



Millcayac
ISSN: 2362-616X
revistamillcayac@gmail.com
Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

La inadecuación cómica en los nuevos contextos de la mediatización contemporánea: el meme como objeto cómico

Samaja, Juan Alfonso

La inadecuación cómica en los nuevos contextos de la mediatización contemporánea: el meme como objeto cómico

Millcayac, vol. IX, núm. 16, 2022

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=525869877009>

DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.33.033>




Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

La inadecuación cómica en los nuevos contextos de la mediatización contemporánea: el meme como objeto cómico

Comic inadequacy in the new contexts of contemporary mediatization: memes as comic object

Juan Alfonso Samaja juan.samaja@fadu.uba.ar

Facultad de Arquitectura, Universidad de Buenos Aires, Argentina

 <https://orcid.org/0000-0002-6350-1203>

Millcayac, vol. IX, núm. 16, 2022

Universidad Nacional de Cuyo,
Argentina

Recepción: 15 Noviembre 2021
Aprobación: 03 Febrero 2022

DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.33.033>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=525869877009>

Resumen: El presente artículo pretende evaluar el alcance de la teoría sobre la estructura narrativa de la forma cómica (desarrollada por Samaja y Bardi en 2010 para el contexto de producción del relato ficcional cinematográfico) tomando en esta oportunidad como escenario estratégico los nuevos contextos enunciativos en Internet. La hipótesis de base afirma que las nuevas lógicas de circulación (enunciativas y discursivas) no estarían produciendo nuevas estructuras, debido a que este nuevo fenómeno se halla sometido a una modelización de prácticas culturales preexistentes. Se ha focalizado como fenómeno de estudio el caso del *meme*, por ser precisamente el formato más alejado al producto cinematográfico, debido a su carácter estático y no secuencial. Para el análisis se han tomado dos casos de estudio puntuales: 1) los memes sobre el Ever Given en el canal de Suez, y 2) un caso particular de reconstrucción fotográfica.

Palabras clave: Estructura Cómica, Inadecuación, Meme, Cinematografía.

Abstract: This paper aims to evaluate the scope of the theory on the narrative structure of the comic form (developed by Samaja and Bardi in 2010 for the context of the production of the fictional film story) taking this time as a strategic scenario the new enunciative contexts on the Internet. The hypothesis states that the new logics of circulation (enunciative and discursive) would not be producing new structures, because this new phenomenon is subject to a modeling of pre-existing cultural practices. The case of the meme has been focused as a study phenomenon, precisely because it is the most distant format from the cinematographic product, due to its static and non-sequential nature. Two specific case studies have been taken for the analysis: 1) the memes about Ever Given in the Suez Canal, and 2) a particular case of photographic reconstruction

Keywords: Comical Structure, Inadequacy, Meme, Cinematography.

Introducción

Este trabajo forma parte de un amplio programa de investigación iniciado en el año 2005 en el marco del Centro de Estudios sobre Cinematografía de la Sociedad Argentina de Información. El objetivo de aquel programa era identificar los principios de organización formal de los relatos cinematográficos del período pre-institucional (1902-1916). Todo ello con el objeto de establecer una génesis de las grandes estructuras narrativas que se consolidarían en los años '30 en Hollywood. Como nuestro marco teórico provenía de la Narratología (Propp, Bruner, Greimas), decidimos

centrarnos en torno a las funciones narrativas, y en particular en el momento desencadenante del conflicto que se denomina *Fechoría*. De ese modo, la primera actividad fue describir el contenido de las acciones vinculados con esa función, con el objeto de poder identificar el tipo de fechoría representada en cada relato.

Al realizar aquellos primeros análisis exploratorios -y mucho antes de poder elaborar un sistema formal de categorías- se empezó a advertir que las acciones vinculadas a la secuencia de la fechoría presentaban dos grandes modalidades: 1) alguien producía un mal a otra persona con intención, para un beneficio egoísta; es decir, una transgresión como proyecto, a la cual denominamos *Acciones indebidas*; 2) o bien, alguien provocaba una alteración de lo canónico pero sin darse cuenta, por error o desconocimiento de las consecuencias de sus actos, realizándose la transgresión sin intención alguna. A este segundo conjunto de acciones las denominamos *Acciones inadecuadas*, y constituyeron posteriormente el núcleo de la *inadecuación cómica*.

Este segundo conjunto de películas se asociaba al universo de la comedia exclusivamente; y dado que sólo aparecía en este tipo de producciones, decidimos analizar sistemáticamente el campo que, desde entonces, llamamos el Esquema de la Inadecuación y cuyos primeros resultados fueron publicados en el año 2010 en el libro *La estructura subversiva de la comedia*.

Desde 2012 y hasta 2016 el programa de investigación fue continuado en dos direcciones, por un lado: profundizando los elementos de la estructura e identificando los distintos niveles de estructuración de la materia cómica: nivel de la situación, del personaje o de la estructura (Samaja, 2012) ¹; por el otro: analizando los cambios formales en el pasaje desde la etapa pre-institucional a la etapa institucional propiamente dicha (donde la principal modificación aparece en la función del desenlace canónico) (Samaja, 2014 y 2015). A partir del 2016, y como fruto de un intercambio regular con Damían Fraticelli, retomé una línea de trabajo, que había despertado ya mi atención en 2011, en torno a la identificación narrativa entre el agente cómico y el espectador de la situación cómica, en el marco de la propuesta freudiana (Samaja, 2021).

Si bien el corpus principal de trabajo pertenecía inicialmente a la cinematografía de la fase pre-institucional, comenzábamos a advertir que nuestra hipótesis respecto de la especificidad estructural de la forma cómica trascendía dicho período, y que incluso podía ser de utilidad como modelo de análisis para formas no cinematográficas. Este trabajo, por lo tanto, constituye el inicio de una nueva etapa exploratoria en torno a objetos narrativos no cinematográficos, de modo que el objetivo principal del artículo es poner a prueba la potencialidad heurística de la teoría de base, bajo la hipótesis de trabajo de que el núcleo estructural que presenta la forma cómica sería de aplicación para los fenómenos ficcionales no secuenciales. Asimismo, la propuesta dialoga críticamente con la propuesta de Fraticelli (2019), según la cual lo *reidero posmoderno* implicaría un giro enunciativo (esencialmente

metadiscursivo) priorizando la ironía y la parodia, con un significativo decrecimiento de las estructuras tradicionales de lo cómico.

Este trabajo está organizado en 4 secciones: en la sección 1 se presenta, de modo sintético el núcleo básico de la propuesta teórica que se viene desarrollando desde el año 2005 sobre las estructuras narrativas en general, y sobre la forma cómica en particular; en la sección 2 se presentan algunas ideas introductorias sobre el contexto de producción del *meme*, intentando un paralelismo entre el proceso de desarrollo de la narrativa cinematográfica y el proceso de desarrollo que Fraticelli (2019) propone sobre el formato como fenómeno risible contemporáneo. En la sección 3 se presentará el análisis de los casos seleccionados. Y en la sección 4, finalmente, serán expuestas las conclusiones sobre el análisis y la relectura de las hipótesis en juego.

Sección 1

Las categorías elementales del relato cinematográfico

Este artículo toma como punto de partida las categorías narrativas surgidas del programa de investigación de 2005 mencionado ya en la introducción. Esas categorías fueron derivadas del análisis de los materiales del período pre-institucional (1902-1916), siguiendo – inicialmente- un triple criterio: 1) el tipo de canonicidad presupuesta u orden modelo; 2) el tipo de fechoría o transgresión representada; 3) el tipo de desenlace (con/sin restitución del orden alterado, c/s castigo al transgresor)², incorporándose luego dos criterios como consecuencia del propio análisis exploratorio; 4) intencionalidad en la realización de la fechoría (c/s intención); 5) tipo de relación del transgresor con la comunidad cuyo orden altera (vive o no en el espacio geográfico; comulga o no con los valores de la comunidad; participa o no de sus valores).

A partir de la consideración del cuarto criterio, fue posible establecer desde el principio dos conjuntos bien diferenciados: a) los relatos donde la fechoría era consecuencia de un proyecto intencional por parte del transgresor; y b) los relatos donde dicha alteración ocurría accidentalmente y sin proyecto intencional.

En cuanto a los grados de participación y procedencia, resultaron los siguientes agrupamientos:

- i. Vive dentro del ámbito, participa y comulga con los valores.
- ii. Vive dentro del ámbito, comulga, pero no participa.
- iii. Vive dentro del ámbito, no comulga, pero participa (se beneficia) de ellos
- iv. Vive dentro del ámbito, no comulga, ni participa
- v. No vive dentro del ámbito, comulga y participa
- vi. No vive dentro del ámbito, comulga, pero no participa
- vii. No vive dentro del ámbito, no comulga, pero participa
- viii. No vive dentro del ámbito, no comulga, ni participa

La combinación de estos agrupamientos teóricos (Todorov, 1980) fueron sintetizándose, finalmente, en tres únicas categorías: a) el transgresor no pertenece a la comunidad, pero no pretende tampoco hacerlo; b) el transgresor no pertenece a la comunidad, pero pretende hacerlo/ser parte de ella; c) el transgresor pertenece a la comunidad, y pretende seguir perteneciendo. O, dicho de otro modo: la fechoría, o bien se realiza como un mal que viene desde afuera o bien como una crisis interna del propio sistema y sus componentes internos.

