkinson trabajó como ingeniero eléctrico; Peter Sellers y Giulietta Masina como locutores de radio. Lenny Bruce fue soldado; Whoopi Goldberg, secretaria; Diego Capussoto, batería; Ellen DeGeneres, abogada; Gregorio Sánchez Fernández, alias Chiquito de la Calzada, cantaor de flamenco; Eugenio fue empresario, Eric Idle, de los Monty Python, profesor de literatura; Gila fue dibujante; Jacques Tati, enmarcador y jugador de *rugby*; Roberto Gómez Bolaños, el «Chespirito» de *El chavo del 8*, creativo publicitario, Lina Morgan, sastra; Jerry Seinfeld vendía bombillas por teléfono y bisutería en la calle, y un infinito etcétera. No es necesario hacer ningún esfuerzo de investigación para descubrir que el origen de la inmensa mayoría de los cómicos está en la calle. Transitar por el mundo parece una cualidad natural del cómico, transitar por los vacíos más elementales de la supervivencia, porque quien no ha tenido contacto con las realidades más cotidianas de los hombres no puede tampoco liberarles de sus cargas.

Resulta sintomático que prácticamente todas las personas que se han dedicado a la comedia hablen al principio de una manera o de otra de la sensación de ser amadas. Buster Keaton habló en una entrevista (ya con más de ochenta años) de la «ruidosa y caliente envoltura de las carcajadas» escuchadas durante su infancia cuando ayudaba a sus padres en su número de *music hall*, y Mel Brooks recordaba como el momento más determinante de su vida la época en la que aún era ingeniero del ejército de los Estados Unidos y hacía reír a sus compañeros parodiando con un alemán inventado los mensajes de la propaganda nazi que se podían escuchar en la radio alemana. El cómico es un aglutinador porque no hay nada con una capacidad de convocatoria más inmediata que una buena carcajada. Y del mismo modo que nadie quiere perderse una buena carcajada, nadie quiere dejar de tener cerca a quien las suministra.

Pero el lugar real en el que se genera la risa es, por lo general, complicado, y en muchas ocasiones está relacionado con el dolor. En

noviembre del 2011 se produjo en Wisconsin un episodio durante un monólogo de la célebre cómica norteamericana Joan Rivers. «Odio a los niños —dijo la comediente al comienzo de su *stand-up*—. Creo que la única niña que me hubiese gustado tener es Helen Keller, porque no hablaba» (Hellen Keller fue una activista política sorda y ciega). Rivers había unido en una sola frase los dos activadores de alarmas de la incorrección política más poderosos de Estados Unidos: discapacitados e infancia. La respuesta no se hizo esperar. Un hombre se alzó entre el público y gritó al instante: «¡Eso no tiene gracia! ¡Yo tengo un hijo sordo!», provocando un aterrador silencio en la sala. En cualquier otra circunstancia, lo único que se habría podido escuchar ante semejante acusación habría sido una disculpa, pero en este caso Joan Rivers explotó con una furia legítima ante el acoso del «decoro»: «¡Claro que es divertido! ¡Tú sí que no eres divertido! ¡Lárgate de aquí! ¡Mi madre era sorda, gilipollas! ¡Déjame que te explique de que va esto de la comedia: la comedia está para hacer reír a la gente y para que todos podamos seguir con nuestra vida, imbécil! ¡Durante años estuve viviendo con un hombre al que le faltaba una pierna y siempre hacía el chiste de que si tenía un hijo con dos piernas dudaría de su paternidad! ¡De eso va la comedia, gilipollas!».

El tema de la vida trágica de los cómicos es también un lugar común, pero no por ello menos cierto. La mayoría de los mejores *gags* —por poner un ejemplo— de las películas más célebres de los hermanos Marx no los escribió Groucho en el culmen de su creatividad, sino un alcoholizado y deprimido Buster Keaton en una mugrienta oficina de la Metro-Goldwin-Mayer; el divertido modo de caminar de Leslie Nielsen no es fruto del ingenio, sino del raquitismo infantil. Un tercer caso de una lista que podría no tener final: en 1980, el cómico Richard Pryor se prendió fuego a sí mismo mientras fumaba cocaína y bebía al mismo tiempo. Salió corriendo en llamas por la calle hasta que un policía que pasaba por allí le auxilió. La noticia tuvo una inmediata repercusión nacional. A pesar de las gravísimas heridas, un año más tarde hizo uno de sus monólogos más célebres donde explicaba cómo había sucedido el accidente: durante todo el monólogo, Pryor juega con la curiosidad morbosa de los espectadores sobre lo que verdaderamente había sucedido aquella noche para explicar al fin que la ignición se produjo cuando mojó una galleta de mantequilla en un vaso de leche pasteurizada.

El alcoholismo, las drogas y otras adicciones más o menos confesables han puesto a los cómicos en muchos casos en un extraño lugar ambivalente entre el personaje antisocial y la popularidad absoluta, y es que la condición

del cómico siempre ha tenido un punto de fuga complejo en relación con la clase media. El cómico es aquel que nació entre nosotros pero que no es como nosotros. El fuego purificador en que arden los ungidos de la risa no solo es el de las drogas, el alcohol y otros demonios de más o menos previsible elección, sino también, y por encima de todo, el de las veleidades (más salvajes que la peor de las drogas) de ese mismo pueblo que les aclama y que tan pronto les convierte en ídolos como les olvida por completo. A la «natural» condición trágica del cómico ayuda también su condición de criatura reemplazable y la velocidad a la que su creatividad tiene que arder en el ara de las risas del pueblo. De crisis de ansiedad y de la angustia de verse obligados a renovar su material a una velocidad sobrehumana se han quejado siempre (y hasta han llegado a ingresar en clínicas de rehabilitación nerviosa) cómicos como Peter Sellers, Millán Salcedo, Tato Bores, Marcel Marceau o Lenny Bruce.

Hay también una particular ansiedad del cómico relacionada con su vida privada que se ha comentado en muchas ocasiones y que se podría resumir con el título de «la tiranía del que espera». Se refiere a ese lugar en que el cómico ha sido tan completamente absorbido por su condición de personaje que no puede dar un paso en la calle sin verse envuelto en la tiranía de un mundo que «espera de él» para siempre y sin cansancio la encarnación de esa criatura que le ha llevado a la fama. Santiago Segura ha comentado en numerosas entrevistas hasta qué punto se le ha llegado a hacer cargante la identificación permanente con Torrente, el protagonista de la saga cinematográfica más taquillera de la comedia española, un policía fascista, xenófobo, corrupto, encarnación de prácticamente todos los vicios españoles y ninguna de sus virtudes (excepto la de ser del Atlético de Madrid). Chaplin, Cantinflas y Tati son quizá los ejemplos clásicos por antonomasia de personajes que han seguido a sus intérpretes durante toda la vida; en la rueda de prensa en la que Rowan Atkinson anunciaba la «muerte» de Mr. Bean, argumentaba de una manera particularmente emotiva por qué había decidido «separarse» del personaje: «Siempre he considerado a Mr. Bean como una figura sin edad, sin tiempo. No quiero que se vuelva viejo, y si sigo interpretándolo acabará envejeciendo conmigo, me guste o no».

Pero en la vida privada de los cómicos sigue teniendo una particular importancia otra cuestión mucho menos comentada: la extraordinaria cantidad de horas de «entrenamiento» y ejercitación física que es necesaria para hacer con naturalidad algunos de los *sketches*. Y hasta los gestos más sencillos. La vida del cómico nace, precisamente, por lo más elemental, por lo que

comienza cualquier vida humana: aprender a caminar. No ha habido ni un solo cómico que haya desatendido la importancia de su caminar, caminar es la comicidad reducida a su expresión más elemental.

Julius Henry Marx (alias Groucho) descubrió su manera de caminar en una de sus primeras actuaciones junto a sus hermanos: «Durante una representación, sentí ganas de divertirme y empecé a caminar de una manera rara. La conservé porque al público le gustó». ¿Fue el caminar el que encontró a Groucho o Groucho el que buscó durante años un caminar apropiado hasta que fluyó con naturalidad? Es difícil de imaginar un caminar más apropiado para el personaje que representó durante toda su vida: escurridizo, dialéctico, elástico, elusivo, mentiroso, permanentemente al acecho. Groucho parece «sumergirse» al caminar de una manera completamente desapercibida, a grandes zancadas, con la mirada fija y los hombros encogidos, para alzarse súbitamente allí donde se quiere materializar de manera inesperada. Groucho no respira cuando camina, y el mundo por el que se traslada —a diferencia del mundo aéreo, el de las personas erguidas donde también él es hiperactivo y resolutivo— es un mundo *denso* por el que hay que caminar agachado, oculto como si fuera un depredador, o —mejor— como si huyera permanentemente de la justicia. Groucho tiene el caminar de los criminales porque es en realidad un estafador, un liante que trata de aturdir a los demás con unas palabras de cuyo verdadero sentido él mismo duda; y cuando no lo consigue no le queda más remedio que desaparecer, agacharse y huir.

La eterna pregunta de si es el hábito lo que hace al monje tiene una dimensión particularmente literal en la forma de caminar de los cómicos. Es el caso de los cómicos-protomiseria: Chaplin y Cantinflas por encima de todos, los cómicos emperadores de la hambruna. Los zapatos de Chaplin, esos zapatones seguramente regalados en algún local de la beneficencia, diez números más grandes del que le correspondería, se parecen a esos pantalones cagados de Cantinflas, a medio culo, esos pantalones sin cinturón y al trapito sobre el hombro. Tanto el caminar de Chaplin como el de Cantinflas son cómicos porque su miseria les ha hecho vestir con unas prendas con las que resulta difícil mantener la dignidad. Si Chaplin corre como un pato, con los pies abiertos hacia fuera, y tropieza a la más mínima ocasión, es porque no tiene unos zapatos de su talla, corre con los zapatos de otro hombre, con los pantalones y la chaqueta y el sombrero de otro hombre, por eso lleva el pecho estrujado y las piernas tienen que hacer el triple de esfuerzo para realizar lo que, en otro, sería una zancada normal. El pobre tiene que hacer el doble de esfuerzo para hacer el mismo movimiento que el rico, por eso el rico siempre

juzgará mal los esfuerzos del pobre, al que acusará siempre de vagancia y desidia (también el pobre está condenado a juzgar mal al rico, porque él no es sentimental allí donde el rico lo es, aunque eso es otra historia). Si Cantinflas tiene que bailar a pasitos cortos es porque tiene la cadera literalmente encajada en un pantalón que es a la vez demasiado pequeño y está demasiado caído, como si se lo hubiesen sacado del armario a un adolescente, y porque tiene que mantener ese trapito permanentemente colgado sobre el hombro, ese trapito que no sirve para nada y que nunca se cae, pero que —como podría caerse en todo momento— hace que la parte superior del cuerpo esté permanentemente inmóvil.

En homenaje a Cantinflas, también otro cómico de la miseria, Roberto Gómez Bolaños (*El Chavo del 8*), caminará por la vida con unos pantalones pirata y unos tirantes mal puestos. También el Chavo lleva en verano un gorro de invierno que jamás se quita, un gorro con orejas que casa mal con el calor mexicano, el gorro de otro hombre, un gorro encontrado, y si uno lleva la ropa de otro hombre, ¿por qué no habría de heredar también con ella unos movimientos ajenos, unos pensamientos ajenos? También Sacha Baron Cohen lleva en *Borat* un bañador imposible que apenas podría sentar bien a una supermodelo y que le otorga una imposible feminidad, al mismo tiempo que le lleva a un lugar más obscuro que la propia desnudez.

El cuerpo es el otro determinante del caminar en todos los cómicos de la *slapstick comedy*, Fatty Arbuckle es el contraste por antonomasia: hace gracia que en semejante gordura haya escondida semejante agilidad y que caer signifique siempre «rodar», de la misma manera que Buster Keaton es el hombre de goma de rostro imperturbable. El contraste entre unas piernas que se mueven a una velocidad vertiginosa y un rostro perfectamente inmóvil es el de la duplicidad de un cuerpo que camina y corre de una forma que no le corresponde de manera natural a su parte superior. O más aun: un cuerpo que es dos cuerpos, el de la parte de arriba y el de la parte de abajo: mientras la parte de abajo se comporta como una máquina de vapor, la de arriba se mantiene tan rígida como una cariátide o un hombre en reposo. Es el cuerpo de la era de la posrevolución industrial, el cuerpo máquina.

El baile más cómico y excéntrico de todos los tiempos, el charlestón, es precisamente ese cuerpo escindido, un cuerpo cuyas partes se mueven tan frenéticamente como aparentemente desconectadas: unas piernas-palancas, accionadas por unos brazos palancas, unas piernas que saltan disparadas hacia atrás o que se cruzan entre sí con las palmas de las manos, multiplicándose. El charlestón es el baile de la comicidad y quien baila el charlestón siempre lo

hace sonriendo porque sabe que está haciendo de sí mismo un motivo para la risa.

En los años cincuenta Jacques Tati comienza a caminar en *Mi tío* como si la parte inferior de su cuerpo fuese presa constante de una pereza o una indolencia extrañas. Con las palmas de las manos apoyadas en las caderas y empujando la parte inferior de su cuerpo siempre hacia adelante, la voluntad de Tati parece estar animando secretamente a sus piernas a hacer aquello a lo que parecen resistirse constantemente: a caminar. El pasmado Tati vive en un mundo mental seguramente tan inmóvil como el de esas piernas a las que empuja como a un perro vago y artrítico. Son las piernas enfermas, las piernas paralizadas del Dr. Strangelove de Peter Sellers: piernas que no se mueven y al no moverse generan la comicidad. Las piernas de un paralítico son siempre en realidad las piernas de *otro* cuerpo, un cuerpo que no se corresponde con el del cómico. Por eso lo siniestro está siempre al borde de lo hilarante, por eso no hace falta más que un empujón milimétrico para llevar a Frankenstein de lo temible a lo desternillante, como demuestra Mel Brooks en *El jovencito Frankenstein* (1974): tanto Frankenstein como el ayudante Igor, los dos seres deformes de la película, tienen desopilantes formas de caminar fundadas en el parecido con dos formas de caminar naturales: Igor la del chepudo, Frankenstein la de un bebé. Cuando el monstruo pasa a ser sencillamente un bebé de descomunales proporciones, todos los movimientos que en cualquier otra circunstancia habrían sido ominosos se convierten en cómicos.

Fue Bergson el primero en advertir que siempre es hilarante la imitación de los movimientos de un cuerpo deforme por un cuerpo bien conformado. En *Banda aparte*, de Jean-Luc Goddard (1964), los tres amigos se parten de la risa cuando uno de ellos imita la forma en que vio caminar a un cojo con el que se cruzó por las calles de París. El cojo es, por antonomasia, el que vive bajo la sombra de la sospecha de que los demás se estén riendo de él, por eso la literatura ha retratado tradicionalmente al cojo como a una criatura encerrada, rencorosa, desconfiada. Solo en muy pocas ocasiones (el tullido en Dickens, de nuevo el eterno melodrama) la cojera está relacionada con la bondad, y siempre se trata de una enfermedad congénita. El cojo que nació cojo es el único que aún puede permitirse la ingenuidad de ser «bueno» (no es responsable de su cojera, por lo que provoca compasión en quienes le miran), pero el cojo que se ha quedado cojo, el que conoció una vida en la que era posible caminar normal, será para la literatura siempre el epítome del rencoroso necesario (el capitán Ahab). La misantropía del cojo es en realidad

poco más que un acto de simple supervivencia, y su horizonte mental, la razón que dirige sus actos, un ajuste de cuentas con el mundo.

Otro tipo de paso que puede trasladarse con facilidad de lo ominoso a lo cómico es el paso militar. Roberto Benigni lo utiliza cada vez que desea hacer reír a su hijo en *La vida es bella* (1997), y el soldado más célebre de la literatura checa, el buen soldado Švejk, protagonista de la inmortal e inconclusa novela de Jaroslav Hašek, camina siempre medio paso por detrás o al margen, o a destiempo de la tropa. No ha habido caminar oficialista más parodiado que el paso militar, desde el Sacha Baron Cohen de *El dictador*, hasta Benny Hill o los Monty Python. Es el caminar de lo reglado, de lo oficial y de lo impuesto. La misma estructura del paso militar se parece en realidad a la descripción más elemental de un paso cómico clásico: hacer el mayor esfuerzo posible para obtener el menor beneficio práctico: grandes zancadas, violentos taconazos, pies que se alzan casi hasta la altura del pecho, el acompañamiento de la música solemne y marcial, la seriedad, el cuerpo duplicado... Casi se podría decir que el paso militar se convierte en cómico en el preciso instante en que desaparece la amenaza.

Lo reglado, lo normativo y lo dislocado son siempre los elementos que convierten el caminar en cómico. Uno de los *sketches* más memorables de toda la historia de los Monty Python es sin duda *El ministerio de los andares absurdos* (*Ministry of Silly Walks*), en el que se ve a Eric Idle caminando por las calles de Londres de una manera absolutamente descoyuntada e imprevisible hasta llegar a un edificio en el que todo el mundo camina de una manera imprevisible y completamente ineficaz. El lugar donde lo delirante es lo normativo, caminar como un hombre normal y corriente es lo que resulta cómico. Es la versión romántica del cuerpo cómico: la comicidad proviene no tanto del ingenio particular del humorista como de una instancia superior que desciende sobre su cuerpo de una manera vertical y lo «ocupa», llenándolo de comicidad. Otro cómico del «cuerpo poseído», Benny Hill, salta y corre a través de prados, casas, escaleras, mansiones y carreteras inglesas atravesado por la «electricidad» de su incansable libidinosidad. Si Chiquito está al borde de la epilepsia, Benny Hill es la encarnación humana del sátiro mitológico, mitad hombre mitad cabra, en permanente acecho a una hembra perfectamente intercambiable que le excita de una manera accidental e ingenua. Los registros cómicos del caminar de Benny Hill están anclados en el mito, del mismo modo que los de Chiquito están anclados en la idea de la posesión, tanto a niveles espirituales (románticos) como a niveles físicos (posmodernos).

Oponer una regla a lo delirante, o hacer de lo delirante una regla: invertir la norma, como en uno de los pasos de baile pop más célebres del mundo, el *moonwalk*, donde Michael Jackson camina simultáneamente hacia delante y hacia atrás (y que es, en esencia, un paso de baile cómico), o en la música *ska*, donde el que baila lo hace como quien camina, o como quien corre, pero inmóvil en el mismo punto del espacio (repitiendo, por cierto, uno de los pasos célebres del entrenamiento militar), los movimientos resultan completamente ineficaces y sin embargo mantienen todas las particularidades de su versión seria y común.

Sea como sea, el caminar es la instancia en la que la comicidad se manifiesta en su recurso más elemental y concentrado, el espacio más evidente donde lo cómico se hace pensamiento caótico y asocial. No es extraño al fin y al cabo que —del mismo modo que para poder ingresar en el mundo ordinario la educación requiere el aprendizaje de un caminar «reglado»— el primer paso del oficio de un cómico requiera también de un nuevo caminar que ha de aprenderse según unas leyes distintas: las de la libertad y la disidencia.

DE MUÑECOS Y HOMBRES

Si hubiese que hacer un biopic sobre Edgar Bergen —el ventrílocuo más célebre de todo el siglo xx— no sería mala idea comenzar la película con uno de los episodios de «crueldad doméstica» que describe su hija Candice en sus memorias y que al parecer era de particular gusto del ventrílocuo. La escena se desarrollaría en un lujoso apartamento de Los Ángeles en una mañana a comienzos de la década de los cincuenta. Sentado en la rodilla izquierda de Bergen, con su sombrero de copa, su inseparable monóculo, su chaleco y sus zapatos de charol hechos a medida, estaría el pequeño Charlie McCarthy —el *dummy* más célebre de su época, el único muñeco que alardeaba de haberse acostado con Mae West, haber seducido a Rita Hayworth y a Marilyn Monroe y haberse burlado públicamente de algunos de los hombres más poderosos del país como W. C. Fields—, y en la rodilla derecha se sentaría una niña de cinco años, Candice Bergen, a la que por uno de esos insondables misterios del corazón humano su padre detestaba de una forma irreconciliable.

«Era él quien me decía cuándo tenía que empezar a abrir y cerrar la boca dándome un pequeño pellizco en la nuca —explica Candice en sus memorias—, y de pronto, mágicamente, comenzaba a escuchar mi propia voz contestando a la de Charlie». La misma niña que tenía que soportar que el muñeco responsable de la celebridad de su padre tuviera «una habitación más grande que la mía, con su propio armario y su propia cama», se sentaba frente a ese falso hermano rencoroso a recibir insultos a los que contestaba abriendo y cerrando la boca en silencio, mientras la voz de su padre se excusaba, balbuciente, por ella. «Yo pensaba entonces que era Charlie el que me odiaba y que mi padre trataba de defenderme». A la edad de treinta y dos años, la proverbial candidez de Candice no tuvo ya donde agarrarse cuando comprobó al abrir el testamento de su padre que no solo no había recibido ni un solo dólar de su fortuna, sino que el famoso ventrílocuo había legado parte de sus inmuebles y diez mil dólares en metálico a Charlie McCarthy, convirtiéndose así en el primer hombre de la historia que testaba a favor de un muñeco. «Lego estos bienes —aseguraba Bergen en su testamento— por razones

sentimentales. Mi relación con Charlie McCarthy ha sido para mí la misma que podría haber tenido con una persona real, un compañero constante de quien no me he separado ni un solo día».

