

Invencción técnica y creación estética en las comedias enlatadas: analítica de lo risible y génesis de lo cómico (*)

Luis Sebastián Ramón Rossi Maina (**)

Resumen

A partir de la pregunta por cómo debe ser comprendido, sin evitar su particularidad técnica, el efecto sonoro de las risas enlatadas, hemos descubierto dos problemas en la historia de las teorías de la risa que dan lugar a dos tipos de estudios completamente distintos. El primer problema se pregunta por las causas de la risa y es la base para métodos analíticos. Así, se construirá la primera fase de investigaciones sobre lo risible, cuyo centro se enraizará en las diversas filosofías de la representación y desplegará cuatro siglos de discusiones en torno a tres principios analíticos (superioridad, incongruencia y alivio). Sólo a comienzos del siglo XX, aparecerá un segundo problema en el que se estudiará cómo se crean las comedias (en vodevil y en literatura). Esta segunda fase de problemas sobre lo cómico dará lugar a principios genéticos que serán contemporáneos y correlativos a formaciones, figuras y fondos cómicos. Por último, gracias al descubrimiento del problema de lo cómico y al horizonte epistémico abierto por las filosofías de la diferencia y de la individuación, hemos podido comprender la insoslayable, pero hasta ahora no estudiada, particularidad técnica de las producciones audiovisuales cómicas del siglo XX (en cine y en televisión).

Palabras claves: Comedia - Televisión - Risa - Individuación - Técnica.

Technical invention and aesthetic creation in canned comedies: analysis of the risible and génesis of the comic

Abstract

Beginning with the question of how the canned laughter should be understood (without avoiding its technological specificity) we discovered two problems in the history of theories of laughter that originate two completely different types of studies. The first one asks about the causes of laughter and it is the basis for analytical methods. Thus the first phase of research on the risible will be built, which center is rooted in different philosophies of representation, causing four

centuries of debates around three analytic principles (superiority, incongruity and relief). It was only at the beginning of the twentieth century that a second problem appeared to study how comedies are created (in vaudeville and in literature). This second phase of the comic problem will lead to genetic principles which will be contemporary and correlative to comedy's formations, figures and backgrounds. Finally, due to the discovery of the problem of the comic and the epistemic horizon opened by the philosophies of difference and individuation, we were able to understand the inevitable, but not yet studied, technological specificity of audiovisual comic productions of the twentieth century (in film and in television).

Keywords: Television - comedy - canned laughter - individuation - technology.

Introducción

“Bref, nous croyons que la notion de sujet a perdu beaucoup de son intérêt au profit des singularités pré-individuelles et des individuations non-personnelles.” Gilles Deleuze – Deux Regimes de Fous.

El estudio de las producciones culturales cómicas deriva, por lo general, en el análisis de las causas de la risa. El método inagotable de explicar lo cómico por lo risible tiene su raíz en el anquilosamiento de categorías analíticas surgidas entre el siglo XVII y el XIX. Sin embargo, el siglo XX verá nacer otro conjunto de teorías que responden a un problema radicalmente diferente. Nos referimos al estudio de la creación cómica en sí misma, cuya característica será sobrepasar las categorías analíticas en nociones diferenciales que serán capaces de recorrer la génesis de las multiplicidades cómicas (en diversas esferas artísticas). Por ello, en la primera parte de nuestra investigación, hemos delimitado dos problemas en la historia moderna de las teorías de la risa: el análisis de lo risible y la génesis de lo cómico.

Aunque una intuición común dicta que lo cómico excede tanto las causas de la risa como las particularidades de la comedia, con anterioridad a nuestro estudio no se ha podido demostrar fehacientemente cuál es la diferencia de naturaleza entre estos dos problemas yuxtapuestos. En consonancia con ello, el profundo desconocimiento de los supuestos imbricados en las categorías humanistas de lo risible (superioridad, incongruencia y alivio), utilizadas para analizar las producciones culturales cómicas audiovisuales, traslapa nociones diferenciales que, por fuera de caminos analíticos y constativos, buscan comprender la creación cómica recorriéndola en sus variaciones¹.

A partir de las posibilidades abiertas por el problema genético de lo cómico, es posible comprender cabalmente el rol de los objetos técnicos (risas enlatadas, sistemas de tres cámaras, etc.) incluidos en la invención de la comedia televisiva enlatada. Por ello, la última parte de nuestro estudio combina, por un lado,

historia de las comedias televisivas (*comedy variety* y *sitcom*) y, por otro, una semiótica pura del burlesco cinematográfico y una génesis de la invención técnica en forma de mecanología de lo visual.

Primer problema de las teorías sobre la risa: los principios analíticos de lo risible.