En cuanto al personaje que asume la función heroica, fueron agrupados, por un lado, quienes manifestaban una participación plena y legítima en la vida comunitaria, frente a quienes manifestaban alguna relación problemática con dicha pertenencia. Puesto que dicha pertenencia se define por la prueba calificante a la que se somete al héroe (Propp, 2001 y Courtés, 1997), se consideró específicamente la modalidad en que el héroe intentaba resolver dichas tareas encomendadas, de lo cual resultaron 4 tipos:

- i. Cumplimiento: Se realiza del modo en que la comunidad lo prevé.
- ii. Transgresión: Se realiza de un modo subversivo o fuera de los protocolos previstos por la comunidad
- iii. Cumplimiento parcial: Se realiza de un modo incompleto
- iv. Omisión: No se realiza la prueba

Este agrupamiento se concentró, finalmente, en dos grandes grupos: relatos que presentan una cualificación canónica vs. relatos que tematizan o presuponen alguna modalidad anómala en torno a la cualificación.

De la combinación de los criterios 4 y 5 resultaron 2 tipologías de personajes transgresores o productores de la fechoría: a) pertenencia-fechoría intencional; b) pertenencia-fechoría no intencional; c) no pertenencia-fechoría intencional; d) no pertenencia-fechoría no intencional.

De la combinación de los 5 criterios mencionados fueron derivadas las siguientes categorías:

I. Aleccionamiento: Entregado/a al vicio y al pecado debido a una debilidad en el carácter, el sujeto retorna a la virtud tras protagonizar un hecho edificante.

II. Sustracción: Apropiación ilegítima y consciente de algún valor preciado para la comunidad por parte de un extraño a la comunidad, lo que desencadena una persecución y concluye en una restitución al dueño del valor y castigo al transgresor.

III. Renuncia: El sujeto desea (o se ha apropiado sin saberlo un objeto que le está prohibido, y por lo tanto se verá obligado moralmente a renunciar a esa apetencia en nombre de los valores sagrados.

IV. Entrecruzamiento: Ascenso y caída del sujeto, quien encarna individualmente la crisis de los valores comunales.

V. Inadecuación: Confrontación de elementos contrastantes que, pese a su carácter contrario, pretenden alguna especie de coordinación no cualificada como consecuencia de algún tipo estructural de desconocimiento de lo normativo³.

El modelo narrativo de la inadecuación cómica

La categoría de *Inadecuación* que propone este escrito se aleja de toda consideración actitudinal, que pretenda circunscribir el fenómeno cómico a una modalidad meramente enunciativo-discursiva (el modo de decir y enunciar, el tono con el que se dice, el ritmo, el temperamento, etc). Por el contrario, toma como núcleo fundamental la perspectiva estructural y los modos de organización de la materia; la transgresión de lo canónico y los mecanismos sociales de asimilación/acomodación de dichas desviaciones, que han desarrollado autores fundacionales como Vladimir Propp (2001), Argildas Julien Greimas (1973 y 1987), Joseph Courtés (1991), y Jerome Bruner (1990). Y retoma especialmente la propuesta del epistemólogo argentino Juan Samaja (2007) sobre las estructurales argumentales posibles, a la cual se pretendió complementar en la publicación del 2010 incorporándole en aquella oportunidad el esquema de la inadecuación⁴.

En el trabajo de 2010 hicimos hincapié en la justificación metodológica de que la modalidad de lo cómico en el campo de lo narrativo debía considerarse en dos momentos: desde el punto de vista de la estructura en la que se manifiesta el hecho cómico, pero también desde el proceso de génesis, por medio del cual un evento cualquiera (un objeto, un sujeto o una situación) deviene presencia cómica en cierto sistema o contexto narrativo determinado. En otras palabras: lo comprensión cabal del fenómeno cómico implica no sólo analizar los efectos manifiestos del material risible, sino también sus causas narrativas. Y esto es importante destacarlo, pues este plan de trabajo se circunscribe al marco de la diégesis narrativa, de modo tal que las causas que se pretenden tematizar en este escrito son las que intervienen desde el relato, y no las que operan exclusivamente en la psicología del espectador⁵.

Desde el punto de vista de la estructura, la inadecuación se presenta como la confrontación de elementos contrastantes (objetos, acciones, sujetos, contextos) que, pese al carácter contrario de tales componentes, alguien intenta alguna especie de coordinación no cualificada como consecuencia de cierto tipo estructural de desconocimiento sobre lo normativo.

Desde el punto de vista de la génesis, la inadecuación es la consecuencia de un proceso de desplazamiento (no mediado por la cualificación) de los elementos de un contexto, que manifiestan una relación concreta y de articulación legítima con su lugar de origen, hacia un segundo contexto, donde dichos elementos quedan abstraídos de su lugar de referencia, quedando desencajados en el nuevo escenario. La comicidad resulta, por lo tanto, de una mezcla inapropiada, de una indiferenciación inválida de lógicas normativas y dominios inconmensurables: se pretende hacer en el segundo contexto lo mismo que vale para el primero, desconociendo la especificidad del escenario actual.

A continuación, se ilustra el concepto con un ejemplo muy sencillo y elocuente.



Figura 1⁶

Esta imagen que ha circulado por Internet constituye un ejemplo paradigmático de efecto cómico, resultado de la pretendida yuxtaposición o montaje inadecuado entre dos actitudes de pretendida articulación en un mismo individuo, cuyo carácter por definición excluye necesariamente una de ellas.

La primera imagen de la viñeta (tomada o copiada del film alemán de F.W. Murnau *Nosferatu*, 1922, que presentamos en la figura 2) muestra al monstruo en su aspecto tenebroso y aterrador, subiendo por la escalera unos instantes previos a arrancar el corazón de la muchacha que duerme en la habitación. Sin embargo, la segunda imagen produce una dislocación del sentido respecto de la imagen anterior, pues el personaje se desliza por la baranda en una actitud lúdica y juguetona que no parece corresponder al carácter que se muestra en la primera viñeta; como si la primera viñeta constituyera una preparación emocional desmedida e incongruente respecto de la acción que luego realiza el personaje.

El carácter inapropiado, o la dislocación del sentido en el remate de la segunda imagen se produce en tres dimensiones: 1) como discontinuidad transtextual, pues el público no asocia espontáneamente semejante actitud lúdica con los modos canónicos de la representación monstruosa que la cultura viene desarrollando; 2) como discontinuidad intertextual,

porque, para quien conoce el film de referencia, la segunda imagen constituye una desviación genérica alevosa respecto de los fotogramas restantes a los que la imagen juega a sustituir de manera inadecuada; 3) como discontinuidad textual, pues la segunda imagen pulveriza el carácter atemorizante y solemne de la primera, mostrando al monstruo en actitud de niño. La primera imagen excluye por principio todo lo que segunda imagen pretende afirmar. De esta sustitución contrastante emerge el efecto cómico que se cristaliza en una co-presencia inválida de elementos de la composición.

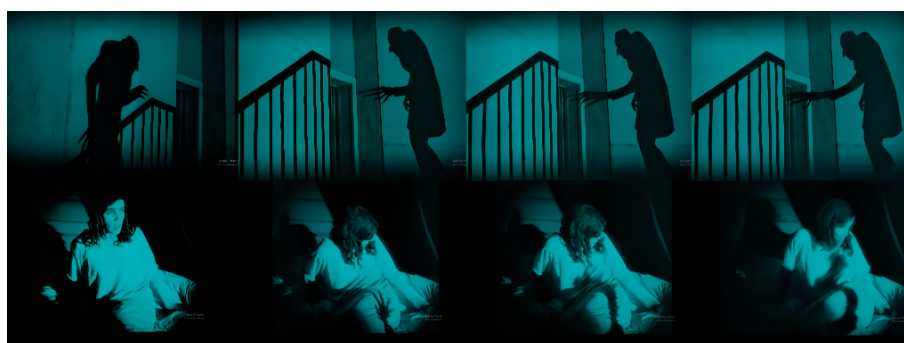


Figura 2

Secuencia original el film Nosferatu

Este modelo de la inadecuación articula dos conceptos fundamentales: la cualificación anómala, y el desconocimiento del contexto normativo (ambas nociones han sido trabajadas en 2010 y 2021 respectivamente). A continuación, se ampliarán estas ideas.

Cualificación canónica y estado de conocimiento de lo normativo vs. cualificación anómala e ignorancia cómica

Bruner describe 3 grandes rasgos de todo fenómeno narrativo: 1) la secuencialidad; 2) la indiferencia fáctica; y 3) el modo singular en que la narración enfrenta y subsume las discontinuidades.

Por *secuencialidad*, Bruner (y con él, toda la tradición estructuralista-funcionalista) entiende, en primer lugar, que los materiales se distribuyen en el tiempo en una relación antes-después; luego, que los elementos del relato tienen potencial generativo, o, dicho de manera sencilla, la relaciones entre ellos no son de mera sucesión, sino también de causación. Sin embargo, y finalmente, el rasgo clave del carácter secuencial para el autor se define por el carácter representacional (de función) respecto del nivel de la estructura. Esto significa que el valor último de cada término se define, no sólo en sí mismo, sino en la oposición con los términos de su mismo nivel, pero también en la posición que asume respecto de la estructura total de la trama. Por lo tanto, los contenidos en el nivel *intra* de una acción aislada, devienen funciones estructurales en el nivel *trans* de la fábula (por ejemplo, acciones aisladas como “el robo de una caja fuerte”, “el secuestro de una muchacha”, en un relato concreto asumen, generalmente, la función de la *fechoría*).