A Candice Bergen, por entonces casada con el célebre director de cine francés Louis Malle y ya consciente de que, considerando las circunstancias en las que se había desarrollado su infancia, podía estar orgullosa de sentirse «un ser humano mínimamente funcional», no se le escapaba el efecto que provocaba en aquel hombre la relación con su inseparable muñeco. «Mi padre era, en cierto sentido, un esquizofrénico, un hombre de bajo perfil, introvertido y casi pusilánime a no ser que estuviese rodeado de amigos o que tuviera una de sus manos en el interior de Charlie McCarthy. Cuando eso ocurría se convertía en audaz, extrovertido, capaz de las palabras más inapropiadas, del chiste más arriesgado».

Tal vez una de las cualidades más interesantes de la existencia de Charlie McCarthy no era solo que la sociedad norteamericana de los años cincuenta y sesenta pudiera reírse escuchando de labios de un muñeco unas bromas tan «al límite» que habrían estado al borde de lo aceptable en un ser humano (como la niña Candice no habría podido escuchar de los labios de su padre el desafecto abierto y frontal), sino que por un momento se diera efectivamente la ilusión de que quien hablaba a través de él no era un ventrílocuo de origen sueco y carácter ciclotímico, sino una fuerza, un espíritu al margen de los hombres, una voz sardónica y burlona que se reía de ellos. Menos que un hombre y a la vez más que un hombre, el muñeco Charlie McCarthy podía hablar fingiendo que compartía las pasiones humanas, y a la vez burlándose de ellas y considerándolas ridículas porque estaba en un lugar al margen de lo humano y al mismo tiempo todavía humano: el imperio ideal de los profetas, los payasos, los idiotas, los locos y los santos.

Ese engaño natural que impone la ventriloquia, ese ser simultáneamente poco menos y poco más que un hombre, se produjo desde su mismo origen. Platón, Aristófanes y toda la sociedad griega estaban convencidos de que la raíz última de la ventriloquia era la presencia de un «demonio» que se había apoderado del estómago o el pecho de una persona y utilizaba el cuerpo de su huésped como una caja de resonancia para dar a conocer sus opiniones. Fue el caso de Euricles, el primer ventrílocuo de la historia, tal y como se relata en *Las avispas* de Aristófanes: Euricles fue poseído contra su voluntad por un demonio del estómago, un *engastrimanteis* (de donde luego derivará la palabra latina *ventrílocuo*, literalmente: el que habla con el vientre), que se manifestaba por su boca de una manera implacable. Euricles, como Casandra,

pronosticó su propio destino funesto, pero sin que nadie lo creyera. También las profetas delficas adquirirían el don de la profecía gracias a los espíritus oraculares que penetraban en sus cuerpos desde la tierra a través de la vagina. De nuevo otro caso de posesión, pero más sibilino, y que ha permanecido en la conciencia del patriarcado heterosexual europeo hasta bien entrado el siglo xx: el mito de los genitales femeninos como algo ajeno a la voluntad de la propia mujer que los porta, una especie de demonio privado con intereses oscuros, perversos e inexplicables, la ventriloquia elevada a la escala de la generalidad, donde todas las mujeres son las víctimas del demonio veleidoso de una sexualidad que las sobrepasa y a la que deben poner constantemente frenos y restricciones. El mismo Diderot escribió una sardónica novelita titulada *Las joyas indiscretas* en la que un sultán imaginario llamado Mangogul se apoderaba de un anillo mágico que le daba el poder de hacer hablar —y obligar a confesar sus más recónditos secretos— a los genitales femeninos. Sobre esta idea se elaboró también una de las más célebres producciones porno francesas de los años setenta: *El sexo que habla*, una película en la que una joven publicista francesa descubre de pronto que su sexo tiene capacidad de hablar. Al principio el sexo —como el demonio que hizo del estómago de Euricles su hogar— limita sus observaciones a cuestiones privadas, como la insatisfacción sexual que padece la protagonista por mucho que se empeñe en afirmar lo contrario, pero al final la descarada vagina comienza a delatar también públicamente a los hombres y a las mujeres que la rodean hasta convertirse en una especie de *dummy*, algo a la vez más grande y menos humano que una mujer, capaz de reírse de la hipocresía de las costumbres sexuales de las mujeres y de los hombres, un espíritu procaz y burlón, un «personaje público» al estilo de Charlie McCarthy.

La ventriloquia se encuentra en un pantanoso terreno entre lo siniestro y lo cómico. La parte siniestra, qué duda cabe, es la que hace de la víctima un individuo *poseído* contra su voluntad. Se cuentan por cientos los casos en que, durante la Edad Media y el Renacimiento, ventrílocuos más o menos avispadados hicieron uso de sus habilidades articulatorias para fingir que los espíritus de uno u otro signo, o sencillamente las almas de los difuntos, se manifestaban para traer mensajes desde el ultramundo. Tal vez uno de los casos más célebres fue el de la criada inglesa Elizabeth Baron, que aprovechó una larga enfermedad en 1525 para fingir trances en los que describía visiones del infierno y el paraíso, dejando caer velados mensajes políticos. Fue precisamente uno de esos «consejos» el que provocó su muerte: tras

recomendar a Enrique VIII que reconsiderara su decisión de divorciarse de Catalina de Aragón a favor de Ana Bolena, Elizabeth Baron fue apresada y acusada de traición. Tras interminables sesiones de tortura acabó confesando que había fingido sus visiones y murió ahorcada en 1534, repitiendo el destino funesto de Euricles, que pronosticó su propia desgracia ante la incredulidad de sus conciudadanos.

En cuanto a la dimensión «cómica» de la ventriloquía, el mundo estaba en pañales hasta que no aparecieron en escena los primeros intérpretes «profesionales» en el siglo XVIII. A cobijo de las ferias, los ventrílocuos adoptaron ya abiertamente su condición de «charlatanes» para hacer reír, y con ellos, comenzaron a hacer su aparición las cabezas parlantes. De entre todos ellos quizá sea Alexandre Vattémare (1796-1864) el que mejor entendió que era precisamente en la suma de lo cómico y lo siniestro el espacio en el que la ventriloquia podía desarrollar con más eficacia sus propias armas. Lo comprobó en primera persona siendo estudiante de Medicina al hacer bromas durante las disecciones de cadáveres fingiendo que el muerto al que estaban diseccionando se quejaba de pronto o insultaba a los estudiantes, lo que provocó entre otras cosas su expulsión de la escuela de medicina de París, una expulsión que, si bien acabó con su carrera de médico, habilitó la leyenda de la ventriloquia moderna: Vattémare no solo perfeccionó el arte de la impostura de la voz sino que la revolucionó por completo, creó un modo de «arrojar» la voz para que diera la sensación de que su origen estaba en otro punto de la estancia, o incluso en la lejanía, e inventó el «polílogo», una representación en la que el artista ejecutaba no una voz, sino múltiples voces que se replicaban, contestaban, interpelaban y hasta insultaban unas a otras. Con Vattémare nace el mito del ventrílocuo como hombre-legión, y con él la conciencia de que en cada uno de nosotros hay un polílogo parecido al de cualquier ventrílocuo en escena.

Del polílogo de Vattémare al Charlie McCarthy de Bergen, la ventriloquia moderna se cierra en sí misma, como la crónica de una muerte anunciada. Hoy, que la ventriloquia ha caído en la misma desgracia demodé del mimo, se perpetúa sin embargo la sensación cómica y siniestra a la vez de la posesión. El «truco» de esos labios que sisean involuntariamente reproduciendo la voz en falsete, de esa garganta que se hincha y se deshinch, de esa mirada inquietantemente fija del ventrílocuo cuando está hablando su muñeco, de la mano en el interior, de la postura forzada del cuerpo siempre medio inclinado sobre el *dummy*, hacen desear de vuelta la ingenuidad con la que en la Edad Media se quemó a bromistas en la hoguera por haber sido incapaces de dejar

de fingir que los muertos se comunicaban con ellos, o que el Espíritu Santo los había iluminado. Esa garganta hinchada que tan claramente revela la técnica de los «profetas del estómago» es como una especie de símbolo cerrado: el de la posesión y su imposibilidad. No tanto la imposibilidad de estar poseído por parte del ventrílocuo como la de «volver a creer en la posesión» por parte del público. Cuando las catedrales de la ventriloquia eran blancas, había un lugar —inexistente hoy— en el que ese muñeco habitado de pronto por la voz del espíritu, ese muñeco que era simultáneamente más y menos que un hombre, podía hablar a los hombres como si conociera sus pasiones pero las hubiera superado a la vez.

Y también como un niño, porque el muñeco lee siempre el mundo con la implacable ingenuidad de un niño y la retórica perversa de un adulto. Chirólita, el *dummy* más famoso de la televisión argentina, le hacía al final reconocer a Chasman que todos los *must* del macho heterosexual argentino (la carne, el truco, el fútbol) eran tan femeninos como la más previsible novela rosa, que todos los gestos están fundados en su gesto contrario. El cuervo Rockefeller —tal vez el *dummy* más desagradable de la democracia española— llevaba siempre a José Luis Moreno a enfrentarse a una España amargada, cínica, chulesca y resabiada de la que seguramente tampoco había conseguido aún liberarse la sociedad real y acababa cada una de sus bromas con un chasquido de pico parecido al sonido de una carraca y el gesto de un ahogado, o un golpe de cadera y la consabida frase «toma, Moreno», un guiño sexual que aplazaba la lógica de las ideas e instauraba la lógica del macarra. Monchito aglutinaba la infancia y adolescencia más beligerante de la movida de los ochenta, y la Doña Rogelia de Mari Carmen y sus muñecos una España rural que no se adaptaba ni a la democracia ni a ningún tipo de avance y reaccionaba con hostilidad a toda insinuación mínimamente cívica.

Las encarnaciones del *dummy* son siempre las encarnaciones de lo que queda al margen de la normalidad más reglada de la clase media trabajadora, o más aun, su *superego*. Todos aquellos que dicen lo indecible o que sencillamente están fuera de los márgenes de la *normalidad* (esa vertiginosa palabra del miedo para la clase media) —el marginal (el marinero de Arthur Prince), el niño (Monchito, de José Luis Moreno), el paleta (Doña Rogelia, Macario), el rico recalcitrante y cínico (el Charlie McCarthy de Bergen), el extranjero (el árabe del colombiano Johnny Welch), el religioso (el padre Matías del mexicano Edmundo Miller), la minoría racial (Nico, el negro cubano que quiere la nacionalidad mexicana de Freddy Acosta), el animal que habla (el loro del australiano Darren Carr), el muñeco que sueña con ser

humano (el Chuck del norteamericano Strassman)— todos representan precisamente lo que *no* es la clase media: contestataria, extranjera, rematadamente inculta, disidente, hostil, cínica, distinta, rural. Allí donde no se es, se puede decir lo que verdaderamente se piensa, o como decía Bob Dylan en el himno *rock* más célebre de todos los tiempos: cuando no se tiene nada, no se tiene nada que perder. Los *dummies* son precisamente los que no tienen nada que perder, por eso su presencia, y sobre todo su diálogo con la lógica de la clase media es siempre un diálogo ultramontano. El gesto más común del ventrílocuo hacia su muñeco es siempre el de la petición de mesura, un gesto al que sigue la eterna y conmisericordiosa mirada al público, como quien pide comprensión para un niño maleducado. Si la dialéctica de los ventrílocuos está en vías de extinción es porque reproduce los gestos consabidos, como en los últimos meses de las parejas que están a punto de romper: se cae en la implacable dinámica de quien sabe, reconoce y anticipa los gestos del otro antes de que el otro los haga. Una situación que produce una tristeza infinita pero también una difusa nostalgia: la de los días en los que esos gestos fueron alegres, nuevos y fortuitos.

EL PENSAMIENTO CÍNICO O EL ARTE DE LA «*PERFORMANCE*»

Es una de las anécdotas más celebradas de todo el pensamiento cínico y la contracultura: el mismo día en que Platón formuló la definición de hombre como animal bípedo e implume, Diógenes de Sinope —el filósofo-perro más célebre de todo el pensamiento antiguo y padre tutelar de todos los cínicos de este mundo— desplumó un gallo y lo soltó en medio de la academia diciendo: «El hombre de Platón». La andadura del cínico comienza en esa primera anécdota fundacional que es, a la vez, humorada y agresión. «Decir la verdad» es, en el pensamiento cínico, una cuestión estratégica que elude las palabras de la filosofía y elige el humor. La objeción del cínico (que podría ser expuesta también de forma filosófica) opta por el chiste como el perro opta por ladrar y hasta por morder, como la forma más natural y eficaz para demostrar la disidencia. Diógenes, el cínico —así lo relata su homónimo Diógenes Laercio en *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*— es el que caga, mea y se masturba en la plaza pública ante la mirada espantada de todo el ágora ateniense, el que desprecia la gloria, niega el respeto, parodia las historias de los dioses y los héroes, come carne cruda, se pasa el día tumbado, bromea con las prostitutas y le dice a Alejandro Magno que no le quite el sol. Platón lo llama «Sócrates enfurecido»: un calificativo que parece contener a la vez un elogio y una denigración.

Diógenes se niega en redondo a escribir un corpus, a explicar una filosofía, a tener discípulos, a creer en el amor («el negocio de los ociosos»), a acumular poder o reconocimiento. La primera obligación del cínico es, entonces, la representación. Y si se masturba públicamente en el ágora (si se «canta su canción nupcial con su propia mano», como dice más recatadamente la tradición) no es tanto para escandalizar como para poner la rotunda insensatez de una vida en la que «ojalá se pudiera acabar con el hambre rascando el estómago», tal y como se acaba con el deseo «rascando» otras partes. También defeca a la vista de todos, con lo que no puede ser tan

malo. Diógenes es el que fuerza a la sociedad a admitir, con su insolencia, el ridículo en el que está fundada esa noción de dignidad, basada en lo externo, y lo hace con una carcajada performática, con una representación.

En la historia de la filosofía hay una tradición de la literalidad y de la carcajada que la tradición idealista nunca consiguió ocultar del todo. El mundo civilizado siempre ha intentado protegerse de esa risa destructiva y demoniaca de Diógenes, en parte porque su orden parece fundado en el opuesto de lo que esa risa trata de «llevar a la superficie». La risa de Diógenes es una provocación y una representación, pero también un triunfo, el de lo evidente sobre lo obtuso, el de lo que está a la vista sobre lo que está escondido. Diógenes se ríe de la estupidez y del enrevesamiento con el que los hombres complican una vida elemental y sencilla siempre que sea tomada en sus términos naturales, pero la sociedad ateniense decide que, a pesar de concederle hasta cierto punto el título de sabio, no puede admitir la risa del cínico, es necesario prohibirla. «Del mismo modo que se prohíben cierto tipo de abusos, deberían prohibirse también ciertas formas de bromear» (Aristóteles). La risa de Diógenes es un insulto, un abuso. La energía del cínico, su risa con la boca abierta, es la que aniquila las risas de los demás. Exige una boca enorme que ríe sin inhibiciones y una libertad que puede llegar a ser demasiado comprometedora. Allí donde los idealistas tratan de hundir los fundamentos de lo social lo más profundamente posible para que se sostenga sobre ellos (y sobre su ocultación) la utopía de lo social, la mirada del cínico se dirige siempre a lo desnudo y no reconoce más que los hechos crudos, los instintos animales y sencillos que tan reveladoramente desprecian los amantes de lo superior.

Nunca sabremos hasta qué punto nos son necesarios —tanto a título individual como a título colectivo— los hombres que se ríen de los hombres. A toda esa saga de héroes que nacen de la estela cínica del filósofo-perro parece impulsarles una voluntad de vivir negando las costumbres e imposiciones de la sociedad, o la estupidez de sus compañeros humanos: alguien se levanta y decide la risa, que en este caso es la vida. Y no solo lo hacen los hombres reales, también los grandes personajes literarios —más reales a veces que los hombres reales— eligen la risa, como Falstaff. El gordo Falstaff (ese que recoge toda la tradición rabelesiana de la gordura como humanidad desmesurada) niega la moral y lo social solo cuando se opone a la vida. Visto desde su condición pública no parece más que un viejo borracho, tramposo y cobarde hasta lo risible, comilón y aprovechado, amigo de prostitutas, un vago redomado con habilidad para enredar todos los

argumentos siempre a su favor que amenaza con desvirtuar por completo la educación del disoluto y joven príncipe Hal. Pero allí donde la inmoralidad del príncipe no es más que pura frivolidad, la risa y el desprecio de Falstaff son su grandeza. En plena guerra, o lo que es lo mismo, en la circunstancia verdaderamente significativa, cuando el príncipe revela su rostro más solemne y reta al «cobarde» Falstaff porque no se deja carnear por su rey, cuando le echa en cara su falta de honor la respuesta es rotunda: «A él (al príncipe) el honor le aguijonea hacia delante. Sí, pero ¿qué sucede si a mí el honor me aguijonea hacia atrás? ¿Es que el honor puede reponer una pierna? No. ¿O un brazo? No. El honor, ¿no tiene, pues, ninguna habilidad en cirugía? No. ¿Qué es el honor? Una palabra. ¿Qué es esa palabra de honor? Aire. ¡Un adorno costoso! ¿Quién lo posee? El que murió el miércoles».

Falstaff es, literalmente, la caída y el bastón (Fall/Staff), se parece humanamente a esa cuadratura del círculo del Barón de Münchhausen, capaz de alzarse a sí mismo tirándose de sus propios cabellos. Si no quiere formar parte del grotesco sinsentido de «lo moral» (el honor, la guerra) no lo hará oponiéndose frontalmente, sino con una cobardía que aglutinará nuestra simpatía y nuestro sentido crítico. Al igual que Hamlet, la otra gran invención de Shakespeare, también Falstaff es de naturaleza escéptica, pero mientras en Hamlet el escepticismo le lleva a una especie de superconciencia del yo («Hamlet es la causa por la que el mundo se ha hecho triste», dijo Oscar Wilde en un momento de particular lucidez), en Falstaff el escepticismo es de carácter vitalista y, cuando el príncipe saca, del lugar donde debería haber habido una espada, una botella de vino de Canarias, el grito de Falstaff es más que revelador: «¡Dadme vida!».

No podía ser de otra manera: es al cínico Falstaff al primero al que expulsa el severo (y antes frívolo) príncipe Hal cuando por fin se convierte en rey. «No te reconozco, anciano. ¡Qué mal le sientan los cabellos blancos al necio y al bufón! He soñado largo tiempo con una especie de hombre como tú, así de hinchado de grasa, así de viejo, así de libertino, pero ahora he desertado y desprecio mi propio sueño». Es, en realidad, todo un clásico de las deslealtades humanas: el que quiere sentirse digno y tiene poder, expulsa de su lado a quien ha sido testigo de su fragilidad y de su comprometedora risa. Falstaff, él mismo la humanidad desbordada, ha de ser expulsado del reino precisamente por esa razón: porque *es demasiado*, pero también (y sobre todo) porque *ha visto demasiado*.

De la conjunción de esas dos virtudes de Diógenes y Falstaff, del agresivo —pero al margen de lo social— Diógenes, un hombre más cercano a los

animales que a los hombres, y de la egoísta bonhomía de Falstaff que se ve expulsada para no hacerse testigo de la fragilidad del poderoso, nace la necesidad de un movimiento revolucionario en el seno del pensamiento cínico. Hay un deseo superlativo en la risa del cínico de no tomarse el mundo más que como la estricta literalidad de su superficie, de llevar la batalla contra el idealismo hasta un punto crítico con las armas de la literalidad. La tectónica de placas de la Europa del siglo de las luces es la que pone el materialismo del cínico en ese lugar crítico: ateísmo, materialismo, hedonismo y revolución son los pilares del nuevo pensamiento cínico. Los «ultras de las luces», por adoptar el calificativo de Michel Onfray en su fantástica *Contrahistoria de la filosofía*, no se andan con sutilezas en lo que se refiere al tema religioso, son expeditivos y tajantes: «¿La religión? Una superstición. ¿Dios? Una ficción. ¿El cristianismo? Una fábula». Pero la lucha del cinismo contra el idealismo es ambigua y tiende, con más frecuencia de la que le gustaría, a convertirse en aquello mismo que critica. La obcecación atea de un Sade y un Helvecio se convierten también a su manera en un nuevo tipo de fe. El materialismo pesa como los hechos sencillos y desnudos en la nueva conciencia cínica que ahora ha de ser también enumerada, inventariada: la enciclopedia enumera los saberes y los organiza, del mismo modo que enumera y detalla leyes tan simples como la de que el hombre busca el placer de manera natural y, por lo mismo, evita el dolor. Al hedonismo se llega en realidad por la puerta del sentido común, del mismo modo que a la revolución se llega por la suma de todos los elementos anteriores (la negación de Dios, de las ideas puras, del ideal ascético).

La primera batalla del cinismo materialista es, sin duda, la del sentido común: el hedonismo. El materialista cínico no tiene más que, como es su costumbre, remitirse a los hechos, y los hechos son que todos los hombres sin excepción buscan el placer y evitan el displacer, se encaminan a la satisfacción y huyen del dolor y del sufrimiento. Puede parecer una verdad modesta y elemental, pero cuando se la sitúa en la base de una nueva visión del mundo se convierte en revolucionaria. La base del hedonismo en el seno del cinismo materialista prepara y calienta la llegada del gran cínico hedonista por antonomasia, la gran bestia negra: Sade.