La pregunta por las causas de la risa se extenderá desde el materialismo hobbesiano hasta el psicoanálisis, pasando por el iluminismo empirista escocés del siglo XVIII y la psico-fisiología francesa del siglo XIX (SULLY, 1902). Así, el reverso de las causas de la risa serán tres principios reflexivos o analíticos de lo risible: la superioridad, la incongruencia y el alivio. Estos principios serán anteriores a la creación de objetos absurdos, de sujetos ridículos o de enunciados ingeniosos (*wit*) y chistosos (*Witz*). En este sentido, el primer problema en la historia de las teorías modernas sobre la risa comenzará con Hobbes y la explicación de lo risible como producto de la gloria repentina que sentimos al compararnos con el otro (HOBBS, 1812). Pero el autor de *Leviatán* será el mentor no sólo de la primera explicación causal del ridículo, sino también de las condiciones a partir de las que se deberá plantear el problema de lo risible. Desde ahora, refutar la superioridad y su egoísmo será estar dispuestos a explicar, partiendo del sujeto y de su representación, las causas de lo risible.

La lucha contra el principio hobbesiano absorberá las energías de varias corrientes que llegarán hasta al siglo XIX e irán del iluminismo escocés al alemán (BILLING, 2005). La explicación de lo risible pasará entonces de la psicología de las emociones a la del intelecto, al subrayar como causa de la risa la percepción de una incongruencia (SCHOPENHAUER, 1960). Sin embargo, lo que sucede no es una transformación del problema sino el encuentro de una segunda solución fundada en la operación mental que se dedica a sugerir semejanzas incongruentes entre ideas simples (LOCKE, 1849). Serán los escritores del iluminismo escocés quienes darán validez filosófica al estudio del ingenio (ADDISON, 1840) en el análisis de proposiciones contradictorias y composiciones literarias absurdas (BEATTIE, 1779) formadas por uniones entre términos de grandeza, dignidad, decencia, belleza o armonía e ideas de vileza, bajeza, indecencia y deformidad (HUTCHESON, 1750). También en los dichos ingeniosos (*Aussprüche*) de las artes agradables de la estética kantiana aparecerá el contrasentido como causa, pero esta vez provocado por una expectación tensa (una representación) resuelta en nada (KANT, 1922). Progresivamente, lo risible abandonará el intelecto, para remitirse al cuerpo.

A partir del siglo XIX, con los desarrollos de la psico-fisiología británica, la atención se centrará en la liberación de tensiones nerviosas en la risa. Así, el alivio será una condición fisiológica que se unirá a los dos principios anteriores como degradación (BAIN, 1865) o como incongruencia descendente

(SPENCER, S/R). Mas, sólo los psico-fisiólogos franceses comprenderán al placer obtenido de la liberación de tensiones nerviosas como prueba de la irreductibilidad de las causas de la risa (RIBOT, 1911). En ellos se presumirá la conciliación de los principios de la superioridad y de la incongruencia como el agotamiento de un mismo problema. A principios de siglo XX², la pregunta acerca de las causas de lo risible será minada internamente por el descubrimiento de los problemas de la imaginación (social e individual) cómica (DUGAS, 1902).

En efecto, llamamos primera fase de las teorías sobre la risa a las investigaciones que comparten preguntas como: ¿de qué, cómo y por qué reímos?, ¿cuál es la relación determinada por dos términos que mueve a risa?; o ¿qué proceso psíquico-físico desencadena lo risible? Esta primera fase abarcará más de cuatro siglos de soluciones y ejemplos en permanente disputa que compartirán tres supuestos fundamentales. En primer lugar, ninguna explicación renunciará a determinar las diferencias entre términos como contradicciones y oposiciones nacidas tanto de la identidad del sujeto ridículo (en la comparación hobbesiana) como de la identidad del objeto absurdo (en las composiciones incongruentes). El segundo supuesto será la actualidad hilemórfica (materia formada o sustancia) absoluta de los componentes analizados que hará necesario recorrer el camino de los estímulos risibles a los efectos psico-fisiológicos. Consecuentemente, será incuestionable, en tercer lugar, la determinación de las relaciones cómicas por los términos opacando la creación al detener el devenir afirmativo en negación. Así, los principios de reflexión (superioridad, incongruencia y alivio) encuentran los términos analizados (los sujetos del ridículo, los objetos y las proposiciones del absurdo) ya constituidos, actuales, individuados e invariantes. Veremos cómo el problema de la creación-imaginación cómica revela principios genéticos o acontecimentales como nociones diferenciales que muestran una distribución nómada de un ser cómico que se dice de la diferencia; es decir, un ser que se dice del devenir de lo vivo o de las multiplicidades intensas y en el cual la identidad es sólo un efecto de superficie de la variación misma (DELEUZE, 2002).

Segundo problema de las teorías sobre la risa: los principios genéticos de lo cómico.