La *indiferencia fáctica* implica una relación anómala entre el sentido interno del relato y la referencia exterior. En verdad, más que una relación anómala, se trata de una autonomía semiótica del texto en lo que hace a la generación del sentido; es decir, una narración no necesita ser verdadera, corresponderse con un hecho factual exterior, para producir un hecho de sentido. Dicho de otro modo: el hecho de sentido surge de la producción del relato, y no de su condición refractante de la realidad empírica; no viene desde fuera, sino de la estructura interna de la trama.

El tercer rasgo consiste en que toda narración pone en escena dispositivos sociales de control de las desviaciones, y formas de afrontamiento de esas discontinuidades a los efectos de restituir la regularidad reproductiva del canon, convirtiendo toda excepcionalidad en una función de la regularidad.

La viabilidad de una cultura radica en su capacidad para resolver conflictos, para explicar las diferencias y renegociar los significados comunitarios. Los «significados negociados» que, según los antropólogos sociales y los críticos culturales, son esenciales para la conducta de una cultura, son posibles gracias al aparato narrativo de que disponemos para hacer frente simultáneamente a la canonicidad y a la excepcionalidad. (Bruner, 1990: 59).

En toda historia, este mecanismo se concentra de manera muy elocuente en la prueba consagratoria o la sanción (Courtés, 1997) que es el momento donde el destinador establece un juicio laudatorio/condenatorio sobre lo actuado, premiando al héroe y castigando al culpable de la transgresión del orden instituido. Lo que según una lógica conductista podría llamarse refuerzo positivo/negativo de una acción, desde el punto de vista de la semiótica es llenar a la acción de sentido, interpretarla, designarla.

Sin embargo, los procesos de asimilación jurídica que pone en actos una cultura para afrontar la excepcionalidad no sólo se manifiestan en la sanción de lo ya hecho (los efectos o resultados deseables), sino también en la validación de las competencias para el hacer socialmente deseable (las causas legítimas y habilitadas en un sistema); es decir, la sanción no sólo es determinante para los resultados de un proceso, sino además para la habilitación a un *proyecto posible* para la transformación de los estados. Encontramos este afrontamiento de la discontinuidad en otro momento decisivo del relato: la prueba calificante: "... la prueba *calificante*, que permite al héroe proporcionarse los medios para obrar (...) para pasar al acto, el héroe debe tener la competencia requerida" (Courtés, 1997: 143).

La fechoría (en realidad, la comunidad lesionada) convoca a un héroe a restituir el orden establecido, pero esta convocatoria no implica sólo el momento de comunicar al héroe lo ocurrido, ni de mandarlo finalmente a la acción; implica una donación, por parte de las instancias destinadoras, de los modos canónicos, las maneras y los instrumentos, por medio de los cuales la comunidad aceptará la resolución de un problema determinado. Al héroe no le alcanza con resolver de manera eficiente el conflicto que se le plantea, debe hacerlo de un modo legítimo y válido, es decir, la comunidad debe reconocer de antemano el proyecto de la performance.

Ahora bien. en las narraciones épicas, románticas, y de aventuras, las cualificaciones se realizan siempre de un modo canónico, es decir, que el héroe supera la prueba tal como la comunidad espera que lo haga. Sin embargo, en las formas cómicas el momento cualificador siempre manifiesta algún tipo de anomalía; sea porque no se la realiza del modo en que la comunidad lo esperaba (se altera o subvierte el protocolo), o porque se ha omitido alguna parte de la prueba, o porque directamente se ha omitido la prueba en su totalidad. Este rasgo tan singular sólo se advierte en las formas cómicas, y por tal motivo lo hemos considerado estructurante de los contenidos que hacen a la especificidad de lo risible⁷.

Lo decisivo de la anomalía en las formas cómicas no reside en su constancia o regularidad como evento aislado, sino en la significación estructural. Importa menos el hecho de que aparezca como situación recurrente, que las consecuencias decisivas que se siguen de dicha anomalía, sobre todo en la realización de las pruebas principales (Propp, 2001). Un sujeto que no ha cumplido la cualificación de un modo canónico, no podrá, luego, disponer de las tradiciones, reglas, objetos (o cualquier tipo de recurso, pragmático y/o cognoscitivo) que le permitirían resolver el conflicto (tal como la comunidad está en condiciones de asimilar), e incluso –lo que es decisivo en esta reflexión– anoticiarse de su propio carácter transgresor, cuando sea él mismo quien altere la discursividad esperada (Bruner, 1990). Precisamente, porque el sujeto cómico ingresa sin cumplir en toda la norma con aquello que lo consagraría de modo legítimo como héroe cabal, el agente cómico presentará la condición de infiltrado, se presentará irremediamente como un elemento extraño al contexto⁸.

Este desconocimiento estructural de las reglas propias del contexto constituye la *ignorancia cómica*, que es el segundo concepto clave para la generación del hecho cómico, pues permite reconocer que la verdadera distancia entre el espectador y el héroe: lo que separa al héroe cómico del espectador (pero también de los personajes que pertenecen al contexto donde el héroe cómico debe desempeñarse)⁹ no es el mundo de valores, morales, éticos, y no son tampoco las actitudes o los temperamentos (como sí es el caso de las otras modalidades transgresivas donde se presenta, en menor o mayor grado, un proyecto intencional), sino la posesión del conocimiento de lo normativo. Esto significa que lo que diferencia al agente cómico del espectador cómico no es un mundo de valores, o un temperamento, sino la disposición de un conocimiento presente en el segundo, ausente en el primero. En esta asimetría se constituye el presunto carácter *inferior* entre el personaje cómico y quien percibe lo cómico. Para percibir lo cómico, es fundamental actuar y conocer la regla transgredida; para actuar lo cómico, en cambio, hay que desconocer la transgresión de lo normativo¹⁰.

Esta diferencia es crucial en la comprensión de lo cómico, pues es la condición de posibilidad de que ante la transgresión el espectador se identifique con el transgresor, y no con la norma transgredida, siéndole otorgada al héroe una especie de licencia para transgredir.

El sujeto cómico tiene licencia para quebrantar la regla, pero una licencia muy particular: una licencia que no sabe que tiene, para quebrantar unas tradiciones que no sabe que existen. (...) su licencia para violentar la ley, sin que genere en el auditorio la indignación moral, no es otra cosa que “inconsciencia de sus acciones”. El sujeto cómico parece emular al interlocutor socrático, que no sólo no sabe, sino que ni siquiera sabe que no sabe. (Samaja, 2021: 84).

La transgresión cómica no forma parte de un proyecto intencional por parte del agente; de hecho, con su acción el sujeto pretende unirse a esa comunidad y no diferenciarse de ella, aunque sea esto precisamente lo que obtiene por poner en escena esencialmente su condición de infiltrado.

Como se ilustra en la figura 3, hay una conexión estructural entre la cualificación anómala, la diferencia epistemológica, devenida ignorancia cómica, y el carácter no intencional de la transgresión por parte del agente: la anomalía lleva a una incorporación incompleta o nula de las condiciones requeridas por la comunidad para generar eventos de manera legítima, y, en consecuencia, a un desconocimiento estructural por parte del agente respecto del campo ontológico de las posibilidades, de lo cual se desprende que la transgresión se realiza sin conciencia por parte del agente.

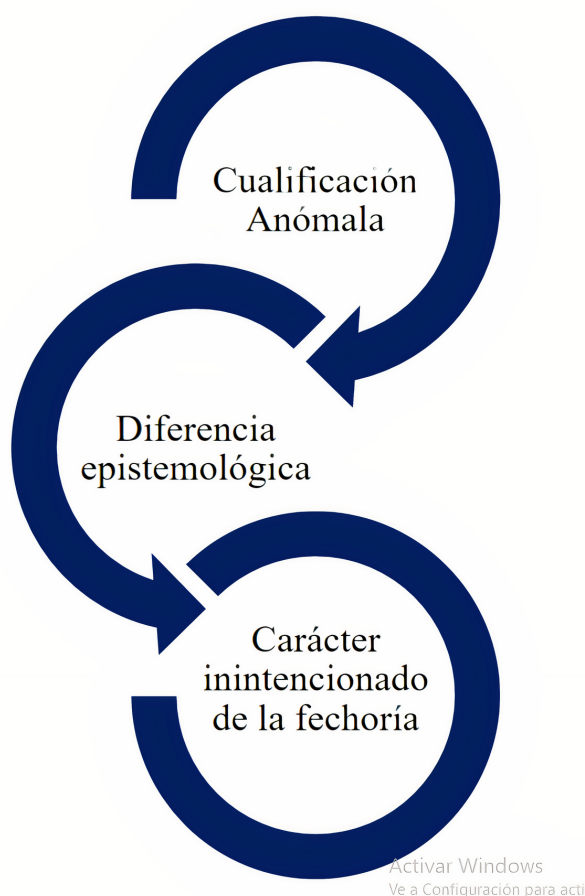


Figura 3
Elaboración propia

De esta combinación entre cualificación anómala, y coordinación intencional de elementos contrastantes, que, a pesar de su diferencia, pretenden asociarse en un proyecto común, surgen las condiciones posibilitadoras del efecto cómico, concebido este último como inadecuación involuntaria. Puede apreciarse este carácter estructural y dinámico del modelo narrativo en la siguiente esquematización:

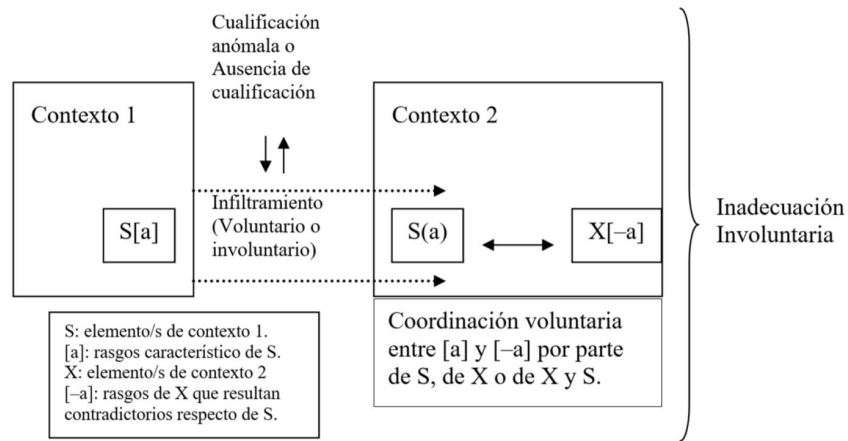


Figura 4
Esquema de la inadecuación cómica
Samaja y Bardi, 2010: 163

La descripción del esquema narrativo se traduce en los siguientes términos: el relato escenifica un desplazamiento no mediado por la cualificación de elementos de un contexto hacia otro contexto, de modo tal que las singularidades de los componentes adecuados al contexto 1 (S[a]) se resignificarán en el contexto 2 como inadecuados [S(a)], pues entrarán en tensión con la normativa imperante (X[-a]). Como el agente infiltrado desconoce la normativa del contexto 2, asume –erróneamente– la identidad o equivalencia de los contextos (bien sea, que asuma que valen las mismas normas, o incluso que ignore que se ha actualizado un contexto diferente)¹¹, y entonces se desencadena la transgresión involuntaria en forma de inadecuación.

Se advierte en la estructura de lo cómico algo vinculado con la sustitución, con el desplazamiento de lo esperado por aquello que no sólo es inesperado, sino impertinente. Un elemento que aparece desencajado, o donde debería haber aparecido otro elemento distinto. En este sentido, la comicidad bien podría interpretarse como un proceso de semiosis subversivo y anómalo: una unión espuria entre significante y significado.

Sección 2

Lo risible mediático: el meme como objeto cómico

En su trabajo sobre los nuevos escenarios mediáticos de la producción de lo risible, Fraticelli (2019) advierte que las producciones discursivas alojadas en Internet presentan ciertos elementos residuales, heredados de contextos discursivos y enunciativos que han entrado ya en un proceso de retracción, como son los caso de la TV argentina (que el autor específicamente analiza), pero que también podemos hacer extensivo a la cinematografía. Y en un artículo reciente (2021) destaca como síntoma característico de estos nuevos contextos digitales, la irrupción de una gran

cantidad de productores informales y no profesionales en los fenómenos asociados a lo risible:

En las sociedades hipermediatizadas, lo reidero mediático ya no es patrimonio de profesionales sino también de amateurs. Cualquiera puede producirlo utilizando sencillos programas, subirlo a la red y alcanzar una distribución equivalente o aún mayor a la de los medios masivos. Y todo esto con baja regulación institucional a un ritmo sincronizado con la actualidad (Fratlicelli, 2021: 117).

Puede hacerse, también, una analogía entre este momento actual, de la proliferación de productores informales, con el momento de desestructuración del sistema institucional de Hollywood en los años '60, que dio lugar a una proliferación de centros de producción que, aunque profesionales, estaban no obstante alejados de los centros de producción estandarizada, y por lo tanto modificaron la configuración discursiva del panorama cinematográfico, dando lugar al fenómeno de la producción independiente.

Ciertamente, la producción de *memes* no se circunscribe únicamente a estos contextos informales de producción amateur (también son empleados por empresas de medios y diversos profesionales con fines publicitarios y campañas de comunicación); sin embargo, la notable facilidad y velocidad para producir dichos eventos en Internet, sumado al fenómeno de la viralización, como destaca el propio Fratlicelli (2019), hacen del fenómeno del meme –en tanto género de lo risible– un caso de interés particular como nuevo vehículo de los discursos sociales.

Se ha elegido al meme como caso de análisis por dos motivos: 1) porque es el formato más alejado de una narrativa cinematográfica, es decir, por presentar una secuencialidad extremadamente restringida, o nula; 2) Y se lo ha escogido por ser parte de este nuevo escenario de producción colaborativa y espontánea, no profesional, aunque no se circunscribe el meme en su totalidad a este campo de producción).

Los memes forman parte de ese universo amplio de discursos denominados microformatos, sub grupo de la minificción, cuyo carácter eminente es la brevedad.

Llamamos minificción a todo texto muy breve, ya sea de naturaleza literaria, gráfica, coreográfica, musical o audiovisual (...) Una de las variantes de la minificción literaria puede ser considerada como el género más reciente en la historia de la literatura, surgido en los últimos 100 años. Se trata de la escritura literaria de carácter híbrido, en la que se hace una apropiación lúdica y dialógica de formas extraliterarias muy breves, como la definición, el instructivo, o el epitafio. (Zavala, 2020: 25).

En el marco de nuestro trabajo, la clasificación del meme risible dentro del universo ficcional queda justificada por el hecho de que todo evento transformado en risible, se aparta significativamente de una pretensión *documental* (de registro informativo), para inscribirse, por medio de mecanismos metaenunciativos, en una operación lúdica y expresiva, donde la primacía ya no la tiene el hecho puramente referencial, sino los discursos sobre ese referente, es decir, su *poética*. Cambiando el contexto enunciativo, cambia necesariamente la función discursiva y las condiciones de producción y recepción del mensaje.

Lo reidero, en este nivel, se trataría entonces de un marco metaenunciativo constituido por las operaciones enunciativas que proyectan la discursividad hacia un intercambio comunicacional risible. Es decir, el marco metaenunciativo reidero habilitaría el marco metacomunicativo reidero. (Fracicelli, 2021: 118)

En este sentido, es indiferente para nuestra consideración ficcional que el meme tome como punto de partida un hecho real, e incluso que se realice sobre la base de una fotografía que documenta un suceso (como ocurre, de hecho, con los memes sobre la fotografía publicada en los periódicos sobre el *Ever Given*), pues el meme no se funda en dicha referencialidad, sino en el discurso que se coloca por encima de dicho registro. Enunciativamente hablando, esta transformación contextual es lo que determina, precisamente, que el meme deje de ser una imagen periodística que da cuenta de un suceso, para constituirse en una broma, reconocida como tal por cualquier lector en Internet, para hablar sobre el modo en que habla del suceso.

Si la fotografía del *Ever Given* publicada en los periódicos, formó parte de lo que Juan Samaja denominaba *objeto narrativo* (mero registro material de un suceso); las apropiaciones discursivas para hacer de esa imagen un hecho risible, transforman al objeto de base en un *experimento narrativo*, donde se constituye un nuevo contrato de lectura entre enunciador y enunciatario: el primero simula hablar de la realidad, aunque sabe que inventa, el segundo actúa que cree en la realidad que se le está ofreciendo, aunque sabe que todo es una simulación orquestada para su propio divertimento, para generar pertenencia a una comunidad discursiva, etc.¹².

Dentro de la subcategoría minificción, el meme parece ubicarse en la variante que Zavala clasifica como extraliteraria, que presenta dos modalidades: viñeta individual, o viñeta secuencial. Esta definición que ofrece el autor permite agrupar en un mismo conjunto una gran variedad de fenómenos cuya única característica en común sería la brevedad.

Sin embargo, a diferencia de las producciones gráficas tradicionales (como el comic, la caricatura, la viñeta, etc.), el meme parece haber incorporado naturalmente determinados procedimientos empleados del humor posmoderno tales como: el pastiche, el collage, parodias, condensación de diferentes formatos mediáticos, discursos, estilos, y géneros a los efectos de generar absurdos por medio de tales combinaciones, que implican por parte del espectador un grado relativamente elevado de competencia intertextual (Fracicelli, 2019) En este sentido, resulta interesante señalar que hay una gran cantidad de memes cuya estrategia discursiva consiste en intervenir una imagen visual preexistente, por medio de un texto, de otra imagen visual o ambas a la vez. Esto otorga a este tipo de productos, en principio, un carácter intertextual y polifónico significativo, y en muchos casos incluso se presupone una competencia muy específica del lector respecto del material intervenido, como se aprecia en los dos memes de la Figuras 5 y 6. La figura 5, que requiere mayor competencia intertextual para la producción risible, implica que el destinatario de la imagen no sólo conoce la obra *Las meninas* de Velázquez, requiere además que

ese consumidor sepa específicamente de la trascendencia del punto de vista que Velázquez decidió representar, es decir, la inversión entre representante y representado; de allí la gracia de la frase que interviene la imagen (“¿Y si te dijera que tú eres el meme”), lo cual permite no sólo entender el mensaje del texto, sino la forma de la expresión que se ha escogido (inversión de las letras del texto sobre la imagen). La figura 6, en cambio implica una competencia más general: alcanza con asociar “aumento de masa” con “teoría de la gravedad”, y ambas con el nombre de Newton. Ni siquiera es necesario reconocer en la figura al propio Newton, de modo tal que la leyenda escrita pareciera risible con independencia del retrato, pues lo gracioso no depende de que reconozcamos a Newton en esa imagen, sino en la interpretación de una mirada severa y admonitoria.