«Haced a los demás lo que no os gustaría que os hicieran a vosotros», dice uno de los personajes de *Julieta o las prosperidades del vicio*, en lo que parece la instauración de la ética del depredador. ¿Se ha convertido finalmente el hombre en la bestia de la que tanto nos habían prevenido los idealistas? En cierto modo sí, aunque aún están por ver hasta dónde alcanzan

realmente las consecuencias de ese viaje necesario. Antes que una persona real, un delincuente, un perverso o un masoquista, Sade es una *fábula* moral de su propio delirio. Sade es también todo aquello de lo que huye el materialismo histórico: un aristócrata que reivindica constantemente su aristocracia para perpetuar el único sistema que le permite seguir jugando a los privilegios. El delirio del cínico Sade, a diferencia de Diógenes, tiene como objetivo la aniquilación total, la nada, hasta para sí mismo: «Una vez cubierta mi fosa deseo que siembren encima unas bellotas para que las huellas de mi tumba desaparezcan de la superficie de la tierra. Me complazco en pensar que mi memoria se borrará también en el espíritu de los hombres».

Todo es al fin una cuestión de perspectiva. Diógenes se atrevió a pedir como único deseo a Alejandro Magno que se apartara para que no le quitara el sol, una petición situacionista: era el poderoso, no él (a quien la tradición suele representar casi siempre significativamente tumbado), quien debía moverse. Dar el primer paso, apartarse, es admitir la derrota. Los privilegios, y por tanto la dignidad, se sustentan no solo en el lugar en el que uno decide ponerse, sino en el lugar que habilitan y permiten los demás. Al pedir a Alejandro que se retirara para que no le quitara el sol, Diógenes le estaba pidiendo, con la sutileza lacerante con la que solo un cínico puede llegar a tener un gesto político, que reconociera su soberanía. También a Sade le preocupa quién debe retirarse ante quién para dejarse el sol; en la dimensión de la distancia y de la perspectiva se produce toda una nueva situación de poder y de privilegios hedonistas: la del poderoso frente al vencido, la del sujeto frente al objeto.

Sade descubre que el viaje del cínico es un viaje del sujeto hacia el objeto, que el secreto deseo de todo sujeto es en realidad el de convertirse en objeto, ceder, aunque solo sea por un instante, el agobiante peso de su libertad. ¿Cómo no va a reír el cínico al comprobar hasta qué punto existe en el hombre un movimiento natural que le hace tratar de liberarse con tanta desesperación de la libertad, aquello mismo que, supuestamente, le es máspreciado? No grita libertad más que el esclavo —afirma el cínico Sade—; el libre ansía para sí, en la oscuridad más inconfesable de su corazón, dejar de serlo. Y puede que no le falte del todo razón.

Con una mano puesta sobre la realidad, el cínico descubre una vez más que el discurso de lo conveniente a lo social y el discurso de lo conforme a la experiencia individual transcurren por canales muy distintos. Se trata de la forma natural en la que se despliegan, frente a los discursos idealistas, los discursos cínicos desde Diógenes el perro: ante las grandes palabras el ladrido

y la carcajada, tan pronto como el idealismo propone el orden, el cínico responde con la arbitrariedad, si la alta política trata de dictar leyes e imponerlas, la crítica solo responde ante la naturaleza. En todos los discursos idealistas se respira un imperioso anhelo de globalidad, pero el cínico contempla también —y sobre todo— lo incompleto, lo inacabado, la chapuza, lo ridículo. Allí donde los discursos humanistas de tradición platónica hablan de la belleza, Sade responde que la belleza aburre al hedonismo, que lo ordenado y equilibrado se capta al instante y a través de un juicio intelectual que no es capaz de sacar a la conciencia de su soledad ni al cuerpo de su indiferencia. Si somos nuestro deseo de belleza, no somos menos nuestra sexualidad, y allí donde nuestra dignidad nos invita a la idealización, nuestra sexualidad nos trae de vuelta, como una toma de tierra brutal y despiadada.

Pero si el filósofo-perro cagó a la vista de sus contemporáneos para demostrar que no podía ser tan deleznable lo que sucedía a diario en todas las casas de la ciudad, la burguesía educada desea confesar, hablar de sí misma, reconocer lo que sucede en el rincón privado, a la hora intempestiva, con la luz apagada, pero en esta ocasión, por puro narcisismo —y si se reconoce infiel (por poner un caso) o egoísta, o indiferente, o incluso perversa—, lo hará no solo tomándose perfectamente en serio sino con un altísimo sentido estetizante.

Lo que Diógenes había hecho desde el ladrido y la carcajada, con la boca abierta y seguramente con no muchos dientes, la burguesía (y hasta cierto punto el psicoanálisis) lo hace desde la autocomplacencia. Al igual que el psicoanálisis tiene una secreta aspiración a la «normalización» o «regularización» colectiva a través del traslado del inconsciente al consciente, la burguesía tiene también un proyecto normalizador en su manera de enunciar el secreto bajo una fórmula estetizante, educada y «provechosa». El arte y el pensamiento del XIX es un arte y un pensamiento eminentemente idealista, organizador, clásico. Hasta en el fondo del psicoanálisis hay una conciencia instrumental de lo humano en la que se da por absoluto descontado que todo lo que sucede en el interior del hombre es «significativo», posee un sentido, está allí por alguna razón que ha de ser atendida. Todas las esforzadas actividades de lo humano, tanto en el terreno de la filosofía desde finales del XVIII (Romanticismo), como en el de la política ya en el XIX (Marxismo), o en la psicología (Psicoanálisis) están encaminadas a la estructuración, organización o reorganización, la naturaleza idealista de todos los discursos confirma que el XIX está empeñado en otorgar sentido incluso allí donde no parece haberlo. La razón no proviene tanto de los hombres como de la

«verdadera naturaleza» de las cosas, todo lo que puede aprenderse sobre el mundo está ya allí, dispuesto a ser estudiado, observado. Los hombres están convencidos de que su función no es tanto crear el sentido allí donde no lo hay como descubrir el sentido que ya hay donde aún no se ha alcanzado a entenderlo, y es precisamente en esa seguridad en la que está basado su idealismo esencial, un idealismo al que va necesariamente aneja una plúmbea seriedad. La burguesía es, en esencia, seria, porque un mundo con sentido solo puede tomarse en serio. «Un culo estricto rara vez deja escapar un pedo jovial», reza un proverbio luterano que le gustaba citar a Nietzsche. En un mundo serio, que solo puede ser tratado seriamente y al que además se le ha impuesto una actitud estetizante, las posibilidades de que se manifieste la vida de una manera espontánea se ven realmente mermadas, pero en medio de esa asfixia idealista se produce un escape de gas cínico en el comienzo del siglo xx. Un prometedor escape de gas, al que solo habrá que arrimar una cerilla para provocar una auténtica explosión liberadora: Dadá.

En el primer manifiesto, escrito por Tristan Tzara y publicado en 1918 en el número 3 de la revista *DADA* de Zúrich, se dan las directrices precisas para la instauración de un nuevo movimiento cínico: «Todo hombre debe gritar. Hay una gran tarea destructiva, negativa por hacer. Barrer, asear». El centro de sentido que impone el Dadá es el de una revolución que excede lo artístico, o lo antiburgués, y se sitúa en el corazón del intervencionismo cínico, de la *performance* liberadora. Sería inexacto decir que el movimiento dadaísta y las vanguardias nacen solo del descontento provocado por la acumulación de pensamiento idealista en el siglo xix, pues es también, a su dislocada manera, un movimiento de radical acción filosófica apegado a una conciencia muy particular de la realidad como descubrimiento e invención constante; el dadaísmo nace como la misma realidad que reclama: de forma irruptiva y natural, como una emanación necesaria del corazón del hombre. A principios del siglo xx estaba aún por ver si esa rabiosa *performance* dadaísta tan sedienta de realidad iba a ser capaz de acabar de un plumazo con todo un siglo de «bellas ideas», pero la apuesta inicial es un auténtico órdago; en el primer discurso dadaísta de Richard Huelsenbeck en Berlín en febrero de 1918 ya se imponen unos términos que iban más allá de la provocación: «Nosotros estamos a favor de la guerra. Las cosas deben chocar entre sí: todavía falta mucho para que las cosas se pongan crueles de verdad». Un error de cálculo: no faltaba tanto. La guerra había comenzado a abrirse por todos los frentes y los valores de Occidente, tal y como soñaba el dadaísmo, estaban literalmente a punto de quebrarse para siempre.

El dadaísmo y muchas de las primeras vanguardias recogen de la gran tradición cínica una de sus cualidades más importantes: la *performance*. Del mismo modo que Diógenes hacía pequeñas representaciones morales para evitar responder al idealismo en sus propios términos, el dadá, el expresionismo y el primer surrealismo eligen, antes que la realidad, su espectáculo. En la conciencia de las vanguardias, a diferencia de la burguesía, el opuesto de la religión no es tanto el ateísmo como la magia, y el del amor no tanto el odio como la pornografía. Las vanguardias eligen, en cierto modo, antes que la realidad, su condición performativa: del pozo sin fin del inconsciente basta con los fuegos artificiales de los sueños, y del belicismo, la belleza estética de las grandes máquinas de la guerra antes que su posibilidad real de destrucción.

Al elegir todo, el dadaísta no elige nada. La risa del cínico, esa misma risa anti-idealista que desde tiempos inmemoriales niega las ideas sobre la vida para buscar directamente la vida y que sobre todo niega el embellecimiento impuesto a la realidad desde el mundo de las ideas, se alza de nuevo negando la posibilidad romántica de que haya un pequeño creador escondido en el corazón de cada burgués. La tía Margaret puede ser una excelente acuarelista, pero también puede serlo un mono amaestrado. Puede que el arte ya no sea una posibilidad para la idealización, pero también ha dejado de ser un peligro y un arma, porque está muerto. La carcajada expresionista de un pintor como Grosz, con todos sus monigotes de grandes bocas abiertas y dientes puntiagudos, niega en redondo no solo la posibilidad de que pueda surgir un hermoso boceto del corazón de la muchacha acomodada y bien educada, sino de que pueda hacerse algo hermoso *tout court*. La negación de la posibilidad de lo bello, la borrachera feísta del expresionismo, no es tanto una negación de la fe en lo humano sino todo lo contrario: una borrachera de la *performance*, una negación reflejada, una bofetada en la boca empeñada en la hermosa palabra que se propone restaurar una noción de realidad y de verdad.

Pero la iconoclastia del cínico es difícil de interpretar en un sentido unívoco; cagar en la plaza pública puede no solo significar que no deberíamos ocultar lo que es un secreto a voces, sino también algo literal, algo explícito, como suele ser del gusto del lenguaje humorístico: una mierda. Y una mierda en toda ley es una realidad bastante complicada de esquivar. Con la mierda, con una mierda real, explícita, presente, ¿qué se puede hacer? En su *Crítica de la razón cínica*, Sloterdijk relata un episodio producido en la universidad de Frankfurt en 1969, no mucho antes de que muriera Adorno. El filósofo estaba a punto de comenzar su lección magistral cuando un grupo de

manifestantes le impidió acceder al estrado. Entre los manifestantes destacaban unas jóvenes estudiantes que, como protesta al pensador, habían descubierto sus pechos. Hoy la escena nos resulta familiar: la carne desnuda también ejercía la «crítica», pero Adorno no estaba tan acostumbrado a esa dialéctica y, tras un sano cortocircuito mental, recogió sus cosas y se marchó abatido, derrotado. No era tanto el poder desnudo lo que hacía enmudecer al filósofo, como la violencia del desnudo. «Justicia e injusticia —explica Sloterdijk—, verdad y mentira, estaban en esa escena inseparablemente mezclados de una manera que, por lo demás, es típica de todos los cinismos. El cinismo se atreve a salir con las verdades desnudas, verdades que sin embargo adquieren algo de irreal en la forma en la que quedan expuestas».

Aquellas estudiantes (protohistoria de otros movimientos contemporáneos de carácter feminista, como las universitarias ucranianas de Femen) no mostraban sus pechos como un argumento erótico de carácter insolente, sino más bien como Diógenes mostraba su propia mierda en el ágora. ¿Qué se puede hacer frente a esa mierda o esos pechos mostrados en toda la rotundidad de su presencia antierótica, antisocial? ¿Qué actitud adoptar o desde dónde se puede entablar un diálogo idealista con algo que no tiene ninguna vocación de diálogo, sino que es pura y simplemente una agresión abierta, una agresión reivindicativa?

En el comienzo del siglo xx las vanguardias y el nuevo pensamiento cínico se entrelazan de una forma indistinguible en una inmensa maraña que aglutina cosas tan opuestas como el fascismo y el antibelicismo, el odio y la superafirmación de la vida. Marinetti, el padre del futurismo italiano, no deja lugar a la duda y opta por un pensamiento abiertamente fascista; Alemania, por su parte, tal vez demasiado refinada como para doblar la rodilla ante la belleza de la máquina, opta por el expresionismo, que es al fin y al cabo una especie de neorromanticismo al que se ha insuflado una inyección cínica. En el origen del pensamiento nacionalsocialista hay, de hecho, una buena dosis de pensamiento cínico proveniente de Dostoievski y Nietzsche (el primero como maestro del segundo). El mismísimo Goebbels, en su novela testimonial *Michael*, afirma a través de uno de sus personajes: «Creemos en Dostoievski como nuestros padres creyeron en Cristo». El expresionismo hacía suyo el legado de Dostoievski, todo el irracionalismo, el malditismo, el pesimismo, la exaltación de los locos, los marginados, los asesinos, las prostitutas. Si el futurismo se deslizó hacia un discurso idealista (y por tanto belicista), el expresionismo, como movimiento esencialmente cínico, se mantuvo adherido al antibelicismo.

La historia vuelve a repetirse como en el caso del Falstaff de Shakespeare. Al llegar al poder, el antes disoluto y ahora severo príncipe Hal, expulsa al cínico y bonachón Falstaff de su lado. El nacionalsocialismo, al llegar al poder, reniega de su «flirteo» de juventud con las vanguardias expresionistas y muestra su desprecio institucionalizado en la célebre «Exposición de Arte Degenerado» inaugurada en Múnich en 1937, que pretendía ser ejemplarizante de un arte detestable según los parámetros del Führer.

A pesar de la deriva del nacionalsocialismo hacia el idealismo, son célebres los arrebatos cínicos del Tercer Reich. La misma entrada al campo de exterminio de Auschwitz podría encontrarse entre las diez consignas cínicas más célebres de todos los tiempos: «*Arbeit macht frei*» (literalmente: El trabajo os hará libres), el eslogan robado del título de la novela del nacionalista Lorenz Diefenbach, utilizado en 1927 durante el gobierno de la república de Weimar para promocionarlas conquistas de su política y mantenido por el partido nazi desde que llegó al poder en 1933, adquirió un significado radicalmente distinto en la entrada a un campo de exterminio, un significado aterrador y de un cinismo tan ominoso que apenas podía quedar duda alguna del incierto destino que les esperaba a quienes cruzaban esa sombra.

El cinismo político y el totalitarismo fueron con frecuencia de la mano durante la primera mitad del siglo xx. La Europa de los totalitarismos se especializa en ese «cinismo negativo», en el que se da por descontado que todos dicen lo opuesto de lo que piensan. Del cinismo de Diógenes el perro solo se conserva un agudo sentido de la *performance* y la representación: la mano que cuelga la medalla a quien desprecia en secreto, el doble agente (que reniega en público de quien aseguró haber amado en secreto), el cuerpo escindido. Cuando a la famosa modelo y cantante francesa Arletty se le reprochó haber tenido relaciones sexuales con los invasores alemanes, dio una incontestable clase magistral de anatomía: «*Mon coeur est français, mais mon cul est international*» (Mi corazón es francés, pero mi culo es internacional).

Resulta interesante comprobar cómo se reformula y reorientan los grandes movimientos cínicos desde el final de la segunda guerra mundial hasta el último cuarto de siglo xx. A mediados de los años setenta eclosionó, como si se hubiesen tomado al pie de la letra la recomendación de Tzara en el primer manifiesto dadá —«Todo hombre debe gritar»—, uno de los movimientos cínicos más prodigiosos del último cuarto del siglo xx: el punk. Avivado por una corriente ideológica básicamente anarquista y en contraste absoluto con otros movimientos de la contracultura de carácter idealista como el

movimiento *hippy* (a quien el punk siempre consideró «blandamente burgués» y del que siempre se burló por su religiosidad eclectista), el punk es —literalmente— la corriente más pura del cinismo desde Diógenes el perro. Al igual que Diógenes, el punk toma la calle, elige tanto la inacción como el ladrido, se cubre de harapos, y le dice a la reina de Inglaterra que no le quite el sol. Esto último, cabría añadir, literalmente. El himno punk más memorable de todo los tiempos, el *God save the Queen* de los británicos Sex Pistols —donde *save* era deliberada y repetidamente pronunciado como *shave* (Dios afeite a la reina)— es uno de esos casos representativos del pensamiento cínico en los que es casi imposible la ambivalencia entre la clave humorística y la denuncia agresiva y frontal. «Dios salve a la reina / y a su régimen fascista / que te ha convertido en un tarado / una bomba de hidrógeno en potencia», grita un Johnny Rotten («Johnny Podrido», nombre artístico en la mejor tradición cínica del hiperactivo John Lyndon) con su pelo rojo encendido como si, más que un *angry young man*, fuese una supuración ardiente de la violencia urbana, una encarnación de una antorcha humana capaz de prender fuego a todo el imperio británico. Y como si ya estuviese dialogando con la réplica ofendida a la canción, el propio Rotten hace la réplica perfecta: «*When there's no future / how can there be sin?*» (Cuando no hay futuro / ¿Cómo puede haber pecado?).

Al igual que Diógenes, el punk cuestiona el mundo desde la agresividad sarcástica hacia los símbolos más ominosos del pasado reciente. Sid Vicious, bajista de los Sex Pistols, y también una de las figuras más emblemáticas del punk británico, sale a escena con una camiseta con una esvástica nazi en un gesto que no significa reivindicación nacionalsocialista alguna, sino sencilla provocación como pantalla. Al igual que Diógenes mostró su propia mierda en el ágora y las estudiantes de Adorno se enfrentaron con sus pechos desnudos al lenguaje idealista del filósofo, Sid Vicious utiliza la esvástica nazi como superconcentración de su agresividad frente al *establishment*, sabiendo que en el fondo está completamente descontextualizada de su idea *real* (igual que los pechos de las estudiantes estaban descontextualizados de su condición erótica y orgánica). El punk se divierte ante la idea de que todo el mundo se tome en serio su humorada cínica, pero sabe que jamás podría subsistir en una realidad en la que no existiera ese interlocutor ultramontano del que tanto y tan violentamente se burla. Como buena *performance*, el punk termina en el lugar exacto en el que termina la reacción que ha provocado. Sabe —o sospecha, al menos— que no tiene sentido una canción como *God save the Queen* en un mundo sin reinas, por eso no pretende tanto la abolición

de la monarquía como su defenestración pública, y su *performance* será más o menos exitosa en tanto que produzca un rechazo real. La lengua afuera, los ojos abiertos, la expresión punk es tan antigua como la del *Eulenspiegel*, como la humanidad misma: frente a ella los poderosos han sabido siempre qué papel adoptar. Es cierto que quien saca la lengua se pone a sí mismo en un papel hostil a lo social, pero no lo es menos que se trata de un gesto que *solo* puede ser entendido en el seno de lo social. Louis-Ferdinand Celine, otro gran cínico, comentó en cierta ocasión refiriéndose a la «escoria social» que la presencia de la mierda es la mejor prueba del correcto funcionamiento de un organismo. Cualquier político conservador podría pensar que el punk es el excremento que confirma la correcta dinámica de lo social. Pero el punk es también un digno heredero de Diógenes. La misma reivindicación de la palabra punk (escoria) desde el orgullo se parece mucho a otras reivindicaciones históricas de otros términos racistas o xenófobos u homófobos como «negro», «judío» o «marica». La lengua abierta del punk hace de su insulto su estandarte, igual que los negros, los judíos y los homosexuales se alzaron antes que ellos utilizando las mismas palabras que se había utilizado para insultarles, pero desde la afirmación y el orgullo.

La *performance* punk lleva también el asunto de la fisicidad un paso más hacia el espectáculo lacerando públicamente su propio cuerpo. El enorme rechazo social que provocaron las laceraciones públicas en los conciertos punk durante la década de los setenta resulta increíblemente significativo y se sitúa, junto a la política del *No future* (la pasividad social total, un precepto heredado del filósofo perro), con los lugares más significativos en los que el pensamiento cínico punk consiguió tocar un centro neurálgico de una Europa en la que aún eran muy visibles las huellas de la Segunda Guerra Mundial. La elección deliberada de la autolaceración fue contemplada por muchos sectores (no necesariamente conservadores) como una frivolidad imperdonable en un contexto histórico en el que apenas habían transcurrido treinta años desde el fin de la peor pesadilla bélica del continente. Que alguien pudiera herirse por puro espectáculo, cuando había costado tantos millones de muertos asegurar una convivencia mínimamente pacífica, parecía un insulto al corazón de los «logros» de la guerra. Y sin embargo, poner el cuerpo en primera línea de combate y hacer sobre él una *performance* violenta generó tal vez el debate más interesante de todos, en tanto que hoy mismo seguimos viendo esas imágenes con la misma, si no mayor, inquietud.