La segunda fase de las teorías de la risa aparece ante un problema radicalmente diferente: ¿cómo se crea, fabrica y funciona lo cómico? Estas nuevas investigaciones tratarán de atrapar la variación universal de las comedias, pero ya no para generar un principio general explicativo de la diversidad de ejemplos risibles, sino para recorrer las intuiciones o secuencias creativas (los planos cómicos) de diferentes comedias (literarias y teatrales) a través de nociones diferenciales o principios genéticos contemporáneos y correlativos a la creación estética misma. Entonces, el problema de lo cómico supondrá despegar

las relaciones de los términos para comprender la comparación y la contradicción (negación en la superioridad y en la incongruencia) como variaciones afirmativas cómicas.

El primer estudio genético de figuras, formaciones y fondos cómicos lo hemos encontrado en el dialogismo bajtiniano. El filósofo ruso, en su análisis de la obra de Rabelais, plantea dos lenguajes claros: el carnalesco histórico (inasequible para cualquier historiador) y el de la literatura cómica (BAJTIN, 1999). En la palabra viva bajtiniana, como fondo dialógico entre lenguajes (sistema metaestable de singularidades), aparece, de un momento a otro, una conciencia social creadora que puede funcionar monológicamente (el poeta) pero que también puede convertirse en germen del dialogismo. El prosista es ese vector móvil que deja pasar ciertas magnitudes pre-individuales virtuales y detiene otras; es quien en la escritura individúa al transponer los lenguajes sensibles carnalescos en literatura cómica (BAJTIN, 1989).

Esta génesis de las fuerzas cómicas literarias contiene un principio genético contemporáneo y correlativo a la individuación formadora. Tal noción será, en Bajtin, el principio de la inversión-renovación, ambivalencia material y corporal (muerte-nacimiento, degradación-elevación, etc.), que rastrea el devenir (devaneo) cómico como plano de inmanencia en el que se trazarán las figuras y las formaciones. En otras palabras, lo cómico prolonga las variaciones de la vida:

“(…) Todas las cosas y fenómenos del universo rabelésiano adquieren una individualidad original: *principium individuationis*; el elogio-injuria. Dentro de la marejada individualizadora del elogio-injuria, las fronteras entre las personas y las cosas se atenúan; todas se convierten en protagonistas del drama carnalesco de la muerte simultánea del mundo antiguo y del nacimiento del nuevo”. (BAJTIN, 2003: 419)

Bajtin demostrará que las voces multiacentuadas de la plaza pública se unirán a los golpes del tiempo en el rito del elogio-injuria para dar lugar a formaciones, cuerpos, figuras, etc. Pero ellas no aparecen como individualidades totalmente actualizadas (independientes entre sí), sino que sólo revelan sus límites corporales a partir del fondo virtual de comicidad o multiplicidades cualitativas de imágenes (concretas y sensibles). Se trata de un flujo material aún no formado ni física, ni semióticamente, que no puede ser igualado a una sustancia (DELEUZE-GUATTARI, 1997). Así, por ejemplo, a partir de la imagen material de las tripas (singularidad pre-individual) aparecen dos elementos fundidos: un cuerpo comido, excrementicio y un cuerpo devorador y parturiente. Comer es parte del sistema boca abierta-deglución o manifestación de la vida del cuerpo social grotesco; es una formación inacabada e interactiva con el mundo.

El estudio bajtiniano sobre la génesis de lo cómico rabelésiano se enfoca en la transposición de una realidad social carnalesca (fondo, flujo vital-social) a un acontecimiento cognoscitivo-ético o valoración como escultura de las figuras y de las formas literarias (estilo del prosista) (BAJTIN, 1989). Unos años antes, Henri Bergson rastreaba, a partir de la psicología de la imaginación, la

fabricación de lo cómico como disposición-formación de un mecanismo extenso en la duración intensa (tiempo heterogéneo de la vida espiritual). No obstante, la perspectiva heurística de estas génesis de lo cómico, que lograban descentrar al sujeto y a la representación, será acallada cuando se conserven sólo los aspectos disciplinarios y revolucionarios de las risas bergsonianas y bajtinianas. Una comprensión acabada de estos autores demuestra que sus indagaciones tienen eje en la afirmación pura de la diferencia creativa estudiada a partir de un nuevo problema: dar cuenta, en la comedia, en la farsa, en el arte del payaso, *de los procedimientos de fabricación de lo cómico* (BERGSON, 1900). Recorrer su fuerza expansiva como red de relaciones (DURING, 2003) o solucionar una serie de actualizaciones describiendo cada variación sin metáfora.

Entonces, la piedra de toque para comprender lo cómico en Bergson será el sistema de actualización de imágenes virtuales. La energía vital se agenciará en variaciones que funcionan como acordes entre las imágenes del presente sensorio-motor y las del pasado virtual-espiritual (BERGSON, 1939). Así, funcionamiento y fabricación de lo cómico tendrán como leitmotiv la rigidez de lo vital flexible: “Es cómica toda disposición de actos y de acontecimientos que nos dan, insertados unos en otros, la ilusión de la vida y la sensación neta de un agenciamiento mecánico.” (BERGSON, 1900:35).

