

UNA LEVE TRAVESÍA SEMIÓTICA POR EL HUMOR, EL *MUSEMENTY* LA REVELACIÓN INESPERADA

A SLIGHT SEMIOTIC JOURNEY THROUGH HUMOR, MUSEMENT AND UNEXPECTED REVELATION

Fernando Andacht

Universidad de la República, Montevideo

ABSTRACT

In this article, I aim to revisit the thought-provoking analysis of humorous communication developed by Rafael Núñez Ramos from the perspective of the triadic semiotic of C. S. Peirce. Some notions used by the Spanish scholar such as grace, epiphany, play, possible worlds and rules that challenge rules in order to describe the semiotic process that brings about a smile and laughter in various texts are discussed in the light of Peircean concepts such as *musement*, iconicity and the phenomenological categories with which the founder of semiotic analyzes experience in all its modes. So as to work with the analysis proposed by Núñez Ramos, I bring an audiovisual example, the Uruguayan web series *Tiranos Temblad. Una semana de acontecimientos uruguayos* (2012-). In its last edition, the series presents what it typically and humorously calls «an overview» of the year 2020. In a wholly unusual way, the editing of the series combines a genuine event – the outbreak of the pandemic – with the usual funny sequence of *normalemes*. The grace of its signs generates an epiphanic moment of humorous resistance against the anomie of the declared New Normal.

Key words: humor; Rafael Núñez Ramos; epiphany; grace; triadic semiotic

RESUMEN

En este artículo, revisito el sugerente análisis de la comunicación humorística de Rafael Núñez Ramos desde la semiótica triádica de C. S. Peirce. Conceptos usados por el investigador español como gracia, epifanía, el juego, mundos posibles y reglas que desafían reglas, para describir el proceso semiótico que genera la sonrisa y la risa en diversos textos son discutidos a la luz de nociones como el *musement*, la iconicidad y las categorías fenomenológicas peirceanas, con las que el fundador de la semiótica analiza la experiencia en todas sus modalidades. A modo de poner en funcionamiento el análisis que propuso Núñez Ramos, utilizo un ejemplo audiovisual, la serie web uruguaya *Tiranos Temblad. Una semana de acontecimientos uruguayos* (2012-). En su última edición presenta algo que llama con su humor habitual «un resumen» de 2020. De modo inusual, el montaje de la serie combina caóticamente un genuino acontecimiento – la llegada de la pandemia – con la habitual graciosa secuencia de normalemas. La leve gracia de sus signos genera un momento epifánico de resistencia humorística contra la anomia de la decretada Nueva Normalidad.

Palabras clave: humor; Rafael Núñez Ramos; epifanía; gracia; semiótica triádica

Fecha de recepción: 9 de octubre de 2021.

Fecha de aceptación: 13 de noviembre de 2021.

Cómo citar: Andacht, Fernando (2021): «Una leve travesía semiótica por el humor, el *musement* y la revelación inesperada», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 5: 206-226.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2021.5.010>

I. INTRODUCCIÓN

Ante la no simple tarea de elegir de la obra de toda una vida de un colega como Rafael Núñez Ramos, la respuesta llegó de modo natural, creo que espontáneo. La selección que hice me conduce al tiempo lejano en que lo conocí en persona y en su tierra académica, la apacible y bella Oviedo. Los textos sobre los cuales reflexiono en lo que sigue se remontan a esa etapa de fértil intercambio por papel primero, y luego mediante las evanescentes marcas que van de una pantalla luminosa a otra. No considero casual que este especialista en teoría literaria le haya dedicado artículos y ponencias a eso que tiene la mala fama de no ser serio, de ser un material lábil que sólo fue concebido para sonreír y reír. Hablo del humor y del fructífero análisis que en solitario y en buena compañía Rafael llevó adelante allá por los años 80 y 90 del siglo pasado. Para esa tarea, buscó excelentes interlocutores como G. Bateson, C.S. Peirce, S. Freud, F. de Azúa, E. Trías y G. Abril. Semiótica, filosofía estética, psicología profunda y análisis de la comunicación se dan la mano en esas páginas dedicadas a entender un fenómeno del mundo de la vida cuyo peculiar efecto es volverlo más amable, llevadero por su levedad irresistible. Con acierto Núñez Ramos y Lorenzo (1997) lo describen como «una epifanía», ese recurso literario que encontramos en el universo literario del joven James Joyce, quien no sólo las emplea en su narrativa, sino que reflexiona sobre su valor en la creación ficcional.