El cinismo contemporáneo ha abandonado en buena medida esos territorios de lo físico en los que trabajó tan animosamente en las décadas de

los setenta y ochenta. Si bien es cierto que todas las guerras necesitan, tanto para su gestión como para su resolución, una fricción tectónica constante entre los movimientos idealistas y los movimientos cínicos, las últimas guerras del siglo xx y las primeras de xxi han situado buena parte del pensamiento cínico en un estado constante de duda de lo real. «No es cierto que para vivir haya que creer en la propia existencia» (Baudrillard), las formas del pensamiento cínico comienzan a abandonar el realismo chato y a generar un cierto resentimiento a las promesas no cumplidas. Si el idealismo sigue siendo utópico, el realismo propio del pensamiento cínico ha abandonado la superficie de lo material para buscar nuevas superficies que constituyan una nueva referencia. ¿Por qué no puede haber tantos mundos reales como imaginarios? ¿Por qué un solo mundo real? A la realidad le ha sucedido algo parecido a lo que, según Hannah Arendt, le había sucedido al mal tras el holocausto: se ha vuelto banal, o por utilizar un término más al gusto de la posmodernidad, se ha hecho transparente. Antes la realidad podía ser superficial o no, pero desde luego era opaca, visible, y precisamente por esa razón todavía podía existir también una trascendencia negativa de esa realidad. El punk podía dudar de muchas cosas, pero si había algo de lo que desde luego no dudaba era de la realidad de lo real (o no se había tomado tanto trabajo en combatirla). Ahora que la realidad se ha puesto en duda, también el lenguaje cínico que se apoyaba en ella se ha disuelto de una manera inquietante. Ya no se trata tanto de la violencia de un pensamiento cínico que ataca desde el realismo la impasible posición de los idealistas sino, sencillamente, que el espacio de lo real se ha multiplicado hasta tal punto que ha perdido su consistencia. Cuando había una sola realidad aún existía espacio para la paradoja. El tonel de Diógenes hacía su representación performativa a diario en un agora ateniense que seguía siendo muy real: y un tonel es algo particularmente molesto, hay que rodearlo o saltar por encima de él. Si se habla el mismo idioma uno puede incluso dar un paso más: puede *quemar el tonel*, con o sin Diógenes dentro, pero el desconcierto comienza cuando uno puede, sencillamente, elegir una realidad en la que no existe el tonel. Es el momento, como bien ha visto uno de los grandes herederos de la tradición cínica, Emil Cioran, en que el pensamiento cínico abandona la realidad para elegir la naturaleza del virus, la naturaleza del fluido, para filtrarse entre los intersticios del idealismo. Los cinismos contemporáneos se hacen cargo de que en el seno de esa ya muy cuestionable realidad es imprescindible generar necesidades que estén al margen de la «realidad de lo real», necesidades que funcionen con la eficacia del miedo.

En el comienzo del siglo XXI ha sido el terrorismo islamista el que ha generado la neurosis perfecta: la necesidad de seguridad, acompañada de la angustia de que no hay prevenciones suficientes para proteger al primer mundo de los asedios (morales y materiales) del tercero, han habilitado al estado a realizar sobre la sociedad primermundista un movimiento envolvente: aparentando el ejercicio de su defensa, un régimen de panóptico y vigilancia. La neurosis de la ciudadanía ha sido al fin la perfecta excusa clínica que necesitaba el estado para asaltar el fortín en el que se encontraba el verdadero tesoro poseído hasta entonces por las grandes empresas privadas de comunicaciones: la información. Internet ha pasado de ser el paraíso de la libertad a la encarnación ideal del célebre panóptico de Betham, el diseño más eficaz de la cárcel; una construcción arquitectónica en forma de anillo con unos brazos en estrella en cuyo centro hay una torre. Basta un solo vigilante en la torre central para vigilar esos cientos de celdas que se despliegan ante la mirada como pequeños teatros. Allí donde necesitamos desesperadamente que alguien nos confirme nuestra «seguridad», el Estado nos ofrece el panóptico, seguridad a cambio de la pérdida absoluta de nuestra libertad y privacidad. *Nuestra* seguridad a cambio de *nuestra* información. Una información que al fin le convierte en el único árbitro competente. Internet, el no-lugar semipúblico y semiprivado por antonomasia, ha favorecido el cinismo natural de un estado que vigila bajo pretexto de asegurar la defensa. La fantasía utópica del gran hermano se cumple al fin: internet es el espacio cerrado, recortado, vigilado en todos sus puntos «en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados» (Foucault), el lugar en el que el poder se ejerce por completo y todos y cada uno de los individuos están constantemente localizados, pueden ser examinados y por tanto llevados ante la justicia.

El ciudadano del primer mundo ha abandonado la democracia por un sistema penitenciario y lo sabe, pero ese abandono está fundado en su connivencia. Para que siga existiendo ese «simulacro de democracia» es necesaria una *performance* clínica, debemos seguir comportándonos *como* si democracia existiera en realidad. Ni siquiera casos como el de Edward Snowden, el extécnico de la CIA que reveló el espionaje masivo realizado por el gobierno de Estados Unidos en junio de 2013, o el de Julian Assange cuando destapó más de 250 000 cables diplomáticos en 2010, han conseguido hacer despertar a una sociedad que no desea ser despertada. Snowden y Assange, los héroes idealistas de nuestro tiempo, han llegado demasiado tarde

(o demasiado pronto) a una sociedad que *ya* es cínica tal vez sin saberlo, que se sabe vigilada y no le importa, que es no solo cómplice, sino el actor principal de la *performance*.

GEORGE BUSH, O EL PAYASO INVOLUNTARIO

Tucker Carlson, corresponsal político de *Fox News*, comentó en cierta ocasión que lo más parecido a asistir a un discurso de George W. Bush era ver a un borracho cruzando una calle cubierta de hielo: «Uno sabía que iba a llegar al otro lado, pero no sin antes haber pegado un buen número de patinazos». El presidente de los Estados Unidos entre 2001 y 2009 fue sin duda una de las presencias más perturbadoras del comienzo de siglo, de las más incomprensibles y también de las más ominosas. Si su retórica se podía comparar con la de un borracho cruzando una calle cubierta de hielo, su actividad política fue tan aleatoria y letal como la de un chimpancé con una ametralladora. Su comicidad, sin embargo, estaba fundada hasta cierto punto en la condición con la que Rowan Atkinson explicaba que su personaje de Mr. Bean fuera risible, en el hecho de que a pesar de que le estuvieran sucediendo constantemente cosas espantosas, terribles o humillantes, él trataba de mantener siempre su dignidad, de la que estaba perfectamente convencido. La comicidad de Bush pasaba en buena medida por esa especie de «paranoia maniquea» que provocó que durante ocho años de presidencia estuviera absolutamente convencido de dirigir las fuerzas del Bien contra el imperio del Mal, de sentirse un elegido de Dios para defender los intereses de una humanidad bienintencionada, próspera y racional frente a otra humanidad delirante, empobrecida y fanática.

Habría que añadir quizá que ese loable proyecto filantrópico tenía muchos enemigos, no todos internacionales. También parecían oponerse a él (y de una manera particularmente perversa) la falta de inteligencia del propio presidente de los Estados Unidos, una desopilante dislexia que le ponía en compromiso haciéndole decir una y otra vez, literalmente, lo contrario de lo que deseaba (revelando en no pocos casos lo que estaba pensando en realidad), su impresionante incultura o su involuntaria y casi jovial insensibilidad al sufrimiento ajeno. Aunque si hay algo que demostró hasta la extenuación el

cuadragésimo tercer presidente de los Estados Unidos fue la única cualidad que comparten por igual los idiotas y los santos: su impermeabilidad absoluta a la experiencia del mundo exterior. Por utilizar las palabras del cómico Stephen Colbert durante su discurso de 2006 en la White House Press Association: «Lo más reseñable que se puede decir (de Bush) es que el hombre es de una pieza. Uno sabe siempre cuál va a ser su postura; piensa el miércoles lo mismo que pensaba el lunes, sin importarle lo más mínimo lo que haya sucedido el martes».

La presencia de Bush en el despacho oval durante casi la totalidad de la primera década del siglo XXI fue particularmente significativa, y no tanto porque se produjera una sucesión de catastróficas desgracias que acabaran con él (por partida doble) en la Casa Blanca, sino por la inquietante sensación colectiva de que su presencia era inevitable. La connivencia con la que no solo la sociedad norteamericana sino también la internacional comenzaron a relacionarse con el hecho de que el presidente de los Estados Unidos fuera una nulidad mental resulta, en perspectiva, tan impresionante que apenas parece verosímil. El mundo aceptó a Bush como se acepta a un hijo tonto, o peor, como se acepta una tragedia vertical, un maremoto, un tsunami. El hecho de que fuera catastrófico no impedía, por otro lado, que aquellos mismos que lo habían asumido de una manera tan rendida fueran, a la vez, perfectamente conscientes de su comicidad real. Hasta el propio Bush hizo de su propia comicidad una especie de cuestión sin importancia, como si decir una aberración en un acto público fuera algo tan común como un tropiezo o un gas involuntario. La comicidad de Bush —menos en lo militar, donde sus decisiones tuvieron consecuencias tan reales, palpables y letales como las guerras de Irak y Afganistán— se extendía a todos los niveles: personal, político, administrativo y —sobre todo— moral. ¿Cómo una persona con el monumental desconocimiento administrativo y político de Bush pudo llegar a ser tan siquiera el candidato republicano? La respuesta se la dio el propio Bush al ministro James Robinson durante los meses previos a la campaña presidencial en una conversación telefónica: «He oído la llamada, estoy convencido de que Dios quiere que sea el próximo presidente de los Estados Unidos». La respuesta era la llamada. De Dios, evidentemente.

En 1970 un inmigrante polaco casi totalmente desconocido, Jerzy Kosinski, publicó una extraordinaria fábula política titulada *Desde el jardín* en la que se hablaba de la vida un jardinero llamado Chance, un hombre de una sencillez aplastante, casi al borde de la idiotez pero con un particular carácter misterioso. Tras la muerte de la persona que se había encargado

siempre de su manutención, el misterioso jardinero acababa convirtiéndose, por azares del destino y sin dejar de hablar ni un segundo de plantas, raíces, helechos y podas, en el principal candidato a la presidencia de los Estados Unidos. En la fábula de Kosinski todos acababan hablando de Chance por mucho que nadie supiera a ciencia cierta de *qué* estaba hablando el propio Chance. Nadie sabía de dónde venía, pero todos estaban enterados de que era un imán para el dinero y el poder. ¿Sabía Chance en la fábula de Kosinski algo que todo el mundo ignoraba o era simplemente lo que parecía: un hombre que hablaba de plantas? ¿Era su discurso una sofisticada fábula en la que las rosas, los helechos y las heladas se correspondían con claves políticas, o sencilla y literalmente estaba hablando de rosas, helechos y heladas? Por decirlo claramente: ¿cómo era posible que Chance tuviera tanto poder si era tan tonto como parecía? La versión real de la fábula de Kosinski —el ascenso a la presidencia del gobierno de George Bush— ni siquiera tuvo aquello que habilitaba la verosimilitud de la novela: el carácter misterioso, casi oriental, de Chance. Con Bush, a diferencia del jardinero de la fábula, no podía haber duda alguna de su idiotez. Ni siquiera el propio Bush tenía duda alguna de su propia idiotez: «no soy, lo sabe todo el mundo, lo que se suele llamarse una persona analítica. No dedico mucho tiempo ni a pensar en mí mismo ni en por qué hago lo que hago» (conferencia de prensa a bordo del Air Force One, 4 de junio de 2003).

En ciertas ocasiones uno se siente tentado de admitir que tal vez fuera precisamente esa una de las razones que convirtieron su idiotez en una pantalla total e inexpugnable: su reconocimiento palmario, rendido y frontal. Al igual que muchos otros idiotas célebres y extraordinarios, Bush acabó elaborando una estructura de una complejidad pasmosa solo por puro accidente. «Si la gente me quiere conocer un poco mejor solo tiene que pensar en quiénes son mis padres y en los valores que me han inculcado, en el hecho de que fui educado en el oeste de Texas, en medio del desierto, un lugar prácticamente alejado de todo. Hay cierto tipo de valores que se adquieren en esa experiencia» (Washington, 5 de mayo de 2006). Sean o no los valores que cualquiera pueda estar imaginando, lo que quedó claro desde el principio es que no estaba dispuesto a ocultar el orgullo casi fanfarrón que le producía haber llegado a la Casa Blanca. «Siempre bromeo: el despacho oval es uno de esos lugares donde la gente tiene que esperar afuera mucho tiempo antes de entrar. Y cuando lo hacen para decirme por qué han venido se quedan sobrecogidos por la atmósfera y no pueden evitar decir: tío, realmente tienes un aspecto impresionante ahí sentado» (Washington, 4 de noviembre de

2004). Es muy posible que esa primera impresión de sobrecogimiento no durara mucho tiempo si se atiende a otras declaraciones: «Una de las cosas más interesantes del despacho oval —y la verdad es que me encanta llevar a la gente al despacho oval, está justo a la vuelta de la esquina— es que les digo: esta es mi oficina, pero quiero que sepas que la oficina siempre es más grande que la persona que trabaja en ella» (Washington, 29 de enero de 2004).

La experiencia de la Casa Blanca le dio a un Bush un optimismo a prueba de bombas. En algunos de sus primeros mensajes a la población tras su triunfo en las elecciones aún adoptaba la actitud de quien tiene una conexión directa con las más altas instancias supraterráneas: «Dios os quiere, y yo os quiero. Y podéis contar tanto con Él como conmigo, ese es el mensaje que ha de llegar a todas aquellas personas que se preocupan por su futuro» (Los Ángeles, 3 de febrero de 2001). Un optimismo a prueba de bombas que no solo le daba una particular visión de la democracia, sino que también le hacía tener súbitas e inquietantes iluminaciones políticas de otra naturaleza: «Si esto fuera una dictadura, tomar decisiones sería mucho más fácil, siempre y cuando yo fuera el dictador» (Washington, 19 de diciembre 2000).

A diferencia de la fábula de Kosinski (donde el personaje presidenciable tenía una dimensión prácticamente autista), el carácter naturalmente expansivo de Bush parecía impulsarle de alguna manera a explicar a sus votantes en qué consistía su trabajo. La forma que adoptaba para hacerlo tenía un extraño parecido con la rotundidad con la que un niño relata una jornada escolar: «Mi trabajo consiste en tomar decisiones, tomo un montón de decisiones» (Lancaster, 3 de octubre de 2007). O cuando en octubre del 2000 le preguntaron por qué pasaba más tiempo en New Hampshire que en Nueva York: «La verdadera cuestión no es esa, la cuestión es: ¿a cuánta gente le he dado la mano?». Sea como sea, el recién estrenado presidente de los Estados Unidos no tardó mucho tiempo en advertir también alguna de las ventajas de su nuevo cargo y en comunicar a todos cómo se desarrollaba una jornada normal en la Casa Blanca: «Hay un montón de gente con doctorados, gente muy inteligente, que viene todos los días al despacho oval y me dicen: “Presidente, mire lo que se me ha ocurrido”. Y yo escucho atentamente sus consejos. Luego recopiló todas las cuestiones y decido. Digo: “Esto es lo que vamos a hacer”», o cómo se dirimían ciertas cuestiones de gobierno interno con una campechanía brutal, tal y como sucedió durante la memorable visita del primer ministro británico Tony Blair en diciembre de 2006 con motivo de informe Baker-Hamilton sobre la necesidad de retirar las tropas

norteamericanas de Irak: «Lo cierto es que en Washington hay un montón de informes que no se lee nadie. Para que vean lo importante que es este informe les diré que yo mismo me lo he leído, y que también lo ha hecho nuestro invitado».

¿Se trata de una ingenuidad absoluta o de una estrategia impagable? ¿Podría alguien con menos inteligencia hacer un gesto más inteligente diciendo algo que es perfectamente hilarante y totalmente cierto a la vez? En la frase risible del idiota está escondida siempre una extraña sabiduría. Bush asume en cierto modo una condición de bufón literal, de elemental sabiduría de lo literal, y también su condición de «dios títere», como durante la rueda de prensa de julio de 2007, en Cleveland, cuando le preguntaron sobre la posibilidad de una pandemia de gripe A: «Voy a ver si consigo acordarme lo suficiente de la respuesta que tenía que dar para que parezca que sé algo sobre el tema». Podría decirse que en ese sentido la única diferencia entre el presidente Bush y cualquier otro presidente del mundo es que Bush dice lo que los otros *piensan*, y que en realidad supone cierta ventaja tener a un presidente para quien la transparencia, más que una decisión moral, es una imposición neuronal.

La opinión pública norteamericana bautizó con el nombre de «bushismos» todas aquellas declaraciones en las que se mezclaban lo desconcertante, lo insensible, lo ilógico y lo literal, con lo directamente disléxico. Bush era cómico como lo eran los personajes que habitaban en el mundo mágico de *Alicia en el País de las Maravillas*, allí donde la niña Alicia hablaba con el lenguaje de lo convencional y del sobreentendido, los personajes maravillosos hablaban con la irracionalidad de lo *literal*. Y es que no hay nada más hilarante que la tautología.

Bergson distingue en su ensayo sobre la risa entre la comicidad que crea el lenguaje y la comicidad que se expresa en el lenguaje. La primera es la comicidad del equívoco, de la interferencia de series, la comicidad imposible de traducir de una lengua a otra, la segunda hace que el mismo sentido de la lógica se convierta en materia de la comedia. La tautología es ese lugar en el que se sale la cadena de la bicicleta del lenguaje y las palabras pedalean sobre sí mismas incapaces de producir más sentido, como si hubiesen entrado sobre una superficie resbaladiza en la que lo único que pueden hacer es enunciar lo evidente, referirse a sí mismas. La comicidad proviene de la sensación de que la estructura misma del lenguaje se ha roto pero también —y sobre todo— de la incapacidad natural de quien hace uso de ese lenguaje. En el caso de Bush la lista de las tautologías es tan interminable, y son tan célebres algunas de

ellas, que apenas hace falta recordar unos cuantos ejemplos (relacionados con la historia y la posteridad, un tema particularmente del gusto de Bush) para recordar aquella permanente sensación de que sus discursos estaban siempre a un paso de la descomposición lógica: «Al parecer, ahora hay algunas personas que tienen intención de reescribir la historia, revisionistas históricos, así es como yo les llamo» (16 de junio, Nueva Jersey, 2003); «Una de las cosas más importantes de la historia es recordar la historia verdadera, la que sucedió realmente» (Washington, 6 de junio del 2008); «Creo que todos coincidirán conmigo en que el pasado ha terminado» (Dallas, *Morning News*, 10 de mayo del 2000); «A veces, cuando uno estudia la historia, no puede evitar quedarse atrapado en el pasado» (*Wall Street Journal*, 25 de junio del 2001); «Hay algo que tiene que ser la justicia, y eso es justo, la justicia tiene que ser justa» (Washington, 15 de diciembre del 2004). La retórica de Bush tenía, en ese sentido, un parecido asombroso con el humor dialéctico de los hermanos Marx, esa mezcla entre literalidad total con una pizca de absurdo y equívoco. Al igual que en Groucho Marx, en George Bush los discursos eran inconducentes o acababan diciendo, en el último instante y por una especie de jugarreta traicionera de su propio cerebro, justo lo contrario de lo que querían decir. No hay más que comparar la célebre escena del contrato en *Una noche en la ópera*, de los hermanos Marx, con algunas de las célebres declaraciones del presidente texano: «Queremos desarrollar defensas que nos defiendan, pero no solo eso, también queremos defensas que defiendan a los demás» (Washington, 29 de marzo del 2001). O: «Estoy seguro de que pueden ustedes imaginar el inimaginable honor de dirigirme a ustedes» (ante los líderes agrícolas en la Casa Blanca, 18 de enero del 2001). O más aún: «Les prometo que escucharé todo lo que aquí se diga, aunque no me encuentre presente» (en el Economic Forum de Waco, Texas, 13 de agosto del 2002). O en el extremo del delirio: «Me gustaría que todos ustedes salieran de aquí esta tarde y se preguntaran: ¿qué ha dicho este hombre?» (Oregón, 12 de agosto del 2004).

En otras, era la segunda cláusula de la frase la que parecía negar de una manera diabólica la afirmación realizada en la primera: «Yo les digo que hay un enemigo que quiere atacar a América y a los americanos. Es la pura realidad. Y yo le deseo lo mejor» (Washington, 12 de enero del 2009); «Estamos completamente comprometidos a trabajar con ambas partes para conseguir un nivel de terror aceptable para todos» (tras una reunión con los líderes sindicales, Washington, 2 de octubre 2001); «A mí me parece que cuando uno dice que va a hacer algo y luego no lo hace, eso es confianza» (entrevista CNN, 30 de agosto del 2000); «Si estáis cansados y asqueados de

la política, del cinismo, de votaciones y principios, venid, uníos a nuestra campaña» (*Hilton Head*, 16 de febrero del 2000); «En Washington hay una gran desconfianza. He de reconocer que estoy sorprendido de la enorme cantidad de desconfianza que hay en esta ciudad. Siento mucho que así sea, y les puedo prometer que haré todo lo que esté en mi mano para elevarla» (entrevista en National Public Radio, 29 de enero del 2007); «Mi intención es elevar los poderes ejecutivos no solo para mí, sino también para mis predecesores» (Washington, 29 de enero del 2001).