Figura 5
Asociación Mexicana del Meme (AMEME)¹³



Figura 6

Del original en Facebook ¹⁴

Pero los nuevos escenarios discursivos de Internet en las redes sociales presentan, respecto de las formas generales de la minificación, una segunda característica diferencial: la posibilidad ilimitada de apropiaciones individuales de un mismo material, de lo cual emerge un proceso de generificación espontánea (Altman, 2000), constituyéndose de un modo endógeno un conjunto numeroso de sistemas emergentes.

Lo interesante de que el meme abrevie en estas modalidades discursivas reside principalmente en el hecho de que toma como referente unas prácticas que no sólo son de reciente existencia en el medio televisivo, sino que fundamentalmente presentan la condición especial de no estar plenamente estructuradas e instituidas. No forman parte del canon, y se presentan aun como manifestaciones culturales laterales a la tendencia central. Este hecho puntual resulta muy llamativo pues parece replicar el proceso de desarrollo de la cinematografía a comienzos del siglo XX.

En ese descentramiento que la práctica cinematográfica realiza respecto del modelo conservación para recentrarse en el modelo narrativo-

representativo (Samaja, 2013)¹⁵, el cine no toma como antecedente al teatro aristocrático o a la literatura victoriana decimonónica (que habían ya ingresando en un proceso de lenta retracción), sino los modestos espectáculos de feria, y formas del teatro popular como el vaudeville y el melodrama, todas prácticas no canonizadas y en efervescente ascenso social.

En *El tragaluz del infinito*, Noël Burch (1999) enfatiza el hecho de que el espectáculo cinematográfico tuviera que incorporarse a unas estructuras sociales ya existentes, y adecuarse a su lógica, a su público, para poder sobrevivir como novedad tecnológica. Es decir, que antes de tener un estilo, un público y unas formas de difusión específicas y singulares, se presenta indiferenciado en el sistema de prácticas sociales ambulantes e itinerantes. De hecho, según el autor, la práctica popular del cine en sus primeros años se habría recreado sobre una práctica muy expandida en Europa y el continente americano, y muy desarrollada sobre todo en Inglaterra: los espectáculos de linterna mágica. Estas prácticas estaban integradas no sólo por unas tecnologías y unas técnicas de exhibición, sino también por unos contenidos aleccionadores y moralizantes, propios de la moral victoriana, y de unos individuos que empezaban a constituir la masa social del público moderno, que eran al mismo tiempo temidos y despreciados por los sectores de poder, quienes encontraron en estos medios de difusión unas estrategias adecuadas de control social.

En esta misma dirección, en su estudio sobre la organización de la exhibición cinematográfica y la composición del público de la primera cinematografía en EE.UU, William Ulricchio, (2011) señala que la cinematografía en su primera etapa, careciendo de una anatomía propia que la sostuviera de modo estable, se vio en la necesidad de acomodarse a una fisonomía de prácticas sociales ya existentes (circuitos de difusión y contenidos). Y también en la Argentina el reciente espectáculo cinematográfico fue instrumentado sobre unas prácticas sociales preexistentes, asociadas con la tradición del Circo Criollo (Caneto, *et al*, 1996).

Tomando el desarrollo de las formas embrionarias de la narración cinematográfica y el reciente fenómeno del meme podemos inferir que el desarrollo de ambas prácticas parece involucrar dos tipos de movimientos: endógenos, asociados a la replicación y recontextualización de un mismo material de base (vía plagio, reversión, readaptación, o replicación)¹⁶, pero también movimientos exógenos, por vía de la modelización sobre prácticas preexistentes discursiva y socialmente cercanas. Estos procesos de modelización suponen, a su vez, una relación dual y dialéctica entre lo modelizante y lo modelizado: por un lado, configuran ontológicamente el campo de las posibilidades, seleccionando, alternativas paradigmáticas de la configuración del dispositivo (Samaja, 2007), al mismo tiempo que lo modelizado, al tomar como referencia unas prácticas blandas (no completamente sancionadas culturalmente) puede operar con relativa libertad para producir innovaciones subversivas respecto del modelo (Samaja, 2015)¹⁷.

Sección 3

Análisis de los casos seleccionados

Tal como se mencionó en la introducción, el objetivo de los análisis que a continuación se exponen es el de evaluar si el esquema de la *inadecuación cómica* que vengo desarrollando es aplicable a otros formatos de lo risible; en particular, si la teoría permite interpelar un material no secuencial. Puesto que el concepto general de *inadecuación* es reconocido por casi todos los autores como una categoría fundamental de los fenómenos de lo reidero¹⁸, cabe preguntarse específicamente si los componentes de la estructura que producen la *inadecuación*, tal como se han expuesto en la primera sección (cualificación anómala, ignorancia cómica, coordinación intencional), aparecen también en los fenómenos discursivos de la mediatización contemporánea. En otras palabras: si en los diversos productos de lo risible hallamos no sólo unos mismos efectos cómicos, sino también unas mismas causas.

Para el análisis se han escogido dos casos: 1) los memes sobre el Ever Given encallado en el Canal de Suez, y 2) una concatenación de dos fotografías que pertenece a la lógica de la viñeta secuencial.

1. El meme sobre el rescate del Ever Given en el canal de Suez

El primer caso de análisis es la fotografía que salió publicada en diversos medios acerca del rescate del *Ever Given* en el canal de Suez. Este caso particular pertenece al género de lo que podríamos llamar plantillas o estructuras base; una imagen gráfica individual (con soporte fotográfico o dibujo) sometida a diversas y disímiles intervenciones lingüísticas o visuales por parte de diferentes usuarios, que no obstante operan enmarcados en la estructuración que la imagen sugiere¹⁹.

Esta imagen dio lugar a una serie de intervenciones espontáneas, jugando con la idea de la desproporción entre una estrategia para abordar un problema y la magnitud real del problema (en el caso de la imagen fotográfica: la diferencia ostensible de tamaño entre la pala mecánica y el barco, de tamaño descomunal). Se analizarán a continuación tres versiones que circularon por la internet, a los efectos de ilustrar el modo en el que están presentes, por un lado, la coordinación intencional de caracteres contrastantes, y, por otra parte: la ignorancia cómica.



Figura 7
Yo/Mis problema
Twitter/mattdizwhitlock²⁰.



Figura 8
Yo haciendo lo que puedo/El semestre (Un 'meme' del Canal de Suez
Twitter²¹



Figura 9

No estés triste/Estoy triste²²

Es importante advertir que una confrontación abstracta entre lo grande y lo pequeño no resulta cómica en sí misma; sólo deviene presencia cómica cuando se pretenden coordinar estas cualidades contrastantes en un proyecto común; cuando pretenden unirse dos elementos que se presentan de modo evidente como antitéticos y excluyentes, como si cada uno de estos componentes desconociera la cualidad que los separa.

Si la mera confrontación contrastante de cualidades fuese una condición suficiente para producir la risa, el enfrentamiento entre David y Goliat debería resultar cómico, sin embargo, ese enfrentamiento no es cómico sino heroico, pues David pretende atacar como oponente algo que lo sobrepasa en sus posibilidades físicas; no pretende unirse a Goliat, sino diferenciarse de él. Por el contrario, en la fotografía del caso de análisis número 1, tal como se aprecia en la imagen, la pala mecánica sí pretende articularse con el *Ever Given*, y precisamente en esta coordinación de lo contrastante emerge el efecto involuntario de lo inadecuado y de lo cómico²³.

La imagen fotográfica misma (sin la intervención) ya resulta involuntariamente cómica, y probablemente sea ese el motivo de que las intervenciones sólo enfaticen un sentido que parece ya latente en la propia fotografía. La comicidad de la imagen fotográfica se manifiesta en dos modalidades de inadecuación²⁴: la del operario de la máquina, convencido de que su competencia y sus acciones resultan suficientes y adecuadas respecto del resultado previsto; pero también del instrumento que se emplea: la pala mecánica parece poder realizar la acción de cavar, pero no con la potencia o magnitud que sería necesaria respecto del tamaño del barco.

Cuando atendemos ya no a la imagen fotográfica, sino a las intervenciones lingüísticas, advertimos que las inadecuaciones son

formalmente las mismas, con un desplazamiento del contenido que se realiza por medio de una transformación en la función semiótica: del signo-índice, al signo-símbolo. La estrategia fundamental de la intervención consiste en asumir la situación excepcional, y sus dos elementos (la pala mecánica como estrategia, y el barco encallado como conflicto) como metáforas de problemas cotidianos y domésticos.

En los tres casos (Fig. 7, 8 y 9) se enuncia frente a una situación determinada un tipo de respuesta que se revela como empequeñecida frente a la magnitud del problema que se pretende afrontar. Por lo tanto, encontramos involucradas unas idénticas inadecuaciones:

	Me/My problems	Yo haciendo todo lo que puedo/El semestre	No estés triste/estoy triste
Entre la acción y el resultado previsto	Las acciones diseñadas para resolver la situación no se adecuan a la dimensión del problema.		Alguien cree que afirmando o negando un estado de ánimo es suficiente para crear ese estado; o bien que el estado se modifica porque la persona triste lo decide voluntariamente.
Entre el instrumento y la eficacia anticipada	Todos los recursos (cognoscitivos y/o pragmáticos) quedan ridiculizados frente a la cantidad y calidad de tareas que se tienen asignadas. Si bien no está individualizado un instrumento específico, como sí ocurre con la pala mecánica de la foto, y la frase verbal del tercer meme, resulta fácil reconocer que cualquier materialidad ha quedado subsumida en el conjunto de los recursos que el "Yo" puede poner en acto, y además simbolizada por la pala mecánica que opera de metáfora de cualquier instrumento posible		Se asume una especie de pensamiento mágico en torno al lenguaje, y se cree que esa frase por sí sola puede modificar el estado de tristeza profundo de alguien.