El humor, conjeturo en este primer acercamiento al tema, hace posible que el académico deje volar su imaginación, que acceda a esa forma de pensar con entera libertad que Peirce llama '*musement*' (CP 6.458)¹ y que traduje en otro texto como 'derrape imaginativo' (Andacht, 2008). Además de surcar por el territorio teórico elaborado por el creador del modelo semiótico triádico, presento el análisis de un episodio de la serie web, *Tiranos Temblad. Una semana de acontecimientos uruguayos* (de aquí en más *TT*) que, a mi entender, materializa audiovisualmente varias de las nociones teóricas que emplea Núñez Ramos en su sugerente reflexión sobre el humor. El proceso que genera humor se basa en «reglas que desafían reglas», según escribe con sucinta claridad el autor de «El juego y los mundos posibles» (1992). Justamente, esa paradoja de regirse por reglas, pero a la vez ir más allá de éstas, explica

¹ Se cita a Peirce de acuerdo al formato convencional: X:XXX, y remiten al volumen y al párrafo correspondiente en los *Collected Papers of C. S. Peirce*.

ese raro y paradójico instante en que se abandona la certeza que sostienen las convenciones, la regularidad, la categoría fenoménica de la Terceridad, según analiza Peirce la clase de fenómenos en los que se basa el símbolo, para que podamos explorar audaz y risueñamente el posibilismo imaginativo. Esa clase de experiencia es la que corresponde a la Primeridad, la categoría fenomenológica que da cuenta del «libre juego del sentimiento» (CP 6.201), y que anima la emoción sentida al sonreír y al reírnos como efectos de algunos signos sobre nosotros. De modo inaudito, no serio ni sublime pero irresistible, el humor no sólo revela algo inédito del mundo en tanto forma estética de la semiosis, sino que nos revela al mismo tiempo algo importante de nosotros mismos, algo que nuestra existencia rutinaria nos impedía ver y comprender hasta el instante en que la sonrisa y la risa acuden a nuestro cuerpo y alteran nuestra vida de modo efímero pero irreversible.

II. EN POS DE LOS SIGNOS DE LA GRACIA EN LA OBRA DE R. NÚÑEZ RAMOS

El más antiguo de los textos en que Núñez Ramos (1984) se ocupa del humor, específicamente se encarga de analizar lo que la semiótica peirceana llama el ‘interpretante’, es decir, el signo más complejo o desarrollado que se genera a partir de la representación de algo del mundo. El interpretante es nuestra comprensión falible pero necesaria de esa realidad existente o imaginaria. Busca consignar así el peculiar funcionamiento del humor, que dista mucho de la completa banalidad asociada con esta clase de discurso: «el mensaje humorístico crea una imagen de su autor, deja entrever su postura ante la realidad, su valoración de los grupos humanos, su actitud ante los conflictos y los problemas de la sociedad y de la vida» (275). Ese efecto precisamente es el que produce, según el análisis que propongo abajo, una serie web desde 2012: mediante el trabajo de montaje de videos ya existentes en YouTube que realiza el realizador uruguayo Agustín Ferrando, para construir cada entrega de *TT*, se genera un efecto autoral muy curioso que es inseparable de la popularidad de su creación. Como anticipo del abordaje más detallado de *TT*, afirmo que sus signos crean la visión humanista de un mundo de la vida pos-nacionalista, que es capaz de albergar esas mínimas diferencias cuya negación conduce al otricidio (Andacht, 1987), al repudio del otro como tal. No es menor proeza ésta para un artefacto semiótico cargado de humor.

Un pasaje en un ensayo de J. L. Borges (1952) cuyo título – «Dos libros» – ilustra el estilo litótico del escritor argentino describe el motivo por el cual el narrador llamado «Borges» no concuerda con la discriminación basada en raza o religión, aún si la propuesta discriminadora proviene de un colectivo que sufre persecución. Por eso, cuando escucha en una reunión realizada durante la segunda guerra mundial «para conjurar el antisemitismo» el juicio de que «un judío alemán difiere vastamente de un alemán», Borges nos cuenta que él se opuso, y lo hace mediante la cita de un conocido humorista norteamericano:

Vanamente les recordé que no otra cosa dice Adolfo Hitler; vanamente insinué que una asamblea contra el racismo no debe tolerar la doctrina de una Raza Elegida; vanamente alegué la sabia declaración de Mark Twain: «Yo no pregunto de qué raza es un hombre; basta que sea un ser humano; nadie puede ser nada peor» (*The Man that Corrupted Hadleyburg*, pág. 204)². (1952: 130)