A la particular retórica de Bush se añadía también un elemento nada desdeñable para la comedia: una galopante incultura tanto geográfica, como histórica, política o, sencillamente, sociológica. Si bien la tradición anti-intelectualista norteamericana ayudó (hasta cierto punto) a desactivar algunos de los equívocos, otros parecían, sencillamente inverosímiles: «La simple idea de que exista la publicidad subliminal es ridícula» (Washington, 20 de septiembre del 2000); «Es claramente un presupuesto, lleva escritos un montón de números» (según Reuters, Washington, 5 mayo del 2000); «Una de las mejores cosas de los libros es que a veces uno encuentra en ellos magníficas ilustraciones» (Washington, 3 de enero del 2000). No se salvaba en ese sentido ni la tradición histórica de su propio país, ni la de los ajenos, pero era en los ajenos donde su condición de «embajador» ponía de manifiesto el desconocimiento del que, en cierto modo, era representante y botón de muestra. Algunos de los «deslices» de Bush en ciertos países se hicieron particularmente célebres, como el de Francia: «El problema de los franceses es que no tienen una palabra para *entrepreneur*» (discutiendo con Tony Blair el declive de la economía francesa). En Japón, pasando por alto la existencia de la Segunda Guerra Mundial: «Mi viaje por Asia comienza aquí en Japón por una razón muy importante; porque hace un siglo y medio América y Japón formaron juntas una de las alianzas más duraderas de los tiempos modernos, y de esa alianza surgió toda una era de paz en el Pacífico» (Tokio, 18 de febrero del 2002). En su viaje por África, matando a algunos líderes internacionales antes de tiempo: «He oído que alguien decía: ¿Dónde está Mandela? Pues bien, Mandela está muerto. Sadam Hussein ha matado a todos los Mandelas». En Brasil: «Wow, ¡qué grande es Brasil!» (ante el mapa que le enseñó Lula Da Silva en visita oficial, 6 de noviembre de 2005). Y poniendo de manifiesto un racismo un tanto elemental en el mismo país, en conversación con el presidente Cardoso, en noviembre de 2001: «¿Y ustedes también tienen negros?». Fueron célebres también algunos comentarios sobre ciertas tradiciones: «No creo que alguien como Osama Bin Laden pueda

entender jamás la alegría de Hanukkah» (en la Menorah Lighting Ceremony, Washington, 10 de diciembre, 2001). En su viaje oficial a Senegal en julio de 2003, con una revisión muy privada de la tradición esclavista norteamericana: «Resulta muy interesante reflexionar sobre todos aquellos esclavos que dejaron estos lugares para viajar a América; su resolución, sus religiones y su fe en la libertad transformaron nuestro país», y también en algunas extrañas conexiones para reafirmar ciertos lazos en política exterior, como la súbita confianza en la religión: «Usted cree en el Todopoderoso, y yo también creo en el Todopoderoso, estoy seguro de que nos convertiremos en grandes socios» (en la recepción al primer ministro turco, Recep Tayyip Erdogan, 10 de diciembre del 2002).

Pero si hubo algo que llevó la involuntaria comicidad de Bush hasta los límites del paroxismo, eso fue la guerra de Irak. Toda la conciencia mesiánica y el dislate maniqueísta del presidente texano se podrían resumir en dos de sus declaraciones más célebres de aquellos primeros años: la de la rueda de prensa celebrada el 18 de junio en la Casa Blanca («Quiero que todo el mundo sepa que cuando hablo de guerra en realidad estoy hablando de paz») y la de la conferencia en el Community College de Iowa, el 21 de enero del 2000 («Cuando fui elegido presidente este ya era un mundo peligroso, pero uno sabía quiénes eran los otros. Eran ellos contra nosotros, y estaba muy claro quiénes eran ellos. Hoy ya no estamos tan seguros de quiénes son ellos, pero sabemos que están ahí»). El desconcierto sobre la identidad del enemigo no parecía, eso sí, generar grandes dudas sobre qué naturaleza iba a tener la intervención norteamericana cuando se produjera: «Cuando entremos en combate no pienso disparar un misil de dos millones de dólares sobre una tienda en mitad del desierto para pegarle a un camello en el culo. Cuando entremos en acción vamos a ser realmente efectivos» (Washington, 19 de septiembre del 2001). Pero al mismo tiempo que se mostraba tan expeditivo en sus planes de guerra, no tenía muchos inconvenientes en reconocer su completo desconocimiento del terreno: «No soy ningún experto, no sé lo que piensan los iraquíes porque yo vivo en América, un lugar agradable y seguro» (23 septiembre del 2004), un desconocimiento que, por otra parte, tampoco le impedía saber a la perfección lo que resultaba conveniente para aquel país: «La solución para Irak... un Irak que sea capaz de gobernarse a sí mismo, de sostenerse y defenderse, es algo más que una misión militar. Es precisamente esa la razón por la que enviamos más tropas a Bagdad» (Washington, 3 de abril del 2007).

Como si se tratara de una antimateria de lo comprensible, George Bush quedó fascinado a la vez con la simple existencia de los soldados suicidas. De nuevo se producía un caso de literalidad, Bush no parecía tener más que una explicación —y no precisamente apropiada— para justificar el hecho de que alguien se convirtiera en un soldado suicida: el enfado. «Y la segunda manera de derrotar a los terroristas es sembrar la libertad. La mejor manera de derrotar a una sociedad que... que no tiene esperanza, una sociedad en la que la gente está tan enfadada que están deseando convertirse en suicidas, es sembrar la libertad, sembrar la democracia» (Washington, 8 de junio del 2005). Fuera o no una cuestión de «enfado» el hecho de estar dispuesto a convertirse en un mártir del Islam, había cosas que seguían estando muy claras en el delirio maniqueo de Bush: «Nosotros amamos la libertad, eso es lo que ellos no entienden. Ellos odian las cosas, nosotros amamos las cosas. Ellos actúan movidos por el odio. A nosotros no nos mueve la venganza, a nosotros nos mueve la justicia del amor» (Oklahoma, 29 de agosto del 2002). Una justicia del amor muy particular, por la que sin duda tendrían que pagar un alto precio: «Tanto el embajador como el general me han estado comentando que el deseo de la inmensa mayoría de los iraquíes es el de vivir en un mundo libre y en paz. Nosotros nos encargaremos de encontrar a esa gente y traerlas ante la justicia» (Washington, 27 de octubre del 2003). Y es que la situación en Oriente Medio se podía resumir también en pocas palabras: «Unos lo llaman guerra civil, otros emergencia... pero yo lo llamo el mal absoluto» (28 de marzo del 2007).

La seriedad de la situación, los atropellos y la impunidad con la que Estados Unidos se manejó frente a las autoridades internacionales durante sus incursiones en Oriente Medio no impidió que su presidente llenara durante años la prensa nacional y extranjera de «bushismos» de primera categoría: «La forma más eficaz de encontrar a esos terroristas que están escondidos en agujeros es saber dónde están esos agujeros» (Washington, 15 de diciembre del 2003); «Hemos decidido luchar contra los terroristas en el extranjero para no tener que hacerlo en casa, y eso implica viajar» (Washington, 28 de abril del 2005); «Creo que una de las cosas más complicadas que he hecho durante mi presidencia ha sido la de conectar a Irak con la guerra del terror» (entrevista para la CBS, 6 de septiembre del 2006). Y un interminable etcétera.

Ominoso, sexista, racista, siempre al borde del dislate lógico, Bush hizo de sí mismo una parábola tan inquietante e inexplicable como la de Kosinski en su memorable *Desde el jardín*. Si bien nadie sabía a ciencia cierta quién

era aquel egomaniaco que se creía llamado por Dios para abanderar las huestes del Bien contra el Mal —en cuyas manos estuvo buena parte de la política internacional de la primera década del siglo XXI—, y si era casi imposible entender lo que decía, había sin embargo algo de lo que nadie podía dudar: al igual que Chance, que consiguió la atención política de todo un país gracias al equívoco de un discurso sobre plantas y flores que en realidad era literal, Bush hizo de sí mismo una pantalla que escapaba por completo a la interpretación, poniéndose un paso más allá, inalcanzable a la lógica, gracias a la palmaria y espectacular exhibición frontal de su propia estupidez. Uno podía reírse de él, pero no triunfar sobre él. Sobre el idiota no era posible triunfar, porque al fin y al cabo el idiota vivía solo en su cumbre. Y nadie lo hizo.

PROHIBIR LA RISA: EL 11 DE SEPTIEMBRE Y LA COMUNIDAD HERIDA

El 11 de septiembre del 2001, tres horas después de la caída de la segunda torre y cuando los atentados ya habían sido reivindicados por Al Qaeda, se pidió al novelista Tom Clancy que acudiera, junto a otros «expertos» en el mundo islámico, a un programa de debate de la CNN para que comentara sus impresiones sobre el drama. El escritor, conocido por sus enrevesadas y casi increíbles tramas políticas y de espionaje internacional, resumió la experiencia de aquella jornada en una frase muy significativa: «Lo que ha sucedido hoy... no es creíble».

La «inverosimilitud» del atentado de las Torres Gemelas era la primera —y poco firme— piedra en la que había que apoyar el pie si se quería comprender el impacto de los hechos en la conciencia de la clase media norteamericana. Tom Clancy no calificó los hechos de dramáticos, ni de execrables, ni de diabólicos, ni siquiera de inhumanos o monstruosos (el calificativo por antonomasia del holocausto), no se habló de justicia ni de injusticia, sino de algo más resbaladizo: de verosimilitud. Los atentados terroristas perpetrados contra las Torres Gemelas sencillamente no eran *creíbles*. El segundo avión que sobrevoló la Estatua de la Libertad (el primero aún podía haber dado pie a la sospecha) era un misil internacional amartillado en Afganistán dirigido, más que contra un objetivo civil, contra un monumental objetivo simbólico: la ingenuidad de los Estados Unidos. Como escribió Martin Amis en sus ensayos sobre el 11S, el mensaje de aquel avión rezaba así: «Norteamérica, ya es hora de que te des cuenta de lo implacablemente que eres odiada». Un «experto» en terrorismo islámico como Tom Clancy encontraba los acontecimientos inverosímiles por la sencilla razón de que —ni siquiera siendo consciente de que un ataque así era plausible en el mundo real, ni siquiera sabiendo a la perfección que no era la primera vez que se había producido algún intento de atentado masivo en los centros simbólicos de Norteamérica— hasta el 11 de septiembre del 2001

nadie había conseguido traspasar todavía esa cubierta protectora invisible, ese muro de contención que permitía que la mente norteamericana siguiera en el sueño eterno de su ingenuidad. Y quien pierde la ingenuidad, sobre todo si es a través de la acción violenta de un tercero, se sitúa peligrosamente en el papel de una víctima.

Sería un disparate decir que Estados Unidos es un país con dificultades para relacionarse con el humor, más bien todo lo contrario; es difícil encontrar una nación que haya hecho de sus propios símbolos un motivo de burla más abierto y agresivo. Por poner un ejemplo cercano en el tiempo, se podría tomar como referencia la multipremiada *Forrest Gump* de Robert Zemeckis (1994). Forrest Gump, un muchacho con un considerable retraso mental y una columna vertebral «más retorcida que un signo de interrogación», se convierte por azares del destino, pero también y sobre todo por la activa intervención tanto de su propia idiotez como de la de su país como colectivo, en la encarnación más esplendorosa del sueño americano. De paleta de pueblo, Forrest Gump pasa a ser héroe de guerra, empresario exitoso y multimillonario, deportista de élite, hijo y esposo ejemplar, y hasta el creador por vía interpuesta de los pasos de baile del propio Elvis Presley. Bastaría con hacer un ejercicio paralelo: encontrar un país que haya utilizado su arma propagandística más poderosa y en su máxima expresión (en este caso, una superproducción de Hollywood) para deslegitimar y ridiculizar todos sus símbolos. Puede que solo Gran Bretaña haya alcanzado, a través del humor, un nivel superior de autocrítica y relectura de su historia.

Sería casi imposible encontrar también un paralelismo en otro país a la forma crítica y a menudo abiertamente humorística con la que durante décadas se trató en Estados Unidos una guerra de desgaste tan impopular como la de Vietnam o la reciente guerra de Afganistán. El humor no solo conformó en esas situaciones una estructura pragmática para amistar con episodios traumáticos a nivel colectivo, sino que también supuso una herramienta de discusión política y una forma de revisar la versión oficialista de los hechos.

Y sin embargo no ocurrió lo mismo con los atentados de las Torres Gemelas. Por primera vez se producía una brutal inhibición que paralizaba la vía natural del humor, una inhibición que afectaba además a todas las instancias, tanto a las estructuras oficialistas (la retórica adoptada por la Casa Blanca para referirse a los atentados y, posteriormente, a la guerra) como a las privadas y más independientes. No hay duda de que, en la incapacidad para gestionar la primera reacción, tuvo mucho que ver esa pérdida de ingenuidad,

esa falta de «verosimilitud», pero el bloqueo parecía tener que ver con algo más que con el «decoro» (una vieja palabra acuñada de nuevo para evitar, en un caso tan sensible, la malgastada expresión de la «corrección política»). Durante más de dos semanas, a pesar de que se anunciaban infructuosamente una y otra vez su reemisión, se interrumpieron los principales programas de humor diario, las «*fake news*» («falsas noticias», o programas en clave de humor sobre la actualidad política y social tras el telediario de la noche). En un ejercicio de autocensura sin precedentes y por parte de todos los medios visuales o escritos, se prohibió toda referencia a los atentados del World Trade Center que no fuera indignada y que no contuviera un respeto reverencial por las víctimas. Hasta el mismo David Letterman, probablemente el animal televisivo más prestigioso del país, manifestó su ansiedad sobre la forma de afrontar humorísticamente un tema como el atentado de las Torres Gemelas: «Durante veinte años he estado burlándome literalmente de todo en televisión, pero hoy estoy tan triste que ni siquiera soy capaz de confiar en mi propio juicio».

Abrió fuego el ya clásico *Saturday Night Live* el 29 de septiembre del 2011, en el que se invitó de manera simbólica a Rudolph Giuliani, alcalde de Nueva York. La primera pregunta de Lorne Michaels a su invitado fue particularmente significativa: «*Is it okay to be funny again?*» (¿Está bien que volvamos a bromear?). Tiene un aire a la sentencia clásica de Adorno en *Minima moralia*: «Escribir poesía después de Auschwitz es algo bárbaro». Del mismo modo que los poetas alemanes de la posguerra sintieron Auschwitz a través de las palabras de Adorno como una «cesura y ruptura irreparable en la historia de la civilización» (por utilizar las palabras de Günter Grass), bien le podría ocurrir algo semejante a los humoristas norteamericanos con el atentado de las Torres Gemelas. «¿Está bien que volvamos a bromear?» era una pregunta moral, o mejor, una pregunta acerca de la moralidad que contenía, a la vez, la petición de una habilitación: se reconocía a Giuliani como autoridad competente y se le pedía que hiciera una declaración abierta sobre la moralidad del humor. La respuesta del alcalde Giuliani no se hizo esperar, puso una cara cómicamente seria y respondió: «¿Por qué no empezamos ahora?». Un chiste. El primer chiste. No importaba que no fuera particularmente bueno: se trataba de una bendición oficialista.

En cierto modo, aunque no existiera la reacción, existía el deseo de la reacción. Al tiempo que Giuliani trataba de dar consignas y ánimos a los bomberos, a los policías y a los familiares de las víctimas de los atentados, trataba también de movilizar a los humoristas y a los cómicos para instarles a

cumplir con su «deber social» de proporcionar risas a un país, y sobre todo a una ciudad, que las necesitaba. Pero el desarrollo de aquel mismo programa al que había sido invitado fue una buena muestra de hasta qué punto esa risa necesaria que ya había sido «bendecida» por la autoridad resultaba casi imposible: se optó en todo momento por un discurso patriótico y se restringieron los chistes sobre los atentados, las Torres y el yihadismo islámico.

Otra muestra ya muy comentada sobre la ansiedad generalizada y la autocensura durante aquellas primeras semanas se produjo durante el monólogo del cómico Gilbert Gottfried. Durante la celebración de una cena en honor a Hugh Hefner (el magnate de la mítica revista *Playboy*), Gottfried realizó un *stand-up* en el que dijo: «Tengo que volar a Los Ángeles esta misma noche. No he podido conseguir un vuelo directo, pero al parecer hay uno que hace escala en el Empire State Building». De acuerdo con la descripción que se hizo de la escena, al parecer uno de los asistentes, sentado en la misma mesa del propio Hefner, gritó al cómico: «¡Demasiado pronto!». Una imprecación también significativa, sobre todo si se atiende a la célebre máxima de Woody Allen de que la comedia no es más que «el resultado de drama más tiempo». Al parecer en este caso, como había gritado el espontáneo, estaba el drama, pero no había transcurrido aún el tiempo necesario. El mismo Hugh Hefner se encargó de que en la retransmisión prevista en televisión de aquel mismo evento se «suprimiera» el monólogo de Gottfried. Parecía acercarse una época extraña que iba a acabar uniendo a extraños compañeros de viaje en la lucha a favor del «decoro»: magnates de la pornografía con el sector más conservador republicano imaginable, la Casa Blanca de George W. Bush.

Fue en realidad la Casa Blanca la que se encargó de establecer el marco retórico en el que se iba a poder tratar el tema de los atentados, una retórica en la que todo lo relacionado con las Torres Gemelas era sagrado y trágico, los terroristas eran la encarnación del mal en la tierra y la comunidad norteamericana una víctima inocente, una retórica que no solo dejaba un margen francamente limitado para el humor sino que perpetuaba el miedo y la autocensura en unos humoristas que no querían decir nada inapropiado.

El caso de la retórica cómica en Estados Unidos tras el atentado de las Torres Gemelas demostró que hay una censura mucho más dura, implacable y eficaz —al menos para el humor— que la censura abierta y penalizada desde un punto de vista criminal: la autocensura interna, subjetiva, la autocensura de la sospecha. Se establece en ella la sombra de la policía de la Revolución

Cultural maoísta: cualquier ciudadano puede ser un delator, el patriotismo se ejerce no tanto por verdadera pasión como por miedo; el miedo a no ser patriota (y ser castigado por ello) es al fin y al cabo un sentimiento mucho más poderoso que el del verdadero patriotismo. La autocensura de la sospecha establece una clasificación implacable y taxativa: los que están dentro y los que están afuera, los que están a favor y los que están en contra, y otra categoría más: los que fingen estar a favor pero en realidad están en contra y pueden ser desenmascarados, porque al igual que el rubor delata la inocencia o el sentimiento de culpabilidad, la risa delata nuestros sentimientos y convicciones más profundos, unos sentimientos que en no pocas ocasiones coinciden con los menos confesables.

El problema de una comunidad herida como la norteamericana tras los atentados del 11 de septiembre no era tanto que tuviera miedo de hacer chistes sobre el atentado, como que —sencillamente— tenía miedo *de reír*. La risa era precisamente el gesto delator frente a los demás. El atentado contra las Torres Gemelas había sido un acontecimiento que había provocado una auténtica mutación mental en una cultura que estaba (o parecía estar al menos) más que acostumbrada a reírse de sí misma. El nuevo «decoro» que había sido impuesto abandonaba a los humoristas ante un mundo, tal y como comentó Jerry Seinfeld en una entrevista, en el que «no solo no sabían cómo entretener a la gente, sino que tenían que reconsiderar de nuevo los límites y el concepto mismo del entretenimiento». La Administración Bush —a diferencia de en tantos otros terrenos en los que se manifestó como una de las más desastrosas de la historia de los Estados Unidos— resultó de una eficacia sorprendente a la hora de imponer una «retórica única» para referirse a los atentados, y lo hizo además con una estrategia de una sencillez casi genial: recuperando el lenguaje familiar de la Guerra Fría. Los terroristas, primero Osama Bin Laden y más tarde Saddam Hussein, fueron retratados como el enloquecido animal de «los otros». Todas las intervenciones públicas del presidente Bush se fueron desarrollando en el campo semántico de un lenguaje bélico. La «otreidad» del enemigo fue el primer paso para dar por descontada la imposibilidad de todo tipo de comunicación con el antagonista que no fuera la bélica. El maniqueísmo discursivo resultó ser finalmente el arma perfecta.

En los casos de comunidad cerrada al humor, como el que se produjo tras el atentado del World Trade Center en Estados Unidos, la comunidad termina creando —antes de llegar a lo irrespirable— subterfugios no oficiales en los que se habilita la comedia. Diez días más tarde ya comenzaban a circular en la

red de manera anónima algunos chistes sobre las torres. En uno de ellos, particularmente popular, se podía desplazar el cursor del ratón sobre el viejo *skyline* de la ciudad de Nueva York en la que todavía se veían las Torres Gemelas y, al hacerlo, una viñeta preguntaba como si fuese un asistente de Microsoft: «¿Está seguro de que desea eliminar estas torres?». En otro se veían las Torres y los aviones dirigiéndose a ellas con una pregunta impresa sobre la imagen: «¿Dónde está King Kong cuando uno lo necesita?». Los chistes podían ser mejores o peores, pero tanteaban de nuevo los límites de lo aceptable. Los casos en realidad eran pocos y siempre evitaban el tema directo de las víctimas para centrarse en el de la incompetencia política, la estupidez de los yihadistas o la del presidente Bush a la hora de reaccionar políticamente.

El anonimato que permitía la existencia y circulación de estos chistes en internet tenía un aire familiar con la forma en que circulaban chistes sobre el comunismo en los antiguos países satélites de la Unión Soviética. Una de las leyendas más extendidas sobre la última época de los regímenes comunistas de Europa del Este —tal y como relata Žižek en *Mis chistes, mi filosofía*— es que existía un departamento de la policía secreta cuya función era no reunir ni impedir, sino *inventar* y poner en circulación chistes políticos contra el régimen y sus representantes. Se daba por descontado que también aquellos chistes estaban ayudando a perpetuar los mismos regímenes de los que parecían burlarse gracias a la positiva función estabilizadora de la risa en el ánimo de un pueblo elementalmente oprimido. Los chistes políticos proporcionaban a la gente una manera fácil y tolerable de desahogarse y mitigar sus frustraciones sin tener que llegar a un enfrentamiento real.