Para el francés, un ejemplo claro será el arte del caricaturista que cristaliza y continúa los pliegues espirituales o la forma virtual del movimiento (flujo material) anunciado en la materia formada (sustancia) del rostro. Como en el estudio del movimiento, lo importante será la noción de un devenir cómico como plano de funcionamiento (BERGSON, 1900); puesto que el efecto cómico nacerá de la transfiguración nunca acabada de un fondo viviente en una formación inmóvil. Frente al problema de lo risible, se ve claramente que antes de la superioridad o de la incongruencia, sucede la trayectoria que hace devenir al payaso en un maniquí o en una pelota, y al negro en un blanco mal lavado. El espectador percibe ese principio genético del agenciamiento mecánico en los movimientos de cuerpos-imágenes que actúan (en el teatro de vodevil y en lo circense), como implicación de una trayectoria independiente a los instantes divisibles y a su finalidad (BERGSON, 1944). El leitmotiv bergsoniano del agenciamiento mecánico no es una representación sino el ritmo de la transducción nunca acabada entre el fondo virtual (multiplicidad intensa real sin ser actual) y sus variaciones o actualizaciones.

No obstante, los planos cómicos que mencionamos no pre-existen a las formaciones y al fondo de comicidad; se trata de actualizaciones de sistemas energéticos de fuerzas vivas. Por ello, no creemos conveniente quitarlos de ese nivel concreto, ya que estudiamos las condiciones de la experiencia real (física y semiótica) y no las condiciones de la experiencia posible. Nuestro problema llega aquí a un punto en que nos permite respondernos por qué no partimos de un análisis del discurso, o de un estudio crítico sobre las condiciones de producción de la comedia. Para dar cuenta de la especificidad del plano cómico debe

seguirse el movimiento de transposición o transducción (propio de la creación estética, pero también de la invención técnica) que distingue un fondo de singularidades virtuales, formaciones-figuras cómicas actuales y medios psico-sociales (socius) asociados. No es en la identidad de una forma traducida (en semejanza o negación), en el isomorfismo, sino en la intuición de un isodinamismo creativo entre lo virtual y lo actual donde se enraíza nuestra investigación. En adelante la comprensión de las particularidades de las comedias del siglo XX debe ir guiada por este pasaje del problema analítico de lo risible al problema genético de lo cómico.

Creación estética e invención técnica de lo cómico del siglo XX: burlesco y sitcoms.

La última parte de nuestro estudio estuvo dedicada a las particularidades de las comedias audiovisuales de mediados del siglo XX. A decir verdad, nuestro objetivo era comprender el efecto sonoro de las risas enlatadas sin obviar su característica primera: ser un objeto técnico. Por ello, *adherida a la historia de los problemas teóricos sobre la risa incluimos una reflexión que sopesaba, por un lado, el valor heurístico de los análisis constativos de lo risible (cuyo método radicaba en la operacionalización de las causas de la risa) y, por otro, la validez de una génesis de lo cómico (cuyo trazo era el de las creaciones estéticas)*. Nuestra primera conclusión nace de la diferencia entre ambos problemas históricos, ya que sólo los estudios genéticos pueden capturar la distancia entre la imagen del burlesco cinematográfico y la tecnicidad visual de las comedias televisivas como pasaje articulador entre creación estética e invención técnica.

Hacia 1950 dos subgéneros cómicos dividen las grillas programáticas de la televisión norteamericana: las comedias de variedades y las *sitcoms* (ALVAREZ, 1999). Sin embargo, la disputa por el *prime-time* revelará una progresiva decadencia de las primeras y un marcado auge de las segundas. El cambio en el modo de producción de las comedias televisivas ha sido atribuido a un amplio espectro de factores; desde los réditos económicos generados por la estandarización de los productos del broadcasting (MARC, 2002) hasta el poder gubernamental de la representación de la familia capitalista frente a la amenaza comunista (DALTON, 2005)³. No obstante, el dato histórico clave para entender la masificación de las *sitcoms* se encuentra en el paso de la emisión en vivo desde los *Theaters* a la grabación en los *Studios* (MARC-THOMPSON, 2005) ya que allí radica la razón del triunfo de la planificación técnica de las *sitcoms* sobre las intenciones estéticas de las *comedias de variedades*. Mientras que éste último tipo de comedia aspiró a la traducción del vodevil y del burlesco cinematográfico en la pantalla chica, las *situation-comedies* evolucionarán marcando una síntesis entre seriales radiofónicos e invenciones televisivas que terminarán por rivalizar directamente con las imágenes del cine.