Aunque no acostumbremos asociar la obra de Borges y su imagen pública a lo político, no es fácil encontrar un manifiesto más lúcido y claro contra cualquier forma de apelar a lo que Freud llamó «el narcisismo de las pequeñas diferencias», que tanto mal ha causado a la humanidad. Al hacer suyo el dicho del escritor M. Twain, el texto borgeano produce una salida humorística tan inesperada como apropiada, para afirmar de modo tajante y humorístico el valor de la existencia humana más allá de todo prejuicio o segregación, por el motivo que fuere. El final de la cita es, sin duda, el golpe semiótico que nos hace por lo menos sonreír, sino reír con ganas. En una de sus publicaciones, Núñez Ramos explica con lucidez el mecanismo que permite que ocurra esta clase interpretante emocional y energético, antes que lógico:

el humor exige la complicidad del lector en alguna medida, pero no hasta el punto de ahogar su personalidad, de suponer la total identificación con el autor. El lector se mantiene diferenciado y pone su propia voz; si ésta es discordante, ajena a la del personaje y a la del autor implícito, la comunicación humorística no se consuma; si es paralela, solidaria, cómplice, aun manteniéndose distinta, el mensaje alcanza su meta.» (Núñez, 1984: 275)

² Una curiosidad adicional del ensayo es que, según pude verificar, la fuente citada por J. L. Borges no es correcta. Lo más cercano a la cita atribuida a Mark Twain de su ensayo lo encontré en «Concerning The Jews», un texto publicado por M. Twain en 1898 en la revista *Harpers Magazine*. «I can stand any society. All that I care to know is that a man is a human being - that is enough for me; he can't be any worse». La primera parte no coincide con la cita que incluye el texto borgeano. En sitios con citas célebres del autor norteamericano hay otras versiones, pero ninguna coincide con la que transcribió Borges en su ensayo.

Borges-narrador lleva al límite esa diferenciación/identificación con el autor: no es sencillo para el lector del ensayo aceptar sin más el enunciado que importó a su texto el autor. Cuando con seguridad esperábamos encontrar un principio humanista tradicional, que elogiara las virtudes de la humanidad, nos golpea con fuerza ese texto cínico pero liberador de M. Twain: «nadie puede ser nada peor (que un ser humano)». Nuestro habitual sentido ético de auto-preservación nos conduce a rechazar la postura del autor citado por Borges, pero la «comunicación humorística» se consume, al decir de Núñez Ramos, porque interpretamos el ensayo borgeano como portador de gracia o ingenio. En otro artículo el elemento que en otro artículo escrito en coautoría (Núñez y Lorenzo, 1997), se nos propone la gracia como un rasgo distintivo del humor, el elemento que le permite alcanzar la dimensión estética:

Si el arte es, según lo argumenta Bateson, una importante manifestación de la búsqueda de gracia por parte de los individuos (Bateson 1972: 129), el humor es una clara representación del arte en esto también, porque su efecto es precisamente la gracia, un término que es usado en las lenguas romances como equivalente de *'mit'* [= ingenio], pero que también designa una «pasajera liberación de la gravedad, de la necesidad, de la ley y la determinación» (Azúa 1990: 25). (Núñez y Lorenzo, 1997: 109)

Precisamente, es la leve gracia de la situación construida por el texto de Borges, su empeño en demostrar a quienes estaban empeñados en criticar y repudiar una forma tóxica de discriminación que ellos, paradójicamente, estaban haciendo lo mismo que tanto detestaban en el Otro tan odiado. En lugar de conformarse con señalar esa flagrante contradicción o paradoja, Borges se vale de la cita burlona, graciosa de M. Twain, para generar una ruptura de la expectativa y traer así una carga inesperada de humor a un asunto que, en apariencia, no lo admitiría en modo alguno. Mediante este sutil efecto, se consigue lo que plantean Núñez Ramos y Lorenzo con respecto al efecto emocional benéfico que produce esta clase de signos: «el creador de humor indica no lo que son los seres humanos, sino al sobrepasar y reorganizar la realidad, aquello que los humanos pueden devenir (...) el humor sorprende porque es inesperado y revela nuevas dimensiones del mundo» (Núñez y Lorenzo, 1997: 113). Para cerrar esta sección propongo una reflexión sobre la universal acción de los signos o semiosis: si la actividad semiótica por excelencia, lo que hacen los signos de cualquier tipo – icónico, indicial o simbólico – es revelar algo del mundo, y hacerlo de modo falible e incompleto (CP 1.37), como lo es todo conocimiento humano, la gracia que producen los signos humorísticos genera una revelación potenciada, epifánica. En tal

sentido, en tal clase de signos predomina el funcionamiento de los signos de cualidad o íconos: «Una propiedad que distingue de modo notable el ícono es que mediante la observación directa de éste otras verdades concernientes a su objeto pueden ser descubiertas además de aquellas que son suficientes para determinar su construcción» (CP 2.279).