Ignorancia cómica

Es importante tener en cuenta que la inadecuación de la estrategia, en relación a lo previsto como resultado, es narrativa, y por lo tanto no depende de la realidad referencial del evento (2ª característica de Bruner). Esto significa que resulta irrelevante para el efecto cómico que la pala mecánica verdaderamente haya cumplido con su utilidad prevista, que fuese exactamente esa máquina la que debía usarse, etc. Lo determinante para la verdad cómica es el verosímil social que no admite la relación que se pretende por la presencia ostensible del contraste de cualidades (en este caso la disparidad monumental de tamaño).

La intención expresa de coordinar estos elementos (la pala mecánica y el barco del hecho fotográfico, pero también las condiciones básicas y los problemas domésticos que el sujeto enfrenta) presupone la ignorancia narrativa sobre las cualidades o cantidades contrastantes; el agente

(sujeto/objeto) pretende actuar como si su acción e instrumento fuesen equivalente en proporción y magnitud al problema que enfrenta. En el fondo hay un desconocimiento estructural de la complejidad y magnitud del problema, que el “Yo” con sus estrategias no llega siquiera a reconocer en su totalidad, y las intervenciones lingüísticas sobre la imagen así lo explicitan.

En estos 3 memes (como en la propia fotografía sin la intervención) el elemento cómico transgresor (tanto el “Yo” que enuncia, como el “Tú” que ofrece soluciones a los problemas mencionados) forma parte de la comunidad de valores; en los primeros dos, se trata de una misma persona desdoblada entre un “Yo” que padece y un “Yo” que ofrece –inadecuadamente- soluciones; en el segundo o bien se trata de la comunidad entre la 1ª y 2ª persona discursiva (la 3ª persona no opera discursivamente, ni se presenta como sujeto tematizado-burlado), bien se trata del mismo “Yo” desdoblado que se dice a sí mismo “No estés triste”, y a sí mismo se responde: “lo estoy a pesar de esto que me digo”. En cualquiera de los casos, el elemento cómico transgresor se presenta como un elemento interno a la comunidad, pero extraño respecto de las competencias, por los problemas con la cualificación que ya se han mencionado. Vive dentro del ámbito geográfico donde se aloja la comunidad, comulga con sus valores en términos de los efectos deseables, pero no participa con plenitud, debido al desconocimiento estructural que lo lleva a proponer causas no previstas o no habilitadas por el sistema.

2. El meme de la reconstrucción de la fotografía familiar

El segundo caso es una reconstrucción en un determinado presente de una foto del pasado con los mismos protagonistas varios años más tarde. La lógica compositiva es semejante a la de la viñeta de Drácula tematizada en el principio de la Sección 1 en cuanto a presentar una secuencialidad restringida compuesta de dos imágenes. Sin embargo, este último presenta dos diferencias significativas respecto de aquel: en este caso, se trata claramente de fotografías y no de viñetas dibujada; 2) la relación *antes-después* implica una elipsis temporal que excede el marco inmediato que tiene la segunda imagen de la viñeta de Drácula; mientras que en aquella, el hiato entre una imagen y la otra es de pocos segundos, en este otro caso, es de 28 años.

A diferencia del caso del meme sobre Ever Given, la fotografía de este meme no parte de un marco enunciativo periodístico, sino de una fotografía privada familiar. Sin embargo, es cierto que se produce una transformación enunciativa equivalente por medio de la composición, pues el agregado de la segunda foto, modifica la enunciación de la primera imagen cuya intención de origen no pretendía necesariamente resultar risible, haciendo del montaje final un evento claramente cómico.



Figura 10

<https://www.pinterest.cl/pin/184436547228506904/> -Salvado por Alvaro Vidal Moraga-²⁵

Las imágenes juegan con una confrontación entre continuidades y discontinuidades. Por un lado, tenemos dos grupos de discontinuidades: 1) el paso del tiempo (de la adultez a la vejez, y de la infancia a la adultez); 2) sustitución de objetos (biberón con leche por la botella de vino). Por el otro, dos grupos de continuidades: 1) una continuidad que no es cómica, sino romántica en la figura de los padres, quienes preservan un mismo amor luego de tantos años de estar juntos; 2) una continuidad que sí es cómica: la continuidad de una actitud compulsiva hacia la bebida, en la muchacha.

El antes en el después, y el después en el antes: problema de las mezclas

Lo cómico del meme queda anclado en la figura de la hija, que se manifiesta en el gesto de usar la botella como biberón y tomar del pico, lo cual lleva a la imagen cómica de una mujer adulta tomando la mamadera, como si ella fuese una bebita (aunque ya no lo es). Lo que se pretende tematizar es que, en el transcurso del tiempo, la muchacha ha crecido en todos los aspectos corporales, excepto en uno, que debería también haberse modificado; como si la actitud infantil hubiera quedado infiltrada en la vida adulta, o la maduración de la muchacha se hubiese realizado sin una cualificación completa, pues no ha podido resolver aun problemas de la etapa infantil.

Por medio de un juego de desplazamientos y condensaciones que la imagen misma propone, es posible actualiza una serie de imágenes mentales que el material sugiere. Esto permite que un lector fusione imaginariamente las dos fotografías, de modo tal que aparecen dos

imágenes cómicas extras: la de la mujer adulta tomando biberón de leche, que sería inadecuado, pues es lo que corresponde que tome una criatura pequeña; pero también el caso inverso, la imagen de una bebida alimentándose con una botella de vino, en una actitud premonitoria del alcoholismo.

Retomando, incluso el juego de continuidades y discontinuidades se advierte una segunda sustitución, no mostrada pero sugerida: frente a la continuidad del vínculo romántico que se expresa en la figura de los padres, se podría esperar que en la foto del hoy, la muchacha haya también construido un vínculo amoroso como el de sus padres, desplazando el goce de la oralidad en el alimento, por el goce de encontrarse en la mirada del otro (como ocurre con sus progenitores). Sin embargo, también en este aspecto la sustitución es anómala, pues se reemplaza a medias: el reemplazo implica un desplazamiento de objeto de deseo (propio de los rituales de la vida adulta, como es el alcohol) pero no el objeto que se esperaría en función de lo que la imagen parece tematizar: un vínculo amoroso de pareja.

Se ve también en este caso cómo el elemento transgresor opera desde el núcleo mismo de la comunidad. La muchacha, en quien recae la función cómica, no constituye un elemento exterior, ni en relación a la pareja, ni en relación a los valores que la pareja representa. En este sentido, su actitud infantil no problematiza realmente el canon social y cultural; incluso pretende cumplir con ese mismo canon, aunque de un modo imprevisto, no habilitado, etc. Su actitud infantil –en última instancia– tampoco constituye una exterioridad, y, por ende, un anti-valor; de hecho, se trata de un elemento que forma parte del canon, pero al interior de un período temporal que actualmente ya no tiene *concreción*.

Sección 4

Conclusiones provisionarias y revisión de las hipótesis propuestas

En primer lugar, han podido identificarse en los memes los mismos componentes de la forma cómica, no sólo en su dimensión estructural (la inadecuación involuntaria en el orden de los efectos risibles), sino también en su dimensión genética (la cualificación anómala, y la ignorancia cómica en el orden de las causalidades). Se ha podido identificar, además, al mismo tipo de transgresor cómico: aquel que vive dentro del ámbito y comulga con los valores, sin participar plenamente de ellos; comparte el anhelo de unos mismos efectos, pero se desvía en cuanto al diseño de las causalidades. El agente cómico comulga con los valores, pues, aunque se desvía en el campo de las materialidades o medios para obtener ciertos fines, no cuestiona los usos instituidos, ni pretende generar usos diferentes; sin embargo, puesto que no ha cumplido canónicamente con la prueba cualificatoria, siempre se desenvuelve conflictivamente en un escenario desconocido y ajeno. Su mera presencia constituye una confrontación entre dos paradigmas: el de unas causalidades legítimas y ya clausuradas por el sistema social imperante, y el de unas causalidades hipotéticas

que pretenden ampliar el campo de posibilidades y de inserción en lo social. En tanto que, en una comunidad determinada los efectos instituidos se presentan bajo la forma del hecho social (Durkheim, 2006), excluyéndose no sólo unos efectos divergentes sino también unas causalidades imprevistas, la actividad del agente cómico constituye una subversión, pues transformar los modos de producción implica alterar la enunciación de un hecho social, y, de modo subyacente, cuestionar a quienes detentan la hegemonía de esos procesos materiales instituidos.

Esta primera conclusión sobre el isomorfismo entre la organización del meme y la organización de la forma cómica, lleva a una segunda conclusión derivada, a saber: las estructuras formales que operan como causa del efecto risible se manifiestan con relativa independencia de los contextos de circulación discursivas, es decir, como estructuras trans o supra mediáticas.

Esto último es consistente con la propuesta de autores como Prop, Greimas y Courtés, para quienes la producción del sentido no sólo resulta independiente del referente externo, sino también del propio plano expresivo, lo que resulta un interés capital para la comprensión de las estructuras formales.