En el caso del anonimato de los chistes en internet sobre los atentados del 11S, se puede presuponer también que en buena medida se huía de la sanción social. El miedo fundamental de la comunidad herida era el de reír públicamente. Y no era un miedo irreal. Poco a poco, cuando la vida fue recuperando en las primeras semanas su normalidad, se reanudaron programas de *fake news* como *Abc Politically Incorrect* y, como es evidente, surgieron los primeros problemas. En una de las primeras emisiones, el presentador del programa, Bill Maher, revisando paródicamente el vocabulario de la Guerra Fría que había adoptado la Administración Bush, comentó que tal vez no era del todo apropiado llamar «cobardes» a unos yihadistas que al fin y al cabo eran soldados que habían entregado la vida voluntariamente y «héroes» a unos soldados norteamericanos que disparaban misiles cómodamente sentados a miles de kilómetros de distancia. No se

trataba tanto de menospreciar al ejército norteamericano (en el contexto de la declaración estaba perfectamente claro) como de *criticar* de forma paródica el evidente maniqueísmo con el que la Administración Bush estaba interpretando retóricamente la situación sin haber hecho el menor examen de conciencia. El comentario, lejos de pasar inadvertido, provocó de inmediato la retirada de la mitad de la publicidad del programa, provocando una reacción en cadena (tanto de críticas abiertas contra el presentador como de fondos de producción) que acabó con el cierre del programa solo un mes más tarde.

Puede que la comunidad herida tuviera miedo de reír, puede que estuviera deseando en el fondo de su corazón y muy sinceramente encontrar la forma de volver a hacerlo, pero lo que también estaba claro es que tenía intención de castigar severamente a quien lo hiciera de una manera indecorosa e inapropiada. *No reír* era, para buena parte de los Estados Unidos, una cuestión de estado.

Resulta curiosa, aun así, la desesperada y contradictoria relación de la comunidad herida con el objeto sobre el que ha vetado la risa. Todo parece indicar en realidad que tras la prohibición se produce una especie de búsqueda del lenguaje mágico que permita, precisamente, la broma, una instancia que elimine aunque solo sea temporalmente, las asfixiantes leyes de gravedad que la comunidad se ha impuesto a sí misma. En Estados Unidos ese papel lo cumplió de pronto —y contra todo pronóstico— una publicación hasta entonces menor, el periódico de *fake news* llamado *The Onion*, con su edición del 26 de septiembre.

Al igual que en los formatos televisivos, los periódicos escritos de *fake news* como *The Onion* generaban una parodia a través de la cual los ciudadanos muchas veces tenían más facilidad para desarrollar y establecer un diálogo crítico con la realidad que en las mismas noticias «serias». «Ya conocen las noticias, ahora les contaremos la verdad», dice el humorista El Gran Wyoming en el comienzo de cada programa de su edición española de *El Intermedio*, una declaración de intenciones que bien podría aplicarse a muchos de los formatos norteamericanos a los que imita, desde luego, pero que es también una manera de exponer con cinismo lo que en la conciencia de muchos televidentes y lectores de la prensa paródica es una realidad: que a través de la parodia se puede llegar a establecer una relación con la realidad más cabal que en una aproximación supuestamente seria (y evidentemente tendenciosa). El caso de *The Onion* resultó particularmente extraordinario por varios motivos: el primero de todos fue el de su unánime e inmediata aclamación. *The Onion* pasó de ser una revista cómica de tirada media a

decuplicar su tirada impresa y a multiplicar casi por cincuenta las visitas a su página web. El segundo es que se creó un verdadero estado de excepción: algunas de las «bromas» más agresivas con respecto a los atentados del 11S se hicieron en aquel número de *The Onion* y no se volvieron a hacer jamás, lo que indica que la sociedad norteamericana estaba también tanteando los límites y las formas de lo que se podía enunciar sobre los atentados. La misma portada ya era particularmente elocuente: se veía el punto de mira de un rifle apuntando sobre un mapa de Estados Unidos y sobreimpreso el gran titular: «*Holy fucking shit: Attack on America*» (Me cago en la puta: atacan América). Indicaba desde el principio la que iba a ser su aproximación a los hechos: llana y abierta.

Pero ¿cuáles fueron las líneas maestras de la parodia que realizó *The Onion* sobre el 11S? Solo hubo un lugar que permaneció (como es lógico) intacto: el de las víctimas. El corazón de la herida debía permanecer virgen, el decoro *exigía* literalmente que para ganar en lo grande se cediera en lo pequeño. La primera estancia de la parodia estaba centrada en la crítica política, había que atacar a la Administración Bush, pero los pocos intentos que se habían realizado hasta el momento habían sido de manera frontal (el programa *Politically Incorrect* de la cadena ABC) y habían terminado de forma catastrófica, de modo que se hizo por vía interpuesta: «Bush padre pide disculpas a su hijo por subvencionar a Bin Laden en los ochenta», rezaba la primera noticia, y en el subtítulo se añadían las declaraciones: «Lo siento, hijo, en aquella época los llamábamos “los soldados de la libertad”». Gracias a esta parodia se mencionó por primera vez en la prensa norteamericana (en la extranjera se había hecho, como es lógico, desde el primer momento) el asunto de las responsabilidades políticas.

Otra de las líneas maestras de la parodia tuvo como objetivo el propio pueblo norteamericano, su incapacidad para asumir la realidad del 11S, su entusiasmo sentimental. En una de las noticias (referida supuestamente a la sección de ciencia del periódico) decía: «El gen de la ironía y el cinismo ha quedado obsoleto para siempre», y se comentaban las reacciones de los ciudadanos ante la imagen del día posterior a los atentados, en la que se podía ver a todos los senadores abrazados y cantando *God Bless America*. En la sección de espectáculos se atacaba el sentimentalismo generalizado: «El presidente pide calma y moderación a los cantantes de baladas del país»; en sucesos, la inmediata hostilidad de la población norteamericana contra todos los habitantes de origen árabe: «Niño de ocho años de origen árabe regresa llorando del recreo diciendo que no ha matado a nadie»; en espectáculos, la

semejanza de la caída de las Torres Gemelas con las imágenes de las películas de acción de Hollywood: «La realidad americana se convierte en una mala película de Jerry Bruckheimer»; en la sección de religión se parodiaba una supuesta rueda de prensa de Dios a los medios: «Dios, furibundo, recuerda a los hombres que sigue vigente el mandamiento de “No matarás”», y en la sección de salud se hacía una referencia paródica a la obsesiva atención y sentimiento de culpabilidad con la que la inmensa mayoría de los norteamericanos habían estado pendientes de los medios en un test titulado «¿Cómo he pasado las últimas semanas?», en el que los lectores tenían que elegir entre las siguientes opciones: 1. Llorando; 2. Mirándome las manos; 3. Sintiéndome culpable por ir al videoclub a alquilar una película; 4. Llamando a mis seres queridos; 5. Pensando en donar sangre; 6. Viendo la TV nueve horas al día, yendo a la tienda de la esquina a comprar *doodles* de queso, dándome cuenta de que los *doodles* de queso no son la solución, tirando los *doodles* de queso a la basura.

El número especial de *The Onion* funcionó a escala nacional como la «controlada catarsis» que necesitaba un país que ya había creado un lema alrededor de la tragedia de lo más significativo: «*We will never forget*» (No olvidaremos nunca), toda una declaración de intenciones que hizo cerrar filas ante una guerra ya anunciada e inminente. La catarsis no podía haber adoptado una forma distinta: en internet el «desliz» del decoro exigido por la comunidad herida se producía en ese espacio semipúblico y a la vez semiprivado que lo hacía posible, una catarsis que admitía que los ciudadanos norteamericanos se rieran evitando el gesto delator de la risa social.

Resulta interesante comprobar hasta qué punto se parecen los traumas colectivos a los privados. Hicieron falta cinco años de silencio para que una película como *United 93* —que ni siquiera era una comedia, sino una recreación dramática de los hechos— pudiera estrenarse y, cuando lo hizo, la aproximación crítica estuvo tan dirigida por el decoro como lo había estado durante todo ese tiempo la prohibición de la risa. A pesar de ser una película mediocre, fue candidata a dos premios Oscar y seis premios BAFTA. Ni siquiera la revista *The Onion* volvió a mencionar el tema más que con motivo del décimo aniversario del atentado, donde se añadió una pequeña noticia en la que se decía que los norteamericanos deberían honrar la memoria del 11S dejando de masturbarse el día de su aniversario. Una broma blanca dirigida como las otras, más que hacia los atentados, hacia la mala conciencia de los ciudadanos norteamericanos.

Al fin, el diagnóstico realizado sobre los acontecimientos de Martin Amis resultó ser de una precisión sorprendente: es imposible recuperar la ingenuidad perdida. Y si es cierto que es fácil de recordar el lema del atentado («No olvidaremos nunca»), no lo es tanto saber a qué se refiere: si a las víctimas del World Trade Center o al imborrable mensaje de odio hacia Norteamérica que ya ha quedado escrito para siempre y de manera indeleble en su ADN nacional. Sentirse víctima no es solo la antimateria del humor, también puede serlo —y más peligrosamente— la del sencillo diálogo.

HOMBRES QUE SE RÍEN DE LOS DIOSES

No hay bromista, por muy insensato que sea, que no se dé cuenta de que un chiste religioso puede acabar en un baño de sangre. Es posible que sepa que no le va a partir en dos un rayo instantáneo y fulminante, pero no por eso el mundo deja de estar lleno de creyentes dispuestos a partir en dos con espadas muy reales a quienes se atreven a tomar el nombre de su dios en vano.

La risa funciona con respecto a lo sagrado (o eso le gustaría creer, al menos, al que ríe) como el desacralizador máximo. Al compás de las nítidas carcajadas de los hombres, las estatuas de los dioses parecen convertirse de pronto en simples trozos de piedra, los ritos en juegos, los altares en mesas de madera, los iconos en retratos y los textos sagrados en relatos inofensivos y ridículamente crípticos. La risa es a lo sagrado lo mismo que a los sentimientos: una antimateria radical. No puede adorarse con el corazón lleno de temor y sobrecogimiento algo que es risible. Ese es quizá el pensamiento radical del origen de la risa sobre lo religioso: la convicción, o más bien la esperanza, de que se llegará a la desacralización del mundo a través del poder racional y purificador de la risa. El hombre que apunta a la estatua y ríe comprende algo que su gesto ha comprendido antes que él: que su risa es, en realidad, una apuesta, un órdago.

En el mundo antiguo —a diferencia del nuestro— se escuchaban, más que las risas de los hombres, las risas de los dioses. La primera risa de la que tenemos noticia, la risa del mito de Adapa —documentada en una tablilla mesopotámica del siglo XIV a. C.— es la del dios Anu al contemplar los intentos del hombre por estafarle. También Yahweh se ríe de Sara cuando desconfía de su poder para dejarla embarazada debido a su avanzada edad en el Génesis, y Zeus se mofa de los hombres y los héroes en cientos de ocasiones. «El hombre piensa, Dios ríe», afirma el proverbio judío en un perfecto resumen de la risa religiosa de la Antigüedad. Dios ríe para poner en su sitio a los inofensivos hombres con sus infructuosos y ridículos intentos de asaltar el cielo. La risa cae vertical sobre los hombres, paternalista pero también ominosa porque el dios antiguo es siempre propicio a violentos e

impetuosos ataques de ira. Suetonio relata en *Vidas de los doce césares* que cuando el emperador Calígula quiso trasladar la magnífica escultura de Zeus realizada por Fidias en Olimpia para llevársela a Roma, del interior de la estatua «surgió de pronto una carcajada tan aterradora que dejó paralizados a los trabajadores». Un aviso a tener en cuenta. La risa del dios no solo tiene una evidente fuerza destructiva por sí sola, sino que se congratula cuando sus seguidores destruyen a sus enemigos. Parece haber en la naturaleza de la divinidad un ajustado sistema de cuentas pendientes que es necesario saldar con toneladas de sangre y humillaciones pedagógicas para mantener a raya las pretensiones de los hombres.

Se podría llegar a pensar que en el mundo antiguo es Aristófanes el primero que enciende la llama de la risa religiosa. En su célebre *Las ranas*, una comedia sobre el dios «menor» Dioniso, divinidad del vino, el éxtasis y también de la risa, Aristófanes relata cómo el dios acude al Hades a rescatar a su dramaturgo predilecto y exégeta, el escritor Eurípides, que acaba de fallecer (Eurípides era el autor de una de las obras más celebres sobre Dioniso: *Las bacantes*). Pero este dios menor de Aristófanes es muy distinto del que representó Eurípides en su obra: aquel peligroso Dioniso que podía otorgar tanto la alegría y la euforia como la violencia, capaz de descuartizar —literalmente— al rey de Tebas por oponerse a sus ritos báquicos, se convierte con Aristófanes en un payaso que se disfraza de Heracles para dar el pego, se caga en los pantalones cuando se enfrenta al can Cerbero e intercambia papeles con el esclavo Jantias cada vez que se encuentra en apuros. El Dioniso de Aristófanes es el rey del equívoco, la cobardía y el atajo, el hazmerreír de todos, la escoria de los dioses.

Lo más asombroso de todo no es que Aristófanes «humanice» al dios (la estrategia de oro de la risa religiosa), ni siquiera que elija para humanizar a Dioniso la figura del bufón (lo más bajo de lo bajo), sino que la obra se represente en el 405 a. C. precisamente durante el festival en honor al mismo Dioniso y en presencia de todos sus sacerdotes, sirvientes y más fieles seguidores. Y sin embargo, la estrategia «perversa» de Aristófanes (tratar de acabar con la autoridad del dios convirtiéndolo en un sujeto risible) no se cumple. Dioniso no es degradado en su dignidad divina por mucho que en términos humanos haya sido «degradante» la representación que se ha hecho de él: la risa no era más que una de las muchas formas de adoración al dios de la risa. El carácter cómico del mismo dios no era más que una muestra, al fin, de su divinidad, y quien reía de Dioniso lo hacía —por mucho que no lo pretendiera— con una risa religiosa, es decir, con una risa de veneración.

Quien ríe de Dioniso lo venera a la vez. El hombre que ríe no es superior al dios, sino que está siendo absorbido por la superioridad del dios disfrazado.

Dioniso ríe en un lugar al que la risa humana no alcanza, donde los pensamientos del hombre no tienen lugar. Para que la risa se produzca como verdadero acontecimiento religioso Aristófanes utiliza una estrategia diagonal: la capacidad *física* de las carcajadas de los espectadores es la plegaria, la risa del dios es la energía, su *fuerza*, su *origen*, la carcajada es la manifestación palpable de la *presencia* del dios. Contra Dioniso no es posible, por tanto, el acto subversivo, de ahí la tranquilidad de los sacerdotes que admiten que la obra de Aristófanes se represente en el festival en honor al mismo dios. Dioniso ha hecho, de la afrenta, su alabanza.

Resulta irónico que la risa religiosa comience históricamente con el callejón sin salida de Dioniso. «Quien escupe al cielo en la cara le cae», dice el refrán castellano, con toda su elemental lógica gravitatoria. Aunque tal vez el problema de la risa religiosa no sea, estrictamente, gravitatorio. Algo debió quedar. La sombra de la sombra de una afrenta, la sospecha de haber tocado algo, de haber rozado con los dedos ese compuesto mágico, esa expresión capaz de convertir lo digno en indigno, de transmutar el icono en retrato, el altar en mesa, el mito en cuento. Puede que Dioniso fuera dialécticamente inexpugnable, pero sus seguidores no lo eran tanto. Fuera del contexto de las fiestas en honor a Dioniso en el que se representó la obra de Aristófanes, su lectura y acogida fueron distintas, más equívocas y efectivamente degradantes. En las propias *Bacantes* de Eurípides se ve cómo el grupo de mujeres tebanas aficionadas a los ritos en honor a Dioniso no tienen tanto sentido del humor como el dios al que veneran y se toman sus rituales muy en serio, lo bastante en serio al menos como para hacer de su euforia un verdadero programa y saltarse (a pesar de ser hijas de la aristocracia y hasta de la realeza) las leyes más elementales del decoro social.

El secreto deseo de todo creyente (ya que no siempre su seguridad) es el de que su dios sea inexpugnable para la risa, pero la reacción violenta ante la risa del otro sobre el dios propio es siempre una reacción de una mundanidad aplastante. Hay un punto ciego elemental en la risa religiosa y es precisamente ese: ofenderse por la risa del otro es reconocer una privada falta de fe en la omnipotencia e inexpugnabilidad del propio dios. La verdadera mirada de un creyente que está convencido de la supremacía de su dios sobre todas las cosas ante un hombre que hace un chiste debería ser, precisamente, una mirada cómica y exculpatoria. Nadie se ofende porque un loco trate de secar el océano con una esponja o matar una nube con un revólver. Solo un no

creyente puede llegar a sentir que un dios ha sido degradado por la risa de un payaso.

Es precisamente en ese sentido que burlarse de los dioses ha sido siempre en realidad burlarse de las ideas que los hombres tienen de los dioses, una cuestión no solo religiosa, sino también política y cultural, y —sobre todo— personal. En las *Leyes*, Platón declara con gran rotundidad que ninguna persona digna debería ser representada de una manera risible «y menos que nada los dioses». Los filósofos de la Antigüedad parecen coincidir en el hecho de reírse sobre todo lo religioso —a diferencia de tantos otros puntos— con una respuesta en bloque digna de un político conservador inglés: la risa *debía* ser vetada y no tanto por una cuestión de asegurar un orden elemental en la República, o por anticiparse a una posible rebelión de las costumbres y situar la risa en un lugar «controlable», sino porque parecía evidente que la risa ya estaba descontrolada e iba a seguir estándolo —a pesar de sus recomendaciones— durante varios siglos.

Tal vez uno de los ciclos más interesantes de la historia de la humanidad con respecto a la libertad, dinamismo y tanteo de la religión como material para lo cómico se diera precisamente en esos cuatro siglos, del II a. C. al II d. C., cuando Grecia perdió su independencia y empezó a formar parte del Imperio Romano, los dioses griegos y romanos convivieron en una armonía relativa junto a dioses de las culturas que se iban anexionando al imperio. El carácter politeísta y el tono esencialmente festivo de la religión romana permitía que las fricciones fueran pequeñas, pero eso no significaba que no se bromeara: todo lo contrario, el chiste a costa de la religión ajena comenzó a ser no solo una cuestión cultural, sino también una cuestión política. Plauto, uno de los dramaturgos más importantes de Roma, se reía impunemente de los dioses romanos en sus comedias, igual que Apuleyo en la única novela romana que ha llegado hasta nosotros, *El asno de oro*. Séneca y Plutarco se reían de los rituales judíos, especialmente del Sabbat. Clemente de Alejandría (*Exhortación a los griegos*) y Tertuliano de Cartago (*Apología*), ambos cristianos de los primeros siglos, se reían de las religiones paganas. Apuleyo hacía bromas a costa de los dioses sirios, y el sirio Luciano de Samosata se reía de todo y todos sin excepción, pero especialmente de los dioses egipcios, probablemente la religión que provocó más carcajadas en el mundo antiguo por la morfología animal de sus dioses.

A pesar de su extraordinaria popularidad, no nos ha quedado ninguna representación física verosímil de Luciano de Samosata (125-180 d. C.), todas las imágenes que tenemos de su rostro son inventadas y, sin embargo, todas

tienen algo en común: la delgadez, la limpieza de los rasgos, el gesto medio burlón de la comisura del labio, el de quien está a punto de reír y no ríe aún —como en el retrato inventado que hizo de él William Faithorne. Hay algo verosímil en esa invención, el del brillo acerado de una inteligencia que —desde la incredulidad— convierte la religión en la materia de la comedia por antonomasia. A diferencia de Aristófanes, que no pudo evitar resbalar con su risa al centro mismo de la religiosidad y de la alabanza seguramente porque, a pesar de toda su naturaleza subversiva, palpitaba en él el corazón de un hombre religioso, Luciano despreció la religión como el origen de toda la estupidez humana con un corazón y un temple profundamente pagano y profundamente crítico. Del mismo modo que hubo un Cervantes para la novela, hubo un Luciano de Samosata para la risa religiosa: alguien que estableció literalmente los términos con los que aún hoy, dos mil años más tarde, los hombres siguen riéndose de los dioses.

Luciano, el estratega, el autor que se jactaba de haber engañado a Alejandro de Abonoteichos, el profeta, y de haberle mordido un dedo de la mano tras agacharse frente a él fingiendo que iba a besársela, fue el azote de todas las religiones antiguas y de las nacientes. Descubrió enseguida que todo lo que trata de sostener su dignidad y su credibilidad con soluciones improvisadas está siempre a un paso milimétrico de lo risible y que no hay nada tan cómico como observar los discursos, los ritos y las actitudes de la religión con una mirada incrédula. A pesar de su formación filosófica, las intenciones de Luciano estaban en realidad más cerca del entretenimiento que de la pedagogía. Luciano quiere divertir más que convencer, o lo que es aún más contemporáneo: *convencer* —a través de la diversión— de la indignidad y la ridiculez esencial de todas las religiones. De su actitud se dirime su posición: cuando un discurso es tan fundamentalmente irracional como el de la religión, no se puede oponer frente a él el discurso de la filosofía, sino tan solo la ácida anarquía de la risa. Como buen filósofo, Luciano no puede evitar rebelarse en primer lugar contra la *incomprensibilidad* esencial de los textos religiosos. En su *Diálogo de los dioses*, Momo, el dios de la burla que utiliza el autor para expresar sus propias ideas, se queja a Apolo de que sus oráculos son tan oscuros, ambiguos y llenos de acertijos que la gente casi necesitaría «a otro Apolo para desentrañarlos». Luciano está en consonancia con un aire de los tiempos: el nacimiento del pensamiento crítico pagano, pero también es el primero en exponer con elocuencia el caos que se había producido por el aglutinamiento de unas religiones sobre otras.