III. VISITA GUIADA AL PAÍS DE *TIRANOS TEMBLAD* O EL POS-NACIONALISMO VERSIÓN YOUTUBE

Bello como el encuentro fortuito, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas. (canto IV, *Cantos de Maldoror*, I. Ducasse)

En «El juego y la experiencia los mundos posibles», Núñez Ramos (1992: 437-438) adhiere al postulado de la existencia de «cuatro tipos de mundo». Destaca la importancia de la actividad lúdica a la hora de crear los mundos de ficción, y para sustentar su visión se apoya en la obra clásica de Huizinga (1939). Desde otra perspectiva teórica, para describir la experiencia lúdica, Goffman (1974/1986: 347) plantea que lo fundamental es la capacidad de inmersión en el juego y propone la noción de ‘absorción/ enfrascamiento’ (inglés ‘*engrossment*’). Los juegos, escribe el creador del «análisis del marco», están diseñados para suministrar «*engrossables*», que podría traducirse como «materiales en los cuales enfrascarse», porque ‘*enfrascables*’ suena un poco o demasiado extraño. Este elemento se relaciona con un aspecto paradójico en el funcionamiento natural de la atención humana, como lo demuestra el gran humorista argentino Quino en una de sus famosas viñetas. Cuando Felipe, uno de los amigos de Mafalda, está haciendo un esfuerzo consciente para prestar atención en clase – algo que no es su fuerte – la maestra le pide que responda a algo que ella acaba de explicar, pero Felipe no lo consigue. El no pudo prestarle atención a su explicación, porque estaba haciendo un gran esfuerzo para prestar atención en clase.

Basado en el análisis de Caillois (1958), Núñez Ramos afirma que en los juegos que requieren nuestra inmersión, creamos mundos de ficción: «los jugadores producen el mundo y viven la experiencia» (Núñez, 1992: 440). Si no entrásemos de lleno en la actividad lúdica, que nos aparta del mundo de la vida en su modalidad seria, laboral, reflexiva, sería imposible acceder a «la experiencia estética» de lo literario. El investigador explica que el curioso funcionamiento de ese disfrute estético se basa en «la paradoja en la que se coloca el jugador y el carácter de sus reglas» (Núñez, 1992: 440), porque debe zambullirse en ese mundo posible

y olvidarse de todo, pero no del todo, pues hay un nivel de metacomunicación que le recuerda que «esto es un juego», según lo plantea Bateson (1980), o como lo formula con elegancia Núñez Ramos: «Sólo si no lo tiene presente, puede entregarse al juego (que no es serio) seriamente» (Núñez, 1992: 440). Otra forma acertada de abordar esta paradoja del mundo lúdico es ésta: «El juego es serio en sí mismo, hay que tomárselo en serio (jugar es tomar en serio la falta de seriedad del juego; he aquí la ilusión)» (Núñez, 1992: 440).

Estos conceptos me sirven para introducir mi estudio de caso, el humor producido desde hace casi una década por la serie web *Tiranos Temblad. Una semana de acontecimientos uruguayos* (*TT*) de la que ya me he ocupado en otros textos (2017, 2018, 2021). La primera duda que puede asaltar al lector de este artículo es por qué elegir una serie de YouTube como instancia de humor, cuando los textos de Núñez Ramos citados hasta aquí sólo se ocupan de la escritura o la oralidad. Para responder a esa posible objeción y también justificar mi elección audiovisual, recurriré una vez más a Borges, pero esta vez a través del juicio de un crítico sobre su producción literaria: «Borges nunca confundió la literatura con la vida. La literatura es mejor para nosotros que la vida, porque es más interesante, y es más interesante porque ha sido planeada, mientras que la vida es tan descorazonadoramente sin trama» (Sturrock, 1986). Un modo original, inédito de planear la vida observada en sus aspectos más banales es justamente lo que caracteriza la serie web *TT* (Fig. 1a, 1b) y vuelve fascinantes su estética y su manejo del humor. Se puede describir la poética de la serie de YouTube como una instancia contemporánea de «la transfiguración del lugar común», pues en términos de Danto (1981: 208), *TT* «hace lo que las obras de arte siempre han hecho – exteriorizar un modo de ver el mundo, expresar el interior de un período cultural».