La significación es independiente de la naturaleza del significante gracias a la cual se manifiesta (...) Es a nivel de las estructuras a donde hay que buscar las unidades significativas elementales, y no a nivel de los elementos. (...) La lengua no es un sistema de signos, sino una trabazón de estructuras de significación. (Greimas, 1987: 17 y 31).

En lo que atañe al caso de lo risible como fenómeno, la recurrencia estructural de la forma cómica debe ser interpretada como la significación cómica misma, la cual es capaz de conservarse con relativa autonomía respecto de sus modos de circulación (condiciones discursivas y enunciativas).

Con esto, no se pretende afirmar una imposibilidad de facto respecto de las novedades formales en los nuevos escenarios mediáticos, ni que las estructuras formales sean esencias estáticas y ahistóricas, pero sí permite establecer una hipótesis de lectura, que deberá seguirse desarrollando y que puede provisoriamente enunciarse del modo siguiente: las transformaciones estructurales parecen depender también de la producción y distribución, no siendo un factor de transformación suficiente, los dispositivos de circulación y consumo. Esto último significa que debe revisarse críticamente la tesis de Fraticelli, según la cual, las modalidades contemporáneas de lo risible en internet estarían presentando un alejamiento o abandono de los recursos estructurales propios de la forma cómica, priorizándose modalidades discursivas propias de lo humorístico, de lo paródico, de la ironía, etc. Ya que, según la propuesta que aquí se ha presentado, es posible advertir que aun las manifestaciones del humor posmoderno (como las producciones del meme), que presentan una novedad sintomática en términos de la temporalidad y magnitud de la distribución y el consumo, pueden –no obstante– ser interpretadas (de modo complementario) a la luz del esquema de la forma cómica, pues las transformaciones

fundamentales que presenta el nuevo contexto mediático pareciera circunscribirse esencialmente al terreno de las modalidades enunciativas, sin modificación sustancial de las estructuras profundas de la causa de lo cómico como efecto de lo reidero.

Finalmente, y, en tercer lugar, se advierte que el proceso discursivo de los memes (análogamente a lo que ocurrió con las formas incipiente del relato cinematográfico) va configurando sus propios géneros y acomodaciones, a partir de movimientos endógenos como exógenos; los movimientos endógenos producen procesos de variación sobre una misma estructura, mientras que los procesos exógenos producen asimilación de modelos preexistentes: por un lado, las macro estructuras supra mediáticas; por otro, la asunción de modelos discursivos - y contextos enunciativos- propios del humor posmoderno. Esta modelización sobre prácticas anteriores probablemente explique el hecho de que las nuevas lógicas de circulación de lo risible en Internet no estén produciendo aun unas formas y contenidos propios. Esto es: que los recursos formales para la organización de lo risible (cualificación anómala, la ignorancia cómica y el carácter inintencionado de la fechoría), así como determinadas modalidades enunciativas (montaje, collage) continúen reproduciendo formas discursivas, enunciativas y narrativas precedentes.

Ahora bien, si esta continuidad formal respondiera no ya a una inercia discursiva, ni a una estética o moda enunciativa, sino a algún tipo de necesidad interna de organización macroestructural genérica, de un esquema específicamente cómico (por lo tanto, transmediático e independiente de los diversos contextos de enunciación, como de hecho sugiere nuestra hipótesis de base), estaríamos entonces identificando en estas operaciones formales una estructura básica para cualquier contenido que pretendiera vehiculizarse de modo eminentemente risible como estrategia discursiva.

Bibliografía

- Altman, Rick (2000) *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Bajtín, Mijail (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza
- Bruner, Jerome (1990). *Actos de significado*. Madrid: Alianza
- Burch, Noël (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Caillois, Roger (1996). *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Caneto, Guillermo; Cassinelli, Marcela; González Bergerot, Hector; Maranghello, César; Navarro, Elda; Portela, Alejandra; Strugo, Susana (1996) *Historia de los Primeros Años del Cine en la Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: FCA.
- Courtés, Joseph (1997). *Análisis semiótico del discurso*. Madrid: Gredos.
- Durkheim, Émile (2006). *Las reglas del método sociológico*. Buenos Aires: Losada.
- Eco, Umberto; Ivanon, V.V; Rector, Mónica (1990). *Carnaval*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Fratlicelli, Damián (2021). Enunciación y humor en las redes (o cómo estudiar memes sin perder el chiste). En *La trama de la comunicación*, 25, (2). Rosario.
- Fratlicelli, Damián (2019). *El ocaso triunfal de los programas cómicos. De Viendo a Biondi a Peter Capusotto y sus videos*. Buenos Aires: Teseo.
- Greimas, Argildas, Julien (1973). *En torno del sentido*. Madrid: Fragua Ed.
- Greimas, Argildas Julien (1987). *Semántica Estructural*. Madrid: Gredos.
- Propp, Vladimir (2001). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- Samaja, Juan (2007) Las grandes estructuras argumentales posibles (póstumo). En *Perspectivas Metodológicas*, 7, (7), 11-22. Buenos Aires.
- Samaja, Juan Alfonso (2007) La función trascendental de los modelos. El caso de la cinematografía. En *Perspectivas Metodológicas*, 7, (7), 101-112. Buenos Aires.
- Samaja, Juan Alfonso (2013). Del Cinematógrafo al Cine. Historia del tiempo y de la subjetividad cinematográfica. En S. Espinosa (Comp.). *Escritos sobre Audiovisión. Lenguajes, Tecnologías, Producciones* (p. 35-72). Buenos Aires: Ediciones de la UNLA.
- Samaja, Juan Alfonso (2013). De la subversión parcial a la subversión total: de la cualificación simple de las comedias pre-institucionales a la doble cualificación en la comedia moderna. En *IX Congreso Argentino y IV Congreso Internacional de Semiótica. Derivas de la semiótica. teorías, metodologías e interdisciplinaridades* (p. 615-625), Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo.
- Samaja, Juan Alfonso (2015). Desviaciones, mediaciones e innovaciones: el paradigma de la subversión. Paralelismos formales entre las actividades del diseño en territorio y la Semiótica Narrativa. En B. Galán, C. Monfort, D. Rodríguez Barros (Comps.), *Territorios creativos: concordancias en experiencias de diseño* (p. 65-76). Buenos Aires: FADU-UBA.
- Samaja, Juan Alfonso (2021). Licencia para matar (de risa). Identificación narrativa y diferencia epistemológica entre productor y receptor del efecto cómico. En M. Burkart,, D. Fratlicelli, T. Várnagy (Coord). *Arruinando chistes. Panorama del estudio del humor y lo cómico* (p. 73-106). Buenos Aires: Teseo.
- Samaja, Juan Alfonso y Bardi, Ingrid (2010). *La estructura subversiva de la comedia*. Buenos Aires: Centro de Estudios sobre Cinematografía de la Sociedad Argentina de Información.
- Todorov, Tzvetan. (1980) *Introducción a la literatura fantástica*. México, La Red de Jonás.
- Ulricchio, William (2011). La formación del público. Los espectadores en tiempos de los nickelodeons. En G. P. Brunetta (Dir). *Historia mundial del cine* (p. 161-178). Madrid: Akal.
- Zavala, Lauro (2020). La naturaleza genérica de la minificción. En. O. Ette y I. Sanchez (Eds.), *Vivir lo breve. Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas* (p. 25-35). Madrid: Vervuert.

Notas

- 1 Básicamente, insistiendo en la necesidad de distinguir 3 niveles de organización del contenido, que implican a su vez diferentes grados de