Esas condiciones nacientes de creación cómica audiovisual, a mediados del siglo pasado, acelerarán la ruptura entre un burlesco cinematográfico clásico aplicado a extraer imágenes-movimiento a base de planos y montajes creados en respuesta a la pregunta “¿qué hay que ver después de una imagen?” (DELEUZE, 1984); y un burlesco moderno que buscará una presentación directa del tiempo desubjetivado anunciado en la pregunta “¿qué hay que ver en el intersticio de sonido e imagen?” (DELEUZE, 1987). Pues tanto para Gilles Deleuze, como para Serge Daney, la invención cómica televisiva se estructurará por otras preguntas: “¿cómo se inserta o desliza una imagen en otra?, o ¿cómo la imagen se vuelve una información visual?”

Por fuera de cualquier analogía con códigos lingüísticos y semiológicos, Deleuze se interesa por la actualización de lo sensible (multiplicidad enunciable, fondo-flujo de imágenes o materia signaléctica) recorriendo la individuación de las imágenes cinematográficas a partir de las fuerzas diferenciadoras de elementos, relaciones y singularidades diferenciales. Por ello creemos que se puede trazar un paralelo entre las génesis de la creación cómica (en literatura y en vodevil) y la semiótica pura. Así, la génesis deleuzeana del burlesco describirá la dinámica de signos genéticos y compositivos que se corresponden con las preguntas creativas del cine clásico y del moderno: kinoestructura del montaje (esquema sensoriomotriz de Chaplin, Keaton, los hermanos Marx, etc.) y cronogénesis del *découpage* (ondulación electrónica de Jerry Lewis).

Por lo tanto, si el burlesco clásico encarnará el principio bergsonianos del agenciamiento mecánico de la energía vital, Deleuze anuncia, en el burlesco moderno de Jerry Lewis, un nuevo principio genético: la ondulación electrónica. “Bergson es superado” (DELEUZE 1987: 84). Este nuevo plano de inmanencia cómica marca el paso de una disposición de energía vital a una destrucción del mundo (fondo cinematográfico de decorados y épocas históricas, etc.) por efectos de energía electrónica. Por un lado, el régimen energético reserva una creación estética de la imagen, pero, por el otro, anuncia la supresión de las fuerzas del acontecimiento en la comedia elaborada tecnológicamente. Si el burlesco cinematográfico dará lugar al tiempo desubjetivado, las comedias televisivas marcarán el pasaje de unas incipientes intenciones de creación estética a la consolidación de la invención socio-técnica en lo visual-electrónico reforzada por la comprobación óptica del funcionamiento técnico por parte del televidente (DANEY, 2004). El pasaje o hibridación de creación estética e invención técnica en el audiovisual cómico (para adaptarlo a los regímenes de la grabación) despliega el modo de invención informática en las sociedades de control.

“Para dejar de complicarme la vida decidí hacer la distinción entre “la imagen” y “lo visual”. Lo visual sería la verificación óptica de un funcionamiento puramente técnico. (...) La imagen tiene lugar en la frontera de dos campos de fuerza, ella es llamada a testimoniar una cierta alteridad y siempre le falta algo.” (DANEY, 1991: 52-53)

En las condiciones de producción audiovisual de mediados del siglo XX, la comedia televisiva había nacido con la intención de emular al vodevil y al burlesco como así también de encontrar un régimen productivo que se ajuste a la grabación en estudio. Por ello, las comedias de variedades tendrán una línea evolutiva (legible en las nociones deleuzeanas), que irá del vivo al grabado, a través de traducir estrategias creativas tanto del cine como del teatro en la pantalla chica. En esta evolución, los primeros vodeviles televisados forman sus imágenes respetando la dualidad del agenciamiento mecánico: situaciones (medios vitales virtuales) y reacciones sensoriomotrices de los personajes. El sonido será sólo un componente de la imagen, por ello los ruidos, la música, las líneas y el ambiente dependerán estrictamente del esquema acción-reacción (Como en *Cavalcade of Stars* y en *The Ed Wynn Show*). Luego, con la aparición de pequeñas secuencias de *raccord*, se abre una segunda etapa en las comedias de variedades que independizará el acto de habla formando imágenes-argumento (DELEUZE, 1984). Las interacciones no van a estar dominadas por el esquema sensoriomotriz sino por la progresiva autonomía del encuadre sonoro y de la palabra (*The Texaco Star Theater*, *The Colgate Comedy Hour*, *Abbott y Costello*). El componente sonoro se transforma, entonces, en una dimensión absolutamente independiente con la fusión del burlesco y la comedia radiofónica. El último estadio de la comedias de variedades concluye en la forma del *découpage* propio de la imagen-tiempo (ondulación de *The Red Skelton Show*, *Jack Benny*, *Dean Martin* y *Jerry Lewis*).