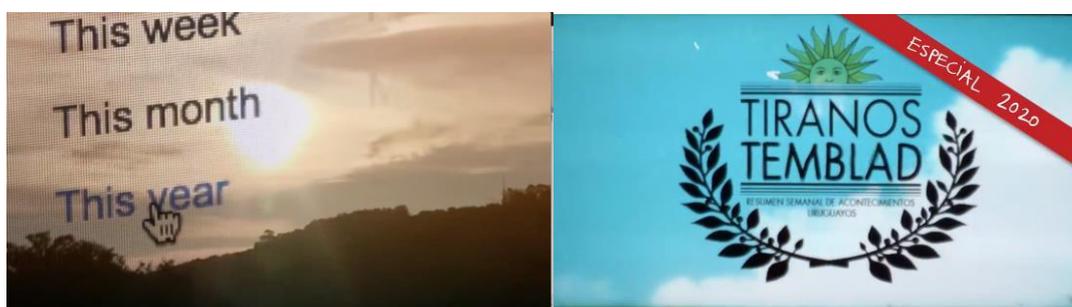


Fig. 1a, 1b - Signos de identidad del programa *Tiranos Temblad*

Hay una oportuna cita de Italo Calvino (1980) sobre la literatura como «juego combinatorio» de Núñez Ramos (1992: 440) que justifica plenamente la inclusión de *TT* en el universo literario. Dicho juego, escribe el autor italiano allí citado,

sigue las posibilidades implícitas en el propio material, independientemente de la personalidad del poeta, pero es un juego que en determinado momento se encuentra investido de un significado inesperado, un significado no objetivo de ese nivel lingüístico en el que nos estábamos moviendo. Se ha deslizado a otro plano, y es capaz de poner en juego algo que, en otro plano, le preocupa al autor o a la sociedad a la que pertenece. (1980: 22)

Encuentro en esa cita una inmejorable descripción del proceso de activación de los signos hasta producir un sentido que es por completo ajeno a los fragmentos individuales – videos domésticos en su inmensa mayoría – que componen el colorido collage de cada episodio de *TT*. Alcanza con modificar la especificidad material de «nivel lingüístico» por ‘audiovisual’, pues hay palabras dichas e imágenes móviles en las entregas de la serie web, desde 2012. La tesis de Núñez Ramos es que la creación de mundos ficcionales forma parte de la actividad del juego. Propongo asociar esa actividad al *musement* peirceano, al impulso leve y poderoso de la espontaneidad, del «puro juego», que es el dominio de la Primeridad categorial en Peirce (CP 6. 455). Tal actitud nos permite explorar aspectos nunca antes percibidos de nuestra propia vida y del involucramiento cotidiano y enfrascado – es decir, olvidado de sí – en esa existencia. Sin entrar de lleno en la actividad lúdica, que nos aparta del mundo de la vida en su modalidad seria, laboral, reflexiva, etc., no sería posible acceder a «la experiencia estética» de lo literario, según afirma Núñez Ramos, y estoy de acuerdo con su análisis. Agustín Ferrando, el creador de *TT* – aunque el término ‘curador’ sería más adecuado – explora y selecciona para luego montar videos domésticos, y algunos musicales que deben cumplir con una condición doble: haber ocurrido en cierto lapso – que al inicio de la serie (2012) era una semana, luego, un mes, después un semestre, y actualmente todo un año – y que en esos registros se haga referencia al país Uruguay, no importa de qué manera o con qué confiabilidad.

De acuerdo a su origen o matriz sociocultural, el material audiovisual puede dividirse en dos tipos: los videos que son fruto de *miradas centrífugas*, aquellas que provienen de extranjeros, ya sea que se filmen en su paso y paseo turístico por tierra uruguaya, o que emitan juicios desde su país sobre la pequeña nación latinoamericana. Un ejemplo de esta última modalidad son las clases que preparan estudiantes de secundaria norteamericanos; a menudo lo que afirman sobre el país es completamente equivocado, pero aun así puede recibir la aplicación del estentóreo sello de calidad que reza «Aprobado por un uruguayo». Las *miradas centrípetas* provienen de los propios habitantes del Uruguay, que registran momentos banales en extremo o curiosos en cierta medida. En los 25 minutos que dura cada

episodio de la serie web, esas dos perspectivas complementarias se alternan de modo simétrico para producir un alto monto de gracia, de epifanías livianas y memorables, a pesar de que el material es intrascendente, en el mejor de los casos. Basado en el concepto analítico que designa la unida mínima de sonido con significación, el *fonema*, propongo designar todas y cada una de estas representaciones centrífugas y centrípetas con las que el curador de *TT* arma cada episodio un '*normalema*'. Defino el *normalema* como la unidad mínima encargada de representar audiovisualmente la normalidad; la operación estética de armado de *TT* consiste en un montaje de normalemas comentado por la voz en off del curador, cuya duración aproximada es de 25 minutos. Esta operación semiótica transfigura signos que estaban destinados originalmente a una vida efímera, al consumo personal, apenas ampliable a un pequeño grupo familiar o de amigos, en un artefacto estético, humorístico que cuenta con un público de cientos de miles de personas que no conocen a quienes aparecen en el montaje.