El *Diálogo de los dioses*, tal vez una de las obras fundacionales de la comedia sobre las costumbres religiosas, no habla precisamente de hombres que adoran a los dioses o se burlan de ellos, sino de dioses que se pelean entre sí, de un Olimpo que ha llegado a una situación de descontrol y anarquía tan inadmisibles que se ha visto obligado a reestablecer el orden. El decreto inicial de Momo en el comienzo del diálogo es posiblemente uno de los textos más desopilantes de toda la Antigüedad: «En una asamblea regular celebrada el día siete del mes en curso, bajo la presidencia de Zeus, dirigiendo la mesa Poseidón, con Apolo al frente y actuando de secretario Momo, se presentó la siguiente propuesta: “Puesto que muchos extraños (no solo griegos sino también bárbaros, que no son dignos en absoluto de participar de nuestro sistema político), inscritos fraudulentamente no sé cómo y pasando por dioses, han llenado el cielo, hasta el punto de que está repleto el banquete de una turbamulta de gentes de distintas lenguas que son pura morralla, considerando que escasean la ambrosía y el néctar, hasta el punto de que una copita cuesta ya una fortuna por la gran afluencia de bebedores; considerando que llegan en su patanería a expulsar a los dioses antiguos y verdaderos y reclaman la preferencia para sí mismos en contra de todas las tradiciones y pretenden ser honrados con prioridad en la tierra, por todo ello”».

La reunión de los dioses de Luciano se ha acabado convirtiendo así en un patio de vecinas obligadas a elegir a unos dioses numerarios que ejerzan de árbitros de la divinidad de los «impostores extranjeros». Y sin embargo, qué mal parece dársele la democracia a los dioses de Luciano, andan siempre, como las parodias actuales sobre Mahoma en la revista *Charlie Hebdo*, las de Jesucristo en la revista *Barcelona* o las de Yahvew en el canal de Al Jazeera, con unas monstruosas complicaciones para habituarse a la modernidad. Otra de las claves del humor de Luciano: el mundo de los dioses siempre parece un poco demodé, en conflicto con el mundo «real» de los hombres, siempre queda a la zaga, torpón como el abuelo que abre su correo electrónico. Los nuevos hombres, por su parte, adoptan el papel poco lucido de tratar de explicar a unos «viejos» dioses un mundo que cada vez les compete menos.

Luciano da en la diana con el antropomorfismo de la risa hacia los dioses: resuelve la cuestión por la vía rápida, dando por descontado —en un alarde de economía de la parodia— que le escuchan solo quienes comparten sus prejuicios, sin tratar de convencer a quienes no piensan como él, trata más bien de hacer reír a quienes sí lo hacen. Esa es quizá otra de las claves del humor contemporáneo sobre la religión: su falta de didactismo. A nadie se le ocurriría pensar (hoy) que una caricatura sobre Mahoma en una revista

francesa va a resolver el extremismo de un talibán afgano en un civismo razonable y tolerante, más bien al contrario: el chiste está fundado precisamente en que se da por descontado la invariabilidad del corazón del radical, su irracionalismo y su cerrazón mental. Luciano, más que un libre intelectual o un agitador al estilo volteriano, era un cómico con un agradable puesto de asistente del gobernador en la administración romana de Egipto, alguien que no tenía problemas para vivir y que disfrutaba de su condición de «hombre de letras», si es que se puede hablar en esos términos en el siglo II de nuestra era.

En la civilización griega y romana, los hombres como Luciano se reían de los dioses contraviniendo las recomendaciones de los filósofos, pero en los primeros siglos de la cristiandad, a partir del siglo III d. C. (y contraviniendo toda la tradición gnóstica del dios riente, de un cristianismo abierto a la sátira), el cristianismo cierra la risa de los hombres sobre la tierra para prometerles la risa futura en el paraíso. Los orígenes estoicos de muchos de los padres de la iglesia, basados en una evidente tradición sapiencial (y por tanto estática), estaban radicalmente en contra de la tradición gnóstica y dinámica del conocimiento. Había buenas razones para ello. A nadie se le escapaba que el cristianismo era una religión recién nacida a la que se le veían —quizá más groseramente de lo deseable— las costuras de unas manos a veces demasiado humanas.

Es interesante cómo se burla, por ejemplo, Celso, al comentar la arbitrariedad con la que la religión recién nacida adoptaba sus nuevos símbolos: «Y no hacen más que hablar en sus escrituras del árbol de la vida y de la resurrección de la carne... Imagino yo que porque su maestro murió en una cruz y tenía como oficio el de carpintero. Si en vez de eso le hubiesen arrojado desde un precipicio, o se hubiese caído en un pozo, o le hubiesen estrangulado, o si hubiese tenido como profesión la de zapatero, cantero o herrero, habría habido un acantilado de la vida que lleva a los cielos, o un pozo de la resurrección, o una cuerda de la inmortalidad, o una cantera sagrada, o una fragua del amor, o un cuero mítico. ¿No se avergonzaría hasta una anciana que trata de dormir a un niño de contar semejantes cuentos?». Todos los relatos religiosos recién creados tienen el aire de una historieta para dormir a un niño, y es posible, en última instancia, que todos lo sean en realidad. Los costurones de hilo grueso en los que todas las religiones revelan la mano de un hombre no tienen por qué contradecir la condición naturalmente religiosa de la conciencia humana, ni siquiera su validez, pero las religiones como «constructos» humanos delatan al instante su condición

arbitraria y por tanto cuestionable y risible. La «mano humana» es el desintegrador más eficaz de la trascendencia. La forma de escapar de la risa del cristianismo de los primeros siglos se parece en mucho a la forma en que escapa hoy de la risa el mundo islámico: con la negación, y llegado a cierto extremo, con la violencia.

El primer autor cristiano que expuso la tesis de que Jesucristo nunca rio fue Juan Crisóstomo, obispo de Constantinopla, a finales del siglo IV. No era tampoco una ocurrencia privada, también los seguidores de la secta pitagórica en el mundo antiguo habían asegurado en su momento que nadie había escuchado jamás la risa de Pitágoras. Los sacerdotes egipcios tenían prohibido reír, al igual que los rabinos judíos. La batalla contra la risa parece un acuerdo comunitario en el mundo de las religiones monoteístas, como si la risa fuese una grieta en el *cuerpo* humano a través de la cual pudiera entrar demasiada «mundanidad» en el corazón de los hombres. El mismo Jesucristo de las bienaventuranzas no parece mucho más halagüeño: «Bienaventurados los que ahora lloráis porque reiréis (...), pero ay de vosotros, los que ahora reís, porque lamentaréis y lloraréis» (Lucas 6:21). En los primeros siglos del cristianismo se vuelve casi un tópico la comparación entre los dientes que resuenan entre carcajadas mundanas y los que chirrían bajo los tormentos del infierno, la verdad se «encierra» en el cuerpo, sobre todo en el cuerpo sufriente de Cristo, que se vuelve, a la vez, misterio y enigma. De toda la tradición cristiana medieval, el único autor que se rebela (tímidamente) contra la defenestración colectiva de la risa es santo Tomás de Aquino cuando afirma en las *Disputas quodlibetales* que puede llegar a haber cierto pecado «en la ausencia total de alegría». En un contexto semejante, y perpetuado durante tantos siglos, a nadie puede extrañar que se produjera algo parecido a la *Fiesta de los locos*, tal vez una de las réplicas más violentas contra la prohibición de la risa religiosa nacidas en el seno de la cristiandad.

Una de las primeras descripciones de la *Fiesta de los locos* es la que se recoge en una carta de los estudiantes de teología de la facultad de París dirigida a los obispos y grandes de Francia fechada en 1445. Allí se puede leer una indignada y prolija descripción de los atropellos que se producían en distintas iglesias y catedrales francesas el día de Navidad y Año Nuevo: «Se ha podido ver a sacerdotes y ayudantes con máscaras monstruosas en horarios de atención a los fieles. Las gentes danzan en los coros disfrazados de mujer o de trovadores, cantan canciones lascivas, comen pasteles negros sobre el altar durante la celebración de la misa, juegan a los dados, inciensan las iglesias utilizando zapatos viejos, corren y saltan por todo el recinto sagrado, sin

sonrojarse de vergüenza y recorren la ciudad entera vestidos con harapos y en carros desvencijados riendo a carcajadas ante las actuaciones de sus compañeros y haciendo constantemente gestos obscenos». Los celebrantes de la *Fiesta de los locos* no eran precisamente los enemigos de la iglesia, sino sus fieles, y los sacerdotes que invertían los textos sagrados, cantaban himnos en honor al asno mientras los concurrentes rebuznaban e incensaban los templos con zapatos malolientes para expandir el mal olor corporal eran sacerdotes reales que durante todo el año celebraban piadosamente sus misas. Resulta interesante que la única fiesta que se ha institucionalizado en la iglesia cristiana relacionada con el enaltecimiento de la risa (por muy circunscrita que estuviera a una época concreta y a ciertos países) fuera precisamente de una audacia tan salvaje, de una insolencia tan festiva y de una hostilidad al borde de la blasfemia. La risa implica siempre una ruptura, una pérdida de dominio, y más que ninguna otra la risa religiosa: solo ahí se trata de empujar los límites para llevar la realidad hasta un punto de quiebre, de ruptura, y por tanto también de nacimiento.

La *Fiesta de los locos* instaura el mundo al revés: el comienzo de la celebración se producía precisamente durante el recitado litúrgico de la oración del *Magnificat*, la misma que la tradición había puesto en labios de la virgen María para agradecer a Dios que se hubiera fijado en ella, una pobre sierva, antes que en otras mujeres aparentemente más dignas de la misión de ser la madre del salvador: solo Dios puede «derribar del trono a los poderosos y enaltecer a los humildes». En ese mismo instante, y como si las propias divinas palabras hubiesen dado el pistoletazo de salida, los «humildes» se alzaban y tomaban el poder. Era la misma liturgia la que habilitaba que los locos, los necios, los lujuriosos, los comilones y los indigentes se alzasen en sedición.

Pero a la *Fiesta de los locos* le acaba sucediendo algo parecido al intento de Aristófanes de «degradar» la imagen sagrada de Dioniso: el poder al que los locos tratan de arrebatar el control es el mismo que les legitima. La «afrenta» no solo está fundada en el poder oficial, sino que en cierto modo es un homenaje abierto a ese mismo poder. Lejos de ser un acto de rebelión, es la imposibilidad oficializada de una rebelión real: al admitir el espectáculo de una falsa rebelión, de una rebelión «teatralizada», se inhabilita la violencia de un verdadero alzamiento. Siglos más tarde, Baudrillard detecta esa trama y la define como «estrategia fatal», el robo de cartera perfecto, quien parece «otorgar» está en realidad ganando el terreno que le estaba vedado: el de la rebelión, dejándose ganar en lo pequeño, vence en lo grande.

Desde el punto de vista estratégico, tal vez una de las renunciaciones menos eficaces de la iglesia cristiana haya sido la de perder la *Fiesta de los locos*, la oportunidad perfecta para ser, al mismo tiempo, dios y el diablo, o por utilizar el manido refrán cristiano, de estar a la vez «en misa y repicando». Ni siquiera la versión *light* de la *Fiesta de los locos*, la celebración del *Niño obispo* —más propia del Renacimiento humanista—, tuvo el éxito institucional que se esperaba: un niño ostentaba, por un día completo, todo el poder religioso e institucional de un obispo y era atendido y obedecido por todos los feligreses. El día del *Niño obispo* no pasa por ser más que una pequeña pantomima comparada con la capacidad de perturbación del orden público que tenía la *Fiesta de los locos*.

Siglos más tarde, es el humanismo del renacimiento el que apunta un nuevo cambio de perspectiva de la risa religiosa: la risa se traslada del cuerpo al cerebro, la carcajada es paulatinamente menos abierta y «estomacal», y cada vez más acerada y «mental». La razón parece triunfar sobre los sentimientos y lo físico. Ya no resulta tan necesario un atropello palpable del recinto sagrado para poner de manifiesto la animadversión o la disidencia, el chiste sobre el dios no trata de degradar al dios o a la posibilidad de la creencia tanto como de «denigrar» al creyente. El pensamiento crítico del racionalismo desde finales del siglo xvii y comienzos del xviii hasta el siglo xx previo a las guerras mundiales pone a la orden del día la «separación de poderes» del pensamiento que ya instauró Luciano de Samosata: quien se ríe de lo religioso lo hace en un club privado.

El hombre es el único animal que ríe porque es el único animal que entiende la diferencia entre lo que las cosas son y lo que deberían ser. Con el comienzo de las tesis punitivas de la risa, la religión ocupa un lugar de privilegio: no solo porque los enemigos de lo religioso la utilizan como un poder persuasivo, sino porque lo hacen también bajo una condición de afrenta deliberada. Otra cosa más cuestionable sería el asunto de su verdadera eficacia, porque si bien es cierto que en plena Revolución Francesa un chiste religioso podía tener la eficacia agresiva de un mandoble, tras el estado de agnosticismo casi generalizado posterior a la Segunda Guerra Mundial y los movimientos naturales con los que Europa derivó desde entonces abiertamente hacia el laicismo, a veces puede dar la sensación de que —al menos en el caso del cristianismo— el creyente reacciona ante el chiste religioso con una especie de «indignación teatralizada». ¿Hasta qué punto es real la indignación de un católico a comienzos del siglo xxi ante una viñeta supuestamente denigrante en la que se ve a Dios Padre tratando de aclararse

con las aplicaciones de su teléfono móvil o al Espíritu Santo cagándole en el hombro a una anciana en un parque? La importancia de los movimientos carismáticos en la evolución del catolicismo de las últimas décadas y de su relación basal con la noción de alegría, festejo y risa, han introducido una variable que hace que de las religiones monoteístas tal vez sea precisamente el cristianismo y el judaísmo los que mejor se relacionen (o quizá de manera menos hostil) ante el chiste religioso, sobre todo en los casos en que la burla nace de personas ajenas a su religión. No faltará, por supuesto, quien quiera prender fuego a una anciana por un mal chiste, pero en la Europa contemporánea los creyentes judíos y cristianos conviven a diario con un moderado nivel de crítica hacia su religión sin grandes dramas.

Pero la mente occidental, es bien sabido, corre con mucha frecuencia el peligro de creer que todo el monte es orégano. De la esperanzadora connivencia de unos cuantos creyentes en unos cuantos países del primer mundo (a menudo al borde del agnosticismo) ante un puñado de «bromas blancas» no puede concluirse que el mundo entero haya entrado en un proceso «aperturista». Ni siquiera que algunas religiones, como el budismo, tengan la necesidad de esa apertura. Es significativa en ese sentido la forma en que la contracultura occidental ha flirteado siempre —y leído a su gusto— las religiones orientales, las toneladas de páginas de intelectuales occidentales que hablan —desde Schopenhauer hasta autores mucho menos ilustres y definitivamente menos informados— de la «sana y espiritual» relación de oriente con la risa, la sonrisa del Buda y las carcajadas estomacales de los monjes zen en comparación con el oscurantismo medieval cristiano y la prohibición de la risa en el mundo islámico. Se olvida, por ejemplo, que la tradición más importante del budismo, la hindú, denigraba la risa (no la sonrisa ni la ironía, sino la risa violenta) tanto como la tradición cristiana, y que —al igual que las delirantes discusiones escolásticas instauradas por Juan Crisóstomo sobre si Cristo rio o no— también los budistas se embarcaron hace dos mil años en una discusión interminable sobre si rio o no el Buda. No rio, por supuesto, se limitó a sonreír, o eso es al menos lo que concluyeron. La inquietante (para un occidental) sonrisa sarcástica del Buda es la manifestación física de un estado de iluminación, un estado espiritual de indiferencia y neutralidad con respecto al mundo, de conexión y de desconexión a partes iguales, de «vibración». El Buda es el «despierto», el que despierta, y en ese sentido la (son)risa tiene toda la carga y la energía de un nacimiento, de una comprensión. En las formas chinas y orientales del budismo zen esa sonrisa se convierte en carcajada abierta; el aire vertical que

atraviesa la conciencia es el que manifiesta que se ha producido un estado de iluminación. Sea como sea, y analizando la situación desde una perspectiva occidental, resulta complicado reírse de una religión en la que la risa representa la forma de la iluminación. Al igual que los cultos dionisiacos, Oriente parece «protegerse» de la risa con una maniobra envolvente: la risa no es una amenaza, sino una manifestación. ¿Cómo va a generar un sentimiento de sospecha algo que está integrado con un sentido religioso? Por si fuera poco, el valor terapéutico de la risa tiene una tradición milenaria en la medicina oriental. La medicina tradicional china lleva curando enfermedades con el ejercicio de la risa desde mucho antes de que ni siquiera existiera el cristianismo. Y, sin embargo, nada consigue evitar que cuando Oriente ríe, Occidente recele como alguien que escucha a dos personas hablar en una lengua que no comprende del todo.

Cuando en noviembre de 1993 el Dalái Lama visitó su figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, el periodista que cubrió la noticia para el *Daily Mail* aseguró (la cursiva es mía) que «la única diferencia entre el Dalái Lama de cera y el Dalái Lama auténtico era que el auténtico no paraba de reír de un modo *envidiable*», un comentario que resume con involuntaria precisión la actitud de Occidente con respecto a Oriente en lo que tiene que ver con la risa: por un lado la envidia, por el otro, el completo desconcierto. Querríamos reír como ellos, pero el verdadero sentido de su risa se nos escapa, algo nos agrada y nos parece maravillosamente liberador en la risa del Dalái Lama al ver su propia representación de cera, pero sabemos que el Dalái Lama no ríe como reiría un occidental ante su propia representación, en el caso hipotético de que fuera capaz de hacerlo. Y en cualquier caso: ¿es la risa del Dalái una risa religiosa o una risa mundana? ¿Es una risa ante la profanación de su propia figura religiosa y simbólica, o ríe el Dalái como el occidental podría pestañear o dar la mano? En cierto punto, el occidental sospecha que —a diferencia de lo que sucede en Occidente— la risa no tiene por qué corresponder en Oriente con la actividad del *pensamiento*, y eso sí que lo cambia todo, porque un idiota podría reír (en Occidente) como ríe religiosamente (en Oriente) un monje santo. Si Occidente acompaña a Oriente en su risa no es porque haya comprendido de qué se ríe Oriente, sino precisamente porque no lo entiende. Y eso hace que, frente a la religión, el chiste occidental se desintegre antes de nacer o nazca literalmente truncado.

Otra de las razones que dificulta enormemente el chiste religioso en —y sobre— las religiones orientales es la incapacidad de la broma antropomórfica instaurada como regla de oro desde Luciano de Samosata. La inexistencia

para Oriente de un «dios-persona» hace que resulte imposible la humanización necesaria y elemental en la que está fundada la «agresión» al creyente. No hay un dios del que reírse, y el iluminado a seguir, el maestro, ya se está riendo. Oriente gana por goleada.

Otro tanto se podría decir, aunque desde una perspectiva distinta, del judaísmo y el humor. Dejando aparte el tema de que el humor del siglo xx ha sido —literalmente, y en más de un sentido— inventado por judíos, que no podríamos ni comenzar a hablar de lo humorístico tal y como lo comprendemos hoy en la narrativa cinematográfica sin citar de corrido al *dream team* judío de la carcajada —los hermanos Marx, Lubitsch, Billy Wilder, Jerry Lewis, Woody Allen, los hermanos Cohen, Mel Brooks, Seinfeld— y que el llamado «humor judío» tiene unas peculiaridades muy específicas que han determinado en buena medida la conciencia del humor del ingenio y la broma verbal, el asunto de la broma religiosa, de la inclusión en el espectro humorístico del costumbrismo de los rituales judíos o de otros asuntos relacionados con lo religioso como la Shoah —el holocausto—, es más reciente. El judaísmo es, por razones históricas quizá, la religión que más ha necesitado en el pasado siglo el humor para la supervivencia. El tema de la alambicada *autoritas* del mundo de los rabinos, de la interminable, meticulosa y casi neurótica interpretación de los textos sagrados, y de ciertas prácticas como el *brit milá* (circuncisión), el *bar mitzvá* (mayoría de edad) o los excesivos y exaltados ritos matrimoniales, ya forman parte del imaginario humorístico religioso también de cualquier persona ajena al judaísmo. La misma condición de la guerra con Palestina, el dogmatismo ortodoxo y el anacronismo de sus trajes es una mezcla de elementos en los que la broma religiosa y la broma política son casi indistinguibles en algunos casos con el chiste abiertamente racial. Son, con frecuencia, los escritores y humoristas judíos los que se han encargado de llevar, como decíamos antes, por una cuestión de supervivencia elemental, el humor hasta sus últimas consecuencias.