- sistematización de los relatos: 1) la *situación cómica*, el mero evento o acción que produce la risa como efecto, generalmente se lo conoce como gag; 2) el *personaje cómico*, es decir, la acción que en su regularidad constituye un perfil psicológico o sujeto narrativo cómico, donde la comicidad de sus actos ya no es un mero accidente, 3) la *estructura cómica*, como el nivel más integrador, donde la comicidad ya no depende únicamente de la ocurrencia accidental de situaciones y personajes, sino que la trama en su totalidad está confeccionada con la forma cómica; en esta último nivel, los personajes y las situaciones son meras funciones narrativas de una estructura general.
- 2 El criterio de análisis elaborado en torno a las funciones identificadas por Vladimir Propp (2001), y luego retomadas por Jerome Bruner (1990).
 - 3 Para una descripción ampliada de estas categorías, consúltese Samaja y Bardi, 2010.
 - 4 En su artículo póstumo, el autor propone cinco categorías narrativas según el nivel de estructuración social que cada comunidad ha podido construir: 1) Modelo generativo/familiar, 2) Modelo tribal; 3) Modelo federativo, 4) Modelo del Estado Absoluto, 5) Modelo del Estado Democrático-Personal. Sobre las diferencias conceptuales y nominales con las categorías desarrolladas en este escrito, consúltese: Samaja, y Bardi, 2010.
 - 5 Puesto que un espectador empírico puede reír frente a una situación que no pretendía generar ese efecto, así como otro puede no reír a pesar de que el relato sí tenga ese propósito (del mismo modo que el miedo, el terror puede ser protagonizado por un espectador debido a los traumas de su infancia, que lo llevan a sentirse inquieto con cualquier ausencia de luz en la pantalla o situación nocturna que el relato tematice) sólo se consideran las causas que ofrece el relato como justificación de un pedido implícito de que el espectador ría (sea la estrategia propuesta por el texto, efectiva o no). Esto implica asumir el postulado estructural de que los efectos cómicos del relato se resuelven en las causas que el propio relato ofrece, y no en un recurso a la psicología del espectador.
 - 6 Esta imagen, como la reconstrucción fotográfica analizada más adelante, son casos de producción sin marca autoral. Han circulado por la internet, pero actualmente sus fuentes de enunciación de origen no son ya recuperables. Ambos memes fueron tomados en 2021 del grupo de Facebook Los fans de Moldavsky. https://www.facebook.com/groups/540016319453079/?multi_permaLinks=4589921377795866¬if_id=1636248498720191¬if_t=group_
 - 7 Sobre la *cualificación anómala* hemos desarrollado una exposición extensa en: Samaja y Bardi, 2010: 86-92.
 - 8 Esta no asimilación de inicio por parte del contexto donde el héroe cómico habrá de desempeñarse presenta dos modalidades en su evolución histórica: en la etapa pre-institucional, el transgresor cómico o bien es sometido a punición por parte de la comunidad, o bien el héroe cómico reconoce su falla y se adecúa al contexto normativo. Sin embargo, luego de 1930 la forma cómica tuvo manifiesta una transformación cualitativa, aquí el héroe transgresor no sólo no es castigado, ni obligado a adecuarse a una norma inicialmente extraña para él, sino que él pasa a representar lo normativo para el contexto, que pasa a asumir la forma del desvío, o el alojamiento de los verdaderos valores. Si en la comedia muda, los valores siempre estaban en el colectivo social, que defendía el statu quo, en la comedia ligera moderna de 1930 en adelante, dichos valores los encarnan individualidades que terminan aleccionando al colectivo social. (Samaja, 2014).
 - 9 Los personajes que pertenecen plenamente al contexto representan – epistemológicamente- el punto de vista del espectador. Lo cual significa que el saber del espectador sobre cómo debería comportarse el héroe cómico es también el saber de los personajes que participan plenamente del sistema normativo. Sobre el hecho de que el espectador ríe mientras los personajes padecen y sancionan al héroe, han sido avanzadas algunas hipótesis hermenéuticas en las conclusiones de nuestra publicación del 2010.

- 10 Sobre este tópico particular y fundamental, consúltese: Samaja, 2021:73-106.
- 11 Un ejemplo de esta situación se ve en *The unappreciated joke* (Porter, E; EE.UU: 1903) Para un análisis completo de este film, véase: Samaja y Bardi, 2010: 123-125.
- 12 El epistemólogo Juan Samaja elaboró (en el marco de los seminarios de Semiótica Narrativa que dictó en la Facultad de Psicología de la UBA, entre 2003 y 2005) 4 categorías del *Ser narrativo*: a) la *Cosa*, el *Fenómeno*, el *Objeto*, y el *Experimento*. En una publicación de 2013 retomé esa propuesta y aplicándola al campo del desarrollo de la narrativa cinematográfica, precisamente al pasaje de lo meramente descriptivo y mostrativo (el universo del registro documental, cuyos contenidos son exteriores al dispositivo tecnológico), a lo narrativo-representativo (cuyos contenidos son producidos por el dispositivo). Para un mayor desarrollo de estas categorías, cfr. Samaja, 2013).
- 13 Tomado de https://m.facebook.com/250155912603461/photos/a.250366372582415/350703559215362/?type=3&_rdr. Recuperado: 10-11-2021
- 14 La pieza original puede encontrarse en: https://www.facebook.com/IngEDarwinCC/photos/a.2282111165185561/3214006911995977/?type=3&eid=ARApV1C9RSIJ6D_JnChJISzUX66kRTDMRGJcnzcV45LITTsTPrfUQfAV0I-bjhmGloVvxjNyyEn1HiWn. La que se presenta en el artículo es una reconstrucción realizada por el autor, debido a la baja calidad de la imagen original. Se ha conservado la misma imagen pictórica y la misma leyenda.
- 15 Durante la primera década del siglo XX, la experiencia cinematográfica de los principales centros de producción (EE.UU, Francia e Inglaterra) protagoniza un acontecimiento decisivo: el desplazamiento desde el registro documental como valor por excelencia hacia la lógica del experimento narrativo ficcional. Para esa nueva experiencia, la cámara de cine no solamente permitía registrar un contenido exterior, sino también ser parte de un dispositivo productor de contenidos. Lo fundamental de este proceso fue una relativa autonomía del dispositivo respecto del referente exterior (Samaja, 2007 y 2013).
- 16 La práctica del *contratipado* (directamente la copia de una cinta original para derivar una cinta gemela) era una experiencia común a comienzos del siglo XX, como también las reversiones de un film exitoso, como ocurrió con *The Kiss in the Tunnel* (1899) de G.S. Smith y James Bamforth, o *The Great Train Robbery* de Porter en 1903.
- 17 Resulta llamativo, en el mismo sentido la renuencia célebre de Hitchcock a poner en escena obras de la literatura canónica, siempre prefiriendo pasquines, folletines y cuentos populares, que le permitían una mayor libertad de adaptación.
- 18 Fraticelli (2019 y 2021) sugiere esta denominación (*Lo reidero*) para hacer referencia a todos los fenómenos asociados a la comedia en un sentido integral: “A diferencia de lo serio (...), lo reidero se presenta como un interludio que abre el intercambio a la ambigüedad y la polisemia derribando antítesis que buscan la estabilidad del sentido (lo verdadero y lo falso, lo bueno y lo malo, etc.). En lo reidero, las consideraciones serias sobre el mundo no tienen lugar”. (2021: 117-118). Según esta definición, lo que tendrían en común todas las especies de lo reidero sería el desplegarse en un espacio singular donde los elementos, que, en otros escenarios de desempeño semiótico, no podrían/deberían interactuar, aquí aparecen mezclados. En otras palabras: el mundo de lo reidero sería el mundo donde se habría constituido -o sería plausible de constituirse- una legitimidad estructural para el fenómeno de las *mezclas* (propio del mundo secular donde coexiste lo profano y lo sagrado; cfr. Caillois, 1996). La mejor expresión de ese mundo, como lo han reconocido Bajtin (1994) y Eco (1990), es el carnaval. En un trabajo de reciente publicación (2021) hemos insistido en que dicha *tolerancia* no es una causa de lo reidero, sino su efecto; y que la causa fundamental de esa pulsión clasificatoria debe buscarse en algún nivel de *ignorancia respecto de la transgresión*. Dicho de otro modo: no nos escandalizamos ante la *mezcla* debido a que interpretamos que el

agente que protagoniza la alteración de lo normativo no ha tenido la intención de confundir esos universos de sentido. Para que el efecto risible tenga lugar en el receptor, no es necesario que todos los niveles enunciativos manifiesten el desconocimiento en cuestión: alcanza con que se tematice en uno solo de esos niveles. Por ejemplo, el actor cómico simula el desconocimiento de lo normativo; es su personaje en la ficción quien manifiesta el desconocimiento, no el actor como sujeto real, que opera sobre el desconocimiento como posibilidad.

- 19 Este tipo de *meme* es, probablemente, el fenómeno más conspicuo de la producción reidera, y merece (por su diversidad temática) un análisis aparte, que en este artículo no podrá desarrollarse.
- 20 <https://tn.com.ar/tecno/internet/2021/03/26/el-carguero-ever-given-sigue-encallado-en-el-canal-de-suez-y-los-memes-salieron-a-flote/>. Recuperado: 10/11/2021.
- 21 https://cronicaglobal.elespanol.com/cronica-directo/curiosidades/mejores-memes-barco-atascado-canal-suez_463684_102.html. Recuperado: 10/11/2021.
- 22 <https://www.losandes.com.ar/por-las-redes/los-mejores-memes-del-buque-se-encallo-y-colapso-el-canal-de-suez/>. Recuperado: 10/11/2021.
- 23 Si David, en lugar de luchar y pretender matar a su contrincante, pretendiera ayudarlo a Goliat en algún problema propio de gigantes, bien podría desempeñar aquí un papel cómico (el mismo que podría desempeñar el gigante Goliat queriendo ayudar a David a realizar sus tareas propias de una persona de tamaño normal) pues allí no habría una intención de diferenciarse, sino de unirse, de coordinar actividades desconociendo las cualidades contrastantes.
- 24 Una tipificación completa de las inadecuaciones ha sido desarrollada en: Samaja y Bardi, 2010: 92-112.
- 25 La fuente indicada refiere únicamente el sitio donde actualmente está disponible el material. Como se mencionó en nota 6, este meme y el de Nosferatu, fueron visualizados por primera vez en la página de Facebook de *Los fans de Moldavsky* en abril de 2021.

Notas de autor

Juan Alfonso Samaja tiene formación en Epistemología, Metodología de la Investigación, Semiótica e Historia de los Medios. Especialista en Metodología de la Investigación Científica (UNLa) y Lic. en Artes con Especialidad en Música (FFyL-UBA). Docente en carreras de grado y posgrado. Desde 2001 se aboca a la investigación en Semiótica Narrativa aplicada a los discursos cinematográficos. Es coautor del libro *La estructura subversiva de la comedia* (2010). Autor de capítulo de libro con el trabajo: *Licencia para matar (de risa). Identificación narrativa y diferencia epistemológica entre productor y receptor del efecto cómico*, publicado en *Arruinando chistes. Panorama del estudio del humor y lo cómico* (Buenos Aires, Teseo).