Llegó el momento de ocuparme del nombre de esta creación humorística. Hay una doble invalidez o incorrección denotativa en el nombre completo, oficial de *TT*: a) no es en absoluto un «resumen», si por ese término entendemos una cuidadosa selección capaz de permitirle a un habitante local o a un extranjero saber todo lo más importante que ocurrió durante cierto tiempo; b) no se trata tampoco de «acontecimientos», salvo en el sentido metafísico de dicho término (Debrock, 1991).³ No obstante, no es ese el habitual y familiar significado de 'acontecimiento' para la población general. Un ejemplo del significado común de ese término es el que emplean Dayan y Katz (1992/1995) en su monografía clásica sobre los eventos que acaparan la atención de todo un país o de muchos simultáneamente. Este fenómeno ocurre debido al tratamiento mediático de, por ejemplo, una boda real o el viaje de un Papa a un lugar inhabitual. En la edición anual de 2020 de *TT*, comparten el montaje casi sin separación «el primer estornudo de Simón en Uruguay» (0' 52'')⁴ y la llegada de la Covid-19 al país: «Incorporamos los tapabocas» (0' 54''). Importa destacar que por primera vez desde el inicio de la serie, hay en un episodio de *TT* la representación de un hecho que sí merece el nombre de 'acontecimiento', a saber, la epidemia que fue declarada pandemia, en marzo de 2020.

³ Debrock (1991) sostiene que lo que distingue la metafísica peirceana es estar basada en que algo acontezca: «si las cosas y los hechos son eventos en virtud de que acontecen, ¿qué se entiende entonces por el acontecimiento de eventos? O, mejor dicho, ¿cuándo podemos decir que ha ocurrido un evento?»

⁴ La cifra colocada entre paréntesis al lado de cada fragmento citado de la serie *TT* corresponde al minuto y segundo en que el video empieza, o en que se inicia y termina. Ej. 0'51'' significa en el segundo 51 de los 25 minutos que aproximadamente dura este programa exhibido el 6 de abril de 2021.

Puede interpretarse como un metamensaje batesoniano sobre la no seriedad de esta producción comunicacional la permanencia del adjetivo «semanal» como calificativo de «resumen»: hace mucho tiempo que no es esa la real periodicidad de la serie web *TT*. El conocido texto del poeta uruguayo-francés Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, que elegí como epígrafe de esta sección, se cita a menudo como una fuente histórica del surrealismo, pero también es útil para describir el montaje que produce la gracia de la serie *TT*.

La estructura semiótica de *TT* tiene una diferencia fundamental con respecto al planteo de Núñez Ramos sobre mundos posibles y el juego (1992): sus componentes no son ficcionales; ningún elemento que es incluido en el montaje de un episodio de la serie fue producido para generar ese efecto discursivo. Se trata de manifestaciones del «index appeal» (Andacht, 2010), es decir, del predominio y atracción ejercida por signos indiciales, como los que caracterizan el género televisual y post-documental del reality show. En el caso de *TT*, la indexicalidad es transformada estéticamente por A. Ferrando, quien oficia como creativo curador de esta obra: cada bloque constructor de la serie proviene de la mediatización de lo real, específicamente, de un esfuerzo modesto y de éxito muy acotado por redimir del implacable olvido momentos de vida banales, de convertir el *chronos* en un impercedero y admirable *kairos* (Kermode, 1967). Ya se trate de registrar con el ubicuo teléfono móvil una experiencia turística de viaje, de un paseo por la propia ciudad, o de una tarea más cotidiana como lo es la preparación de una clase sobre Uruguay desde la casi total ignorancia de estudiantes de secundaria de Estados Unidos, esos momentos en video son elegidos y convertidos en un texto cuyo sentido humorístico depende en buena medida de la voz del narrador. Nada evidencia mejor el funcionamiento semiótico de *TT* que el tono sereno, monótono y casi indiferente de la voz del comentarista de este ejemplo contemporáneo de la «enumeración caótica» que usa Leo Spitzer (1945) para analizar la poesía de Walt Whitman. Si tuviera que describir esa presencia sonora invisible y fundamental como inconfundible signo de identidad de la serie *TT* diría que la voz en off a cargo de A. Ferrando consigue ser la encarnación uruguaya de la figura de Buster Keaton, el cómico imperturbable del cine mudo. El tono del comentario de la voz en off le asigna idéntica importancia histórica al primer estornudo de un niño que avanza por el corredor desde el avión hacia el aeropuerto y al inicio del tiempo pandémico. Montaje caótico y falta de emoción cambiante en la narración son los dos recursos que le restan trascendencia a lo representado y consiguen un