«Los judíos solo comienzan a reír de verdad cuando una situación ha llegado a un punto insoportable», asegura el escritor cómico israelí Etgar Keret, un juicio que cualquiera podría afirmar que ha quedado ratificado ampliamente por los hechos si no fuera por un pequeño ángulo ciego, un centro de antimateria, un lugar de inhibición de la risa tan espeluznante como la Shoah: la catástrofe del holocausto provocado por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Los dos largometrajes cómicos más importantes en los que se trata el asunto —*El gran dictador*, de Chaplin, y *Ser o no ser*, de

Lubitsch (uno realizado por un judío y el otro no)—, fueron casi contemporáneos a los hechos, y tanto Chaplin como Lubitsch afirmaron que no se habrían atrevido a afrontar una narración cómica que contuviera referencias a los campos si hubiesen tenido una idea aunque fuera mínima de las dimensiones reales de los sucesos que se estaban produciendo allí. Desde entonces, y a pesar de haber habilitado el humor sobre prácticamente todas las cuestiones religiosas posibles, el judaísmo se cierra en bloque a cualquier representación de la Shoah que no sea dramática y reverencial. Los primeros documentos cinematográficos con imágenes reales que se produjeron tras la liberación de los campos de exterminio —*Memoria de los campos* (1945), en el que Alfred Hitchcock editó las imágenes de archivo tomadas por los soldados aliados en la liberación de los campos de exterminio, y *Noche y niebla* (1955), también con imágenes reales, del director francés Alain Resnais—, fueron la piedra de toque de la aproximación exclusivamente reverencial con la que la comunidad judía iba a permitir que se trataran los acontecimientos. Los seis millones de muertos judíos de la Segunda Guerra Mundial convirtieron ese lugar sagrado e inexpugnable al humor en un espacio religioso donde la broma no solo no iba a ser tolerada, sino que iba a ser abiertamente combatida.

La comunidad internacional aceptó respetuosamente el veto judío. Son poquísimos y tremendamente reveladores los intentos de llevar el tema del holocausto a un lugar distinto. Uno de ellos fue el estrepitoso fracaso del cómico de origen judío Jerry Lewis, *El día que lloró el payaso* (*The Day the Clown Cried*, 1972), en el que relataba la historia de un payaso judío expulsado del circo por hacer una parodia de Hitler y que acaba siendo utilizado, por su talento para divertir a los más pequeños, —y bajo una promesa de liberación—, para llevar a los niños de Auschwitz hasta el interior de la cámara de gas. Al ver que no hay libertad posible, el payaso conduce a los niños al exterminio igualmente, haciéndose cómplice de sus verdugos, pero muriendo con ellos para evitar ese último momento de angustia infantil. La película no solo no se exhibió jamás, sino que ni siquiera se llegó a concluir el rodaje, a pesar de que el propio Lewis (al igual que Chaplin en *El gran dictador*) lo mantuvo durante un tiempo con su propio dinero. Lewis, actual poseedor de la única copia que se conoce del largometraje, aseguró con tristeza que la película era mala y que sintió «que había perdido el talento», pero una de las pocas personas que tuvo oportunidad de ver uno de los primeros montajes en bruto en 1979, el también comediante y actor Harry Shearer, escribió un revelador artículo en la revista *Spy* en el que afirmaba:

«Con respecto a la mayor parte de historias de ese estilo, uno suele tener la sensación de que la idea previa, la intuición, es mucho mejor que el resultado. Pero ver aquella película fue algo sobrecogedor, al verla uno tenía la impresión de estar frente a un objeto perfecto. La película estaba tan drásticamente errada, la mezcla de comedia y *pathos* estaba tan extraordinariamente desplazada, que habría sido imposible llegar a rozar ni siquiera con la imaginación qué estaba sucediendo. Lo único que uno acertaba a decir era: Oh, Dios mío».

La cita de Shearer es realmente fantástica: se vislumbra precisamente la elocuencia del fracaso de Lewis, un fracaso no solo personal, sino colectivo, de aproximarse al holocausto tratando de incluir en cierto modo una veta cómica: el temor reverencial al objeto sagrado derrite la comedia con la misma facilidad con la que un témpano se derrite en una fragua. Lo que queda al fin es el baile irrepresentable: el traspiés del payaso que trata de ser audaz y en el último minuto se siente sobrecogido por el dolor. En la única escena que se ha filtrado de la película se ve precisamente a un Lewis crepuscular, con la camisa rota, la boca caída y una nariz de payaso tratando de hacer un truco barato ante el súbito ruido de las bombas. Si Chaplin sabía lo suficiente como para sostener la broma, Lewis sabía *demasiado*, el peso del dolor asfixiaba el chiste.

La última situación significativa en la que se puso de compromiso el acuerdo tácito de prohibir la risa sobre el holocausto (reconvertido en episodio religioso por la comunidad judía) fueron dos nuevas películas: un melodrama basado en hechos reales, *La lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg, y una comedia, *La vida es bella* (1998), de Roberto Benigni. La película de Spielberg era el paradigma del melodrama estrictamente hollywoodiense. Rodada en blanco y negro para reforzar el dramatismo de la narración (con dos o tres pinceladas *kitsch* de color), retrataba un mundo de malos y buenos perfectamente acorde con el pacto tácito sobre cómo tenía que ser una narración del exterminio. Spielberg le añadía a la receta oficialista una exposición *estetizada* del horror en la que el mal era arbitrario y autocomplaciente y el bien no conocía límites y se manifestaba en la resistencia privada del individuo. Benigni optó por su parte por una comedia a la italiana, con dosis moderadas de batacazos y una apuesta mucho más audaz: representar los últimos días de Auschwitz a través de la mirada de un niño cuyo padre está haciéndole creer a su hijo que todo lo que ve en el campo no es más que un juego, y que si sigue las reglas, recibirá como premio un tanque. Mientras que la película de Spielberg recibió siete Oscars de la

academia norteamericana y fue aclamada al instante como una obra maestra del género, la película de Benigni, como no podía ser de otro modo, se vio inmediatamente sepultada bajo una ola de violentas críticas. Durante los primeros meses la película recibió constantes varapalos de la prensa especializada y de numerosas asociaciones judías que consideraban «inaceptable e inmoral» una comedia con un campo de exterminio como telón de fondo. Benigni se había atrevido a entrar en el recinto de lo sagrado con las sucias pantuflas del comediante. Su condición de no judío —a diferencia de Spielberg— tampoco ayudaba. Se llegó a vetar la película en Israel de forma temporal hasta que se alzó, contra todo pronóstico, también con el Oscar a la mejor película extranjera.

En medio de aquel clima de desconcierto y animadversión (a pesar del reconocimiento de algunos premios internacionales y de la increíble taquilla de la película), a la comedia de Benigni siguieron lloviéndole duras críticas hasta que el húngaro Imre Kertész, uno de los pocos escritores supervivientes de Auschwitz y uno de los mejores escritores centroeuropeos de la segunda mitad de siglo, escribió en *Die Zeit* un histórico artículo titulado «¿A quién pertenece Auschwitz?», en defensa de Benigni. El futuro Premio Nobel de Literatura afirmaba allí que, mientras la *Lista de Schindler* había sido rodada bajo la falacia sentimental de que aún existía en Auschwitz la noción de «persona» (y era por tanto mentirosa hasta la indecencia), la comedia de Benigni era verdadera en el sentido de que había sido rodada bajo la premisa (real) de que en Auschwitz aún existía la fantasía en la conciencia de los supervivientes. Kertész se quejaba —defenestrando la cursilería «realista» del biempensante Spielberg y defendiendo el cuento de hadas del humanista Benigni— de «ese coro de puritanos del holocausto, de los dogmáticos del holocausto, de los usurpadores del holocausto, que se alzan una y otra vez rasgándose las vestiduras y preguntándose si podemos permitir que el holocausto se muestre de cierta manera». Afirmaba también que el holocausto «como legado» pertenecía no solo a los judíos, sino a todos los que se atrevieran a luchar con humanismo y valor contra el fantasma de Auschwitz.

La palabra «legado» de pronto adquiere en la pluma de Kertész una dimensión particularmente interesante en ese contexto. Es precisamente la palabra «legado» la primera que surge de la comunidad musulmana en un contexto aparentemente distinto pero con muchos puntos en común: cuando se reivindica la violencia ante las caricaturas del profeta Mahoma publicadas por el periódico danés *Jyllands Posten* en septiembre del 2005 y las que provocaron el asalto a la revista cómica *Charlie Hebdo* en enero de 2015.

«Legado»: esa resbaladiza palabra de la comunidad, defender el legado, reclamar la patente sobre el legado. Kertész se alza contra los puritanos, los dogmáticos, dos calificativos que Occidente tiene siempre bien dispuestos a la hora de cargar contra el Islam enarbolando la libertad de prensa y de expresión, unas libertades que —no es necesario decirlo— brillan por su ausencia en buena parte del mundo islámico. Pero en el humor, al igual que en la vida, con frecuencia lo obvio puede llegar a cegar la comprensión de lo esencial: de la legítima protesta colectiva ante el uso de la violencia frente al uso de la libertad de expresión, no ha de deducirse que la broma sea ingenua o inocente, ni que la respuesta esté totalmente injustificada.

Los atentados de *Jyllands Posten* y de *Charlie Hebdo* y las reacciones colectivas a favor de las víctimas pueden hacer perder de vista una cuestión elemental a la hora de analizar la reacción violenta islamista: para un musulmán, ver una caricatura de Mahoma no es lo mismo que para un cristiano ver una caricatura de Jesucristo. La parodia en el caso cristiano funciona con respecto a un imaginario determinado; un cristiano ha articulado una noción de sentido de su religión a través, entre otras cosas, de una sofisticada estructura de representación pictórica de su mundo religioso; distingue en un pestañeo una imagen paródica de una imagen piadosa, y cuando se enfrenta a una imagen paródica es capaz de «ver al trasluz» la imagen piadosa en la que está fundada, el «modelo» que ha utilizado el paroda para construir su parodia. El caso del musulmán es bien distinto. En primer lugar, el Corán prohíbe expresamente cualquier representación pictórica de la divinidad (Alá). A pesar de que en sus primeros monumentos sí se permitía cierta representación de figuras antropomórficas y animales en las mezquitas, a partir del siglo VII el Islam se decantó abiertamente por el «aniconismo», convirtiéndose así en un culto abstracto, sin imágenes. Hay toda una tradición islámica desde el califa Al-Mu'tamid (870 d. C.) que da un paso más hacia la iconofobia, considerando que la simple producción de imágenes es ya en sí un acto sacrílego en el que el hombre trata de emparejarse con Dios. En las suras se atribuyen al profeta Mahoma unas palabras que revelan también una militante iconofobia: «Dios me ha enviado contra tres clases de personas para aniquilarlas y para confundirlas: los orgullosos, los politeístas y los pintores. Guardaos de representar sea al Señor, sea al hombre, y no pintéis más que árboles, flores y objetos inanimados».

La imposibilidad de retratar a Alá marcada expresamente en el Corán se extiende desde los primeros siglos del Islam (a pesar de que sí existen algunas representaciones piadosas del profeta) a la prohibición —o al menos censura

interna, sobre todo en la tradición sunita— de representar a Mahoma, a quien se describe en los textos —como no podía ser de otra manera— como un hombre apuesto de ojos almendrados y negros, barba exuberante, pecho amplio y (el único rasgo particular, bastante caricaturizable, por cierto) con una leve separación entre los dientes frontales. De Mahoma se dice también algo que ya resultará familiar al lector de estas páginas: que nunca rio.

Se entiende ahora que la apropiación de la imagen o de la posibilidad de representar a Mahoma sea vista desde la tradición islámica, más que como un atropello, como un acto blasfemo y particularmente ofensivo. Es, en cierto modo, una especie de «parodia sin modelo», un caso único en la anatomía del chiste de carácter religioso. Es de suponer que —incluso para un musulmán no particularmente creyente— una caricatura de Mahoma sobrepase en cierto modo la condición estrictamente religiosa de la ofensa y sea contemplada como un agravio a la totalidad cultural. Occidente suele pecar en ese sentido de una galopante ingenuidad al comparar la representación paródica de Mahoma con la de otras religiones.

La legitimidad democrática para hacer un chiste religioso (también ofensivo) habría por tanto de dirimirse en otros términos, las doce víctimas de los atentados en París de *Charlie Hebdo*, o las cincuenta víctimas colaterales de la publicación de las caricaturas de Mahoma en el periódico *Jyllands Posten* en el 2005, no deberían confundirse (utilizando una dialéctica sentimental que se parece mucho a la dialéctica extremista) en una lucha de ofendidos legítimos, pero eso no impide que los criterios comiencen a ser de pronto subjetivos, resbaladizos y cambiantes: ¿Hasta dónde y en qué términos se puede bromea en democracia sobre la religión ajena? ¿Es acaso posible discutir cualquier asunto religioso —sea de la naturaleza que sea— desde una perspectiva no estrictamente sentimental?

Por supuesto que, si en términos de legislación occidental, un humorista tiene derecho a hacer un chiste (también ofensivo) sobre una religión, lo tiene también para hacerlo de un presidente del gobierno, de un rey o de un ministro sin que por ello queden deslegitimadas las instituciones que representan, pero el caso del asalto de los hermanos Chérif y Said Kouachi a la revista *Charlie Hebdo* de enero de 2015, que se resolvió con doce muertos entre los que se encontraban algunos caricaturistas y el redactor jefe de la publicación, Stéphane Charbonnier, abrió la discusión a un espacio inédito; en primer lugar, porque la propia naturaleza de la parodia era particularmente agresiva. En cierto punto, las caricaturas de Mahoma publicadas en *Charlie* escapaban a esa ley no escrita de Luciano de Samosata sobre la broma

religiosa como broma privada, donde algunos no creyentes se ríen de la irracionalidad connatural de la creencia del creyente. Las caricaturas de *Charlie* contenían en la *rugosidad* y *frontalidad* de su representación algo más parecido al reclamo de atención de una provocación, una provocación legítima (tal y como era una provocación legítima *El gran dictador* de Chaplin) y fundada en elementos que pasaban, más que por una defenestración particular del Islam, por el rechazo occidental a las cuestiones más arcaicas del mismo (como el machismo, el terrorismo y el fundamentalismo). Utilizando las formas de la parodia, casi se podría llegar a pensar que la intención de «herir el corazón» del creyente musulmán estaba en este caso a la misma altura que la de reírse «en privado» de él. Un atropello, sin duda —y tampoco tendría mucho sentido negarlo—, pero un atropello necesario si se trataba de salvaguardar los derechos en los que estaba fundada la democracia.

Europa sabe muy bien lo peligroso que es (porque el siglo xx le ha cobrado en millones de muertos esa lección) que alguien comience a imponer a los demás una verdad única. La línea de sombra de la pluralidad se ve un poco más clara en este caso; sostener la pluralidad pasa por habilitar el «insulto» de la parodia. Enfrentarse a las ideas del otro significa *también* enfrentarse a su risa, porque su risa es, en última instancia, una idea. Y en las ideas no se puede creer o confiar a medias, o se cree o no se cree.

La desconfianza en la razón y la imparable ocupación de lo sentimental en todos los discursos (de lo político a lo religioso, del nacionalismo al fundamentalismo) terminó, en el caso de los atentados de *Charlie Hebdo*, en un callejón sin salida en el que ambas facciones parecían exigirle a la contraria lo que ellos mismos no estaban dispuestos a ofrecer: un respeto reverencial (uno en virtud de su religión, el otro amparado en la libertad de expresión). Europa no podía permitirse —ni ante sí misma ni ante el mundo, y seguramente no por falta de deseo en muchos casos— disparar balas reales, pero como tampoco estaba dispuesta a ceder ante el fundamentalismo religioso, decidió reír con toda la agresividad posible. Mientras Oriente Medio no podía permitirse la risa, ni siquiera la sonrisa, pero sí las balas reales, la única respuesta a su alcance para defenderse de la agresión de la parodia, Europa alzó la bandera de la libertad de expresión y cientos de miles de manifestantes salieron a las calles de París con pancartas de «*Je suis Charlie*». En menos de una semana se reunió otra manifestación paralela de miles de personas en las calles de Pakistán con una respuesta muy clara: «*If you are Charlie, then I'm Kouachi*» (refiriéndose al apellido de los hermanos

que perpetraron el asalto: Si tú eres Charlie, entonces yo soy Koauachi). ¿Qué maestra de escuela iba a poder a separar por la fuerza a esos dos niños enganchados en el patio? ¿Qué árbitro legítimo podía pegar un puñetazo sobre la mesa? Ninguno, porque no había árbitro posible; la batalla era desigual: el discurso de las ideas y el de los sentimientos eran líneas paralelas, los niños se peleaban, sí, pero en patios distintos, en patios paralelos, y por tanto irreconciliables.

El papa Francisco declaró a los pocos días, refiriéndose a los atentados de *Charlie Hebdo*, que a nadie debería extrañarle que cuando una persona «insulta a la madre de otro, reciba un puñetazo como respuesta», manifestándose abiertamente a favor de poner ciertos «límites» a la libertad de expresión. De nuevo (enmascarada) la palabra «legado», legitimidad del legado; de nuevo la idea de la religión como herencia ineludible (como la maternidad) más que como una elección personal, privada, cuestionable y sobre todo como territorio que debería quedar al margen de la posibilidad de la risa. «La madre de uno podrá ser fea —casi le habría faltado decir al papa Francisco—, pero es la madre de uno». Una manera bastante explícita de resumir que la fealdad de la madre de uno, de la religión de uno, es algo con lo que uno solo puede relacionarse sentimentalmente. Pero habilitar espacios donde solo es posible hablar sentimentalmente es ciertamente peligroso, y a nadie se le escapa tampoco que en última instancia puede convertirse en una legitimación abierta de la violencia.

Desde el otro lado, desde el lado de los redactores de la revista *Charlie Hebdo*, la respuesta de la primera portada tras el ataque a la redacción tuvo también una condición eminentemente sentimental. En ella apareció de nuevo una caricatura del profeta Mahoma, pero esta vez cariacontecido y al borde de la lágrima, sosteniendo en las manos el cartel que se había convertido en el icono de las protestas («*Je suis Charlie*»). Sobre la ilustración podía leerle una frase extraordinariamente misteriosa: «*Tout est pardonné*» (Todo está perdonado). Pero ¿qué estaba perdonado? ¿Los muertos? ¿Los ataques? Y lo más importante: ¿quién había pedido perdón para que *Charlie Hebdo* se pusiera en la posición del que lo otorga? Muy lejos de pedir perdón, la reacción de los fundamentalistas había sido más bien de alegría, regocijo y celebración. Allí donde la violencia había desarticulado la risa, la propia revista *Charlie* comenzaba también, como los fundamentalistas a los que había atacado, a hablar el lenguaje de los sentimientos. El sonido de las balas se parecía al fin al de los sentimientos en una cosa: en que ninguno de los dos dejaba escuchar las risas de los hombres.

AGRADECIMIENTOS

Jamás habría podido dedicarle el tiempo necesario a este proyecto tan deseado si no hubiese sido gracias a la ayuda económica de la Fundación BBVA para investigadores y creadores culturales. Gracias a ella pude investigar, escribir y sobre todo leer con un mínimo de seriedad la parte más relevante de las toneladas de bibliografía que hay escritas sobre la materia.

Este libro tiene tres interlocutores claros y definitivos, con ellos he comentado todas las lecturas, ideas, pensamientos y anécdotas sobre el fenómeno de la risa que aparecen en él y cientos más que no aparecen. Su inteligencia, su curiosidad y su sentido crítico han sido constantemente la única prueba de mis conclusiones, y si hay en este libro alguna idea mínimamente original es necesario atribuirla también a su inteligencia y a su cariño: Carmen Cáceres, Rafael Llano y Mercedes Cebrián.

Notas

[1] Que asegura «nada es verdad» utilizando precisamente una verdad como petición de principio. O lo que es lo mismo: «Nada es verdad menos la petición de principio *nada es verdad*». <<

[2] Una de las preguntas más recurrentes de Bergson es la de si existe una fisonomía cómica por naturaleza o no. Una de sus respuestas (aparte de la consignada más arriba) que tiene que ver más con el asunto de la parodia que nos concierne en este capítulo es la de que «toda deformidad susceptible de imitación por una persona bien conformada puede llegar a ser cómica». <<

[3] El cine de Chaplin al completo había sido prohibido en la Alemania nazi debido al malentendido de un supuesto origen judío. En uno de los más célebres panfletos antisemitas de la guerra, «Los judíos te están mirando», editado por el partido nacionalsocialista en 1934, en el que se hace un listado de célebres judíos internacionales vetados, aparece, a pesar de no ser judío, el nombre de Charles Chaplin. Se trataba, a su vez, de una parodia de una serie célebre en la época de libros infantiles titulada «Los animales te están mirando» y fue enviado a Chaplin desde la misma Alemania por su amigo Ivor Montagu. Se especula también sobre la posibilidad de que ese documento esté en el origen del proyecto de *El gran dictador*. <<

[4] El documental de propaganda alemana *Feldzug in Polen* (*Campaña en Polonia*) había estado dos meses en cartelera con teatros llenos y grandes ovaciones en todo Estados Unidos poco antes del estreno de *El gran dictador*.
<<

[5] Como es lógico, las cifras de beneficios son prácticamente imposibles de calcular (en buena medida porque la financiación de la película estuvo a mano de los Colombo, una conocida familia de la mafia italiana, y porque los derechos permanecieron en sus manos durante décadas), pero se calcula que, desde su estreno hasta la fecha, *Garganta profunda* ha producido unos beneficios estimados entre 300 y 400 millones de dólares, lo que la convierte en una de las películas más rentables de la historia. <<