Pero si, al menos en sus intenciones estéticas, las comedias de variedades engendran imágenes a partir de multiplicidades sensibles y enunciables, las *sitcoms* se ocuparán de concretizar la realidad técnica televisiva. La concretización/individuación de las *situation-comedies* puede ser interpretada a partir de las risas enlatadas. Se sabe que la reproducción técnica de la risa es tan antigua como la reproducción técnica del sonido (SMITH, 2000), pero sólo a partir de la inclusión de ellas en las comedias televisivas se puede problematizar el pasaje (no dicotómico) de una creación estética-semiótica a una invención técnica de lo cómico. Los ingenieros (como Charly Douglass o Jess Oppenheimer) que inventaron la Laff Box (teclado de risas enlatadas) comprendían la comedia televisiva como el conjunto de dinámicas concretas entre formas y funciones técnicas de una máquina informática (SIMONDON, 2008). Entonces, lo primero que una investigación genética debería demostrar es la existencia de una invención-individuación de una realidad técnica (virtual) anterior y subyacente a lo que se denomina "lenguaje televisivo" (SIMONDON, 2005). Así, si la semiótica pura puede servir para estudiar las primeras imágenes audiovisuales desechando el paradigma que se apoya en códigos lingüístico-significantes, una génesis de las *sitcoms* encuentra en la mecanología de lo visual-informático, en el estudio de la invención técnica, la mejor forma de recorrer las significaciones de las operaciones de producción audiovisual-televisiva.

La génesis de las risas enlatadas está imbricada en la evolución de las *sitcoms* (desde *Bulah* hasta *I Love Lucy*) como un conjunto o individuo técnico que une tres formas técnicas específicas (el diálogo por turnos, los decorados interiores y el sistema de tres cámaras) a funciones (interioridad y domesticidad, exterioridad y trabajo del grupo de personajes) bajo un régimen de causalidad interna impuesto por el sistema de grabación. De ese enlace nace el funcionamiento significativo de las comedias enlatadas, ya que la variación sinérgica entre formas y funciones, sumada al equilibrio logrado a través de ciclos con instantes críticos y a la estandarización del tiempo, da lugar a un tercer componente de concretización/individuación técnica: la imagen se vuelve relación informacional.

Como aseguró Taflinger (1996) las risas enlatadas se vuelven significativas sólo al cumplir la función técnica de introducir óptimos de funcionamiento ligados al postulado de auto-regulación de las máquinas informáticas (*Hold for Laughs*), más que al reemplazo de sentimientos humanos. El televidente sabe que las risas provienen de la banda sonora y no de sus *livings*, por eso la interpretación de empirista es débil. El espectador no se siente “acompañado”, se *acopla* a la binariedad y a la estadística (PRONI, 2003) que forman el centro del funcionamiento significativo al determinar la velocidad de los diálogos, la inserción entre tomas y la dinámica gestual de los personajes. La transducción cómica ya no se da un sistema vital-energético, sino desde uno vital-informacional; es la afirmación de la tecnicidad misma en los regímenes de signos o realidad técnica concretizada en un producto cultural audiovisual. Porque si Simondon ha denunciado la conjura humanista a la técnica, es hora de ver cómo las prácticas y los productos culturales son atravesadas por las técnicas más allá de las posiciones que la filosofía del trabajo delimita.

A esa tecnicidad constitutiva responde la grabación por sistema de tres cámaras que desplaza al montaje y al *découpage* estéticos por un *inserage* de lo visual electrónico en sí mismo. Pero, la inserción fundamental se produce en la profesionalización del ojo (el espectador acoplado a lo visual), ya que las *sitcoms* implican toda una especialización del televidente para actualizar y operar las informaciones (variación de formas y sinergias funcionales) del funcionamiento significativo. Antes que las formas se perciben la coherencia del conjunto y su realidad técnica (SIMONDON, 2006). Si a mediados del siglo XX, el audiovisual cinematográfico creaba el suplemento o la contraefectuación del acontecimiento; la televisión inventa lo visual como comprobación óptica del funcionamiento técnico. La comprobación óptica del ojo –lo visual– se puede ver, pero no está estructurada para ser vista sino para participar en ella (DANEY, 2004). Participar quiere decir completar un funcionamiento e implica acoplarse. Así, mientras que el cine generará pedagogías de la percepción, la invención cómica televisiva progresa: por un lado, entrenando al televidente para que sea capaz de constatar o perseguir la génesis técnica ni como dueño ni como usuario sino como intérprete (no hermeneuta) técnico del aparato; por el otro, afianzando la *sitcom*

como el correlato de formas y funciones de una realidad técnica individuada. En la profesionalización del ojo, el devenir cómico, el plano cómico, se transforma en operación presente e implica comprender las *sitcoms* como realidad técnica y acercarnos al funcionamiento operativo en el que los objetos técnicos se vuelven soportes de lo trasindividual al abrimos el campo de la significación técnica. Desde aquí se evidencia la diferencia de régimen, pero, a la vez, la misma naturaleza entre las máquinas socio-técnicas y las máquinas deseantes en las sociedades de control.