efecto insólito: minimizar el carácter trágico del primer acontecimiento genuino incluido en la composición de la serie *TT*.

Aunque claramente no es una ficción, como la exploración turística de la heroína de la serie *Emily en París* (Netflix 2020), el montaje transforma radicalmente cada elemento que compone *TT*, y todo el conjunto en un relato humorístico. El acto de verlo nos permite vivir muchas vidas, y un rasgo fundamental de esta obra es que no se busca ridiculizar ninguna breve visita a esos bodegones pictóricos, a las escenas más o menos espontáneas o actuadas de modo amateur conservadas en YouTube. Podemos salir de ese paseo por el inmenso museo de lo uruguayo-youtuberiano más ligeros, tras disfrutar del humor de *TT*. Tras reconocer el aporte de filósofos y del fundador del psicoanálisis para desentrañar el funcionamiento del humor y conocer su impacto en la vida, el escritor argentino Macedonio Fernández (1990) expone su propia teoría sobre el humor, ya que gracias a

Freud y otros, se llegó a dar acertadamente mucha luz sobre la estructura esquemática mental de la causa psicológica de la risa, pero enunciándola solo intelectualmente: no han visto que el signo afectivo constante de la temática de la risa es que la esencia del sucedido sea alusión a felicidad. (249)

Creo que el autor cuyo pensamiento excéntrico y original tuvo una importante influencia en la obra de J. L. Borges no hubiera dejado de apreciar «el signo afectivo» presente en la matriz semiótica de *TT*, si nos atenemos al comentario de Bueno (2018) sobre la teoría del humor de Macedonio Fernández: «Propone su ‘Belarte’ en contra de todo realismo y concluye que el humor es una forma perfecta para el pensamiento porque descoloca al yo y permite el ‘susto de la inexistencia’.» El encadenamiento de los videos más disímiles unidos por su referencia a Uruguay concebido más como una ‘comunidad imaginada’ (Anderson, 1983) que como una concreta geografía del mundo provoca esa suspensión voluntaria de la existencia cotidiana propia de la comunicación humorística.

Voy a describir ahora un momento previo al inicio de la «emergencia sanitaria», decretada el 13 de marzo de 2020 que, no obstante, es colocado en el montaje después de que el primer real acontecimiento de la historia de la serie es anunciado, y que revela un cambio mínimo, sutil en la voz átona tan característica del narrador/curador A. Ferrando: «La protagonista del 2020 fue la pandemia. No hablar de ella en un resumen del año, es imposible» (1’21”- 1’31”). La inusual metacomunicación encuadra una escena que procura con discreción desmentir o amortiguar la gravedad del acontecimiento narrado. Un grupo de artistas del carnaval uruguayo, tres tamborileros, un abuelo y dos bailarinas, exhibe su arte

callejero en una calle peatonal de la Ciudad Vieja, la parte más antigua de Montevideo (Fig. 2). Todos los miembros del grupo llevan la máscara o tapabocas, que se convirtió en el signo indicial y ciudadano de la pandemia en muchas partes del mundo.



Fig. 2 «La protagonista del 2020 fue la pandemia»

Acto seguido, en lugar de mostrar escenas que ilustrasen el impacto pandémico en la vida cotidiana y en la imaginación sobre Uruguay desde fuera de fronteras, el narrador de *TT* procede a realizar un retroceso en la temporalidad, y crea un momento humorístico y epifánico como el que describen Núñez Ramos y Lorenzo (1997: 109). Consigue de ese modo regresar al universo del no-acontecimiento, a la actividad banal, intrascendente, que es el rasgo distintivo de la serie *TT*: «El 2020 empezó como cualquier otro año, y por eso muchos turistas vinieron a visitarnos» (1'36"). La obviedad del comentario en off – esa llegada estival es tan previsible como anodina en cuanto información – nos ubica en territorio familiar, en un paisaje audiovisual sembrado de normalemas. Así llega al episodio que protagoniza quien no dudo en calificar como el personaje más popular de la enumeración caótica de esta edición 2020 de *TT*: el turista vasco en una playa uruguaya del Océano Atlántico. ¿Qué lo vuelve peculiar y lo convierte en el centro de la gracia del episodio anual? Primero, el anuncio del narrador que se limita a reiterar lo que el video doméstico y turístico ya trae sobreimpreso: «En este caso, un joven vasco visitó Cabo Polonio» (1' 46"). Lo que parece primero un video selfie (Fig. 3a, 3b), resulta ser la filmación de un turista compañero. El hombre filmado está eufórico como el momento estival manda, y se limita a exclamar un conjunto de banalidades que alcanzan su clímax discursivo cuando se zambulle en el océano. Así se produce el humor involuntario que es un sello estilístico de la serie *TT*: la sucesión de 'normalemas' producidos en el verano austral fue rescatada del olvido por el curador A. Ferrando, porque ostenta una innegable banalidad. Fuera de la serie web, su único valor es el de ser un recuerdo digital que reemplaza la antigua postal o foto impresa y conservada en

el álbum de fotos familiar o personal. Tras la metacomunicación que introduce cada momento en la serie, oímos durante casi medio minuto (1'48"- 2'13") la voz de inconfundible acento ibérico del hombre que vino de España para disfrutar de la porción más agreste de la costa oceánica uruguaya. A continuación, su intervención es transformada en un meme (*QUE VIVA LO GRATIS*) por el curador, que oficia de cierre de esa escena y también sirve como leitmotiv iconográfico del resto del episodio 2020 de *TT* (Fig. 4a, 4b). Con sus amplios y enfáticos gestos, el anónimo turista vasco parece querer emular o parodiar la publicidad de un lugar de veraneo. Sin embargo, en manos del creador de *TT*, estos normalemas centrífugos consiguen ingresar a la categoría humorística de meme (Fig. 4a, 4b), según se puede observar en algunos de los cientos de comentarios divertidos de los espectadores que cité como evidencia (Fig. 5):

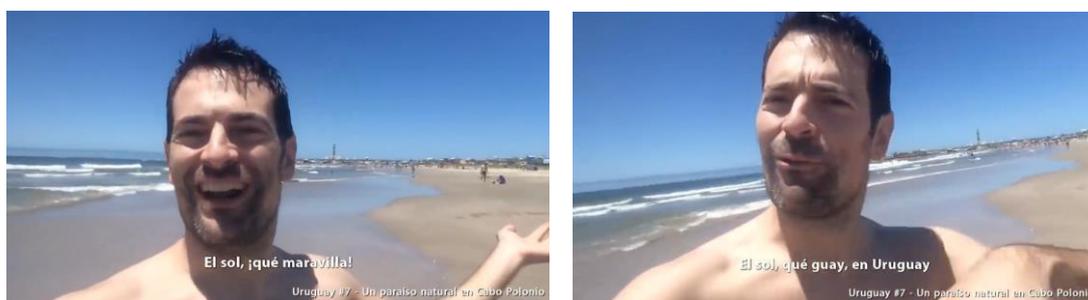


Fig. 3a, 3b «El sol, ¡qué maravilla!»; «¡El sol, qué guay en Uruguay!»



Fig. 4a, 4b «Las cosas más fantásticas...»; «¡Qué viva lo gratis!»



Matias Guillermo Yarad

1 month ago

Estoy viendo este video gratis. Que viva lo gratis.



Ceci Maison

3 days ago

Que viva lo gratis!!!

R

Rodrigo Molinari

5 days ago

Dos reflexiones Q viva lo gratis es la mejor frase y nunca mejor dicho q peñarol es como la mugre



Miguel

5 days ago

Genial!!! Y que viva lo Gratis!!



Draper CF

1 week ago (edited)

No entiendo como no tenes más subs. Mereces monetizar ! Solo este video tiene más visitas que subscriptores! Media pila a la gente que ve los videos. Suscribirse es Gratis. Ya lo dice en el video hay que aprovechar todo lo gratis jaja

N

Natalia Saborido

1 week ago

GRACIAS POR TANTO!!!! que viva lo gratis!!!!

Fig. 5 Comentarios sobre la frase «¡Que viva lo gratis!» pronunciada por el turista vasco

Estimo que, quizáse sin tener clara conciencia, y menos aún intención, el creador y curador de *TT* trajo junto a su resumen del anómalo año 2020 un luminoso don al mundo anómico que fue bautizado como «la Nueva