Conclusión:

Hasta ahora los principios genéticos de lo cómico se volvían bastardos ante los problemas modernos de lo risible, porque tendían a atrapar el devenir en lo diverso de la creación; trabajaban con nociones diferenciales en el reino desvalido de la representación. Pero la diversidad de lo cómico no debería ser confundida con la máxima de que el hombre no ha reído de la misma manera a lo largo de la historia, sino que debería ser comprendida en lo que expresa: las multiplicidades cómicas mutan y se transforman. Traslapado en la universalidad de los principios de lo risible, el devenir cómico (como plano, funcionamiento o, por contraposición, operación) es parte de la sensibilidad en variación permanente de la forma hombre: porque es otra encarnadura del proceso de percepción. Pero éste último varía también y es a ello a lo que se ajusta la comprensión de nuestro estudio: si los principios reflexivos de lo risible han apuntalado tantas investigaciones, ellas han surgido mientras el paradigma del sujeto y el de la representación eran la piedra de toque de las ciencias humanas.

Si la revolución informática del capitalismo tardío (en las sociedades de control), no sólo es legible en la proliferación productiva de nuevas tecnologías sino en un reordenamiento de los regímenes de signos y de los estados de cosas, ya no será en la jaula del significante y de la interpretación donde quepa ajustar un análisis de lo que nos causa risa. Las posibilidades heurísticas de las filosofías de la diferencia y de la individuación/concretización técnica para comprender agenciamientos/individuaciones que conjugan la física, la semiótica y la ontología aún no han sido recorridas por las teorías de la cultura y de la comunicación. Un estudio que comprenda la génesis y la significación técnica (variaciones introducidas por la invención social) de productos culturales quizás colabore a revelar los arcanos de regímenes de signos no sometidos al significante o a la analítica discursiva.

Notas

(*) Este artículo retoma algunas de las líneas trabajadas en la Tesis de la Licenciatura en

Comunicación Social “*Génesis de risas enlatadas: lo risible, lo cómico y lo técnico*”.

(**) Licenciado en Comunicación Social. Becario del Proyecto de Investigación “Condición Humana: Humanismo y Post-humanismo”, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos.

¹ Hemos intentado iluminar esa distancia entre los problemas de la historia de las teorías sobre la risa, a través de dos filosofías que, sin identificarse, se complementan en su inspiración genética: la filosofía de la individuación/concretización técnica y la de la diferencia. La primera se encarna en la obra de Gilbert Simondon y busca desnaturalizar los esquemas técnicos y epistemológicos que al darle primacía a la forma sobre la materia (hilemorfismo de la sustancia) ocultan las operaciones o el devenir en el cual esa materia es informada (cobra forma) en individuos únicos cuya característica primera no es ser resultado sino entorno (medio) de su individuación (SIMONDON, *pássim.*). Consecuentemente, la percepción humana sería también un acto de individuación de una tensión (sensación-afectividad) en estructura o la génesis de la formación-imagen percibida, antes que la opción del humanismo que tiende a explicar el mismo fenómeno como captura (en forma de leyes) o pregnancia de elementos geométricos simples (al poner el acento en la forma). La segunda filosofía se expresa en los escritos de Gilles Deleuze, quién se ha lanzado a buscar la variación (la creación de lo nuevo) en la multiplicidad o la diferencia en sí misma, más allá de los postulados de la representación, a través de nociones diferenciales referidas a singularidades pre-individuales (multiplicidad) e individuaciones no-personales (DELEUZE, *pássim.*). Gracias a estas posturas filosóficas hemos podido rastrear una división entre las teorías sobre lo risible y las de lo cómico, de la cual se desprende una primera distinción entre métodos analíticos (con sus consecuentes principios explicativos o de reflexión) y estudios genéticos (con sus correspondientes principios genéticos). Creemos que esa ruptura epistemológica y estética entre estos dos enfoques teóricos (analíticos y genéticos) está signada por un cambio paradigmático en el modo de concebir al hombre y a sus fuerzas perceptivas-creativas en ambos problemas.

² Sólo las fuerzas heurísticas de un edificio interpretativo como el psicoanálisis podrán ajustar los principios reflexivos en sí y mantener vivo un problema agotado. Luego de cuatro siglos de guerra entre bárbaros y civilizados, *El chiste y su relación con el inconsciente*, se propone como un estudio inductivo que partiendo de dichos ingeniosos pueda reunir los *dijecta membra* que traman la red de causas de lo risible. Pero, el banco de prueba de los chistes (*Witz*) será provocarnos o no risa (FREUD, 1991:48), por ello sus fuentes de placer entrarán en la dualidad histórica de la incongruencia o técnicas (condensación, desplazamiento, etc.) y de la superioridad o tendencia (obscenidad, hostilidad, etc.) (FREUD, 1991:42). El psicoanálisis, como la psico-fisiología, nos dejan en las puertas del nuevo problema que involucra la pregunta por la fabricación y el funcionamiento de lo cómico.

³ No decimos que esos niveles de análisis, esencialmente históricos y económicos, sean falsos; al contrario, se nos muestran tan verdaderos e importantes que deseamos complementarlos. El complemento es el intento de una política de las producciones

audiovisuales cómicas enraizadas en la génesis misma de la invención técnica de las sociedades informáticas. Porque mantener vivas las categorías de lo risible para armar grillas analíticas de las comedias audiovisuales, supone en principio denostar las máquinas-agenciamientos sociales e individuales bio-tecno-políticas que las sostuvieron.

Bibliografía

- ADDISON, Joseph, 1840, *Selections from The Spectator*. Vol. 1. Nueva York: Harper & Brothers.
- ALVAREZ, Rosa, 1999, *La comedia enlatada*. España: Gedisa.
- BAIN, Alexander, 1865, *The Emotions and the Will*. Londres: Longmass, Green and Co.
- BAJTIN, Mijaíl, 1989, *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAJTIN, Mijaíl, 2003, *La cultura popular en la edad media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. España: Alianza.
- BAJTIN, Mijaíl (BAKHTIN, Mikhail), 1999, *Problems of Dostoevsky's Poetics*. EE.UU.: University of Minnesota Press.
- BEATTIE, James, 1779, *Essays on Laughter and Ludicrous composition*. Londres: D. y Creech.
- BERGSON, Henri, 1900, *Le rire. Essai sur la signification du comique*. París: Éditions Alcan.
- BERGSON, Henri, 1939, *Matière et Mémoire*. París: Les Presses universitaires de France.
- BERGSON, Henri, 1944, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Montevideo: Claudio García & Cía. editores.
- BILLING, Michael, 2005, *Laughter and Ridicule*. London: Sage Publications
- DALTON, Mary et al., 2005, *The sitcom reader*. EE.UU.: State University of New York.
- DANEY, Serge, "Montage Obligé". *Cahiers du Cinema* N° 442. Abril 1991.
- DANEY, Serge, 2004, *Cine, el arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- DELEUZE, G. GUATTARI, F., 1997, *Mil Mesetas*. Madrid: Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles, 1984, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles, 1987, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles, 2002, *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DELEUZE, Gilles, 2003, *Deux Régimes de Fous*. París: Les Éditions de Minuit.
- DUGAS, Louis, 1902, *Psychologie du Rire*. París: Alcan Felix.
- DURING, Eric, "Le burlesque: une aventure moderne". *Art Press* N° 24. 2 003.
- FREUD, Sigmund, 1991, *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HOBBS, Thomas, 1812, *The Treatise on human nature*. Londres: Black-Horse-Court.
- HUTCHESON, Francis, 1750, *Reflections upon Laughter*. Glasgow: Daniel Baxter.
- KANT, Immanuel, 1922, *Kritik der Urteils kraft*. Alemania: Felix Meiner.
- LOCKE, John, 1849, *An Essay concerning Human*. Philadelphia: Kay & Troutman.

- MARC, D. THOMPSON, R., 2005, *Television in the antenna age*. EE.UU.: Blackwell Publishing.
- MARC, David, 2002, *Comic Visions*. EE.UU.: Blackwell Publishing.
- MILLS, Brett, 2009, *The Sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- PRONI, Giampaolo (2003) "Semiotica della laff box". Revista Ocula: Occhio semiotico sui media. N°4 en: http://www.ocula.it/04/gp_04.htm. (Última Visita: 04/02/2010)
- RIBOT, Theodule, 1911, *La Psychologie des Sentiments*. París: Félix Alcan
- SCHOPENHAUER, Arthur ,1960, *El Mundo como Voluntad y Representación I*. Buenos Aires: Aguilar.
- SIMONDON, Gilbert, 2005, *L'invention dans les techniques*. Francia: Éditions du Seuil.
- SIMONDON, Gilbert, 2006, *Cours sur la perception*. Paris: La transparence.
- SIMONDON, Gilbert, 2008, *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometo.
- SIMONDON, Gilbert, 2009, *La Individuación*. Buenos Aires: La Cebra - Cactus.
- SMITH, Jacob, 2008, *Vocal Tracks*. EE.UU.: University of California Press.
- SPENCER, Hebert, S/F, "La fisiología de la risa." En: *Ética de las prisiones*. Madrid: La Moderna.
- SULLY, James, 1902, *An Essay on Laughter*. Londres: Longmans, Green, and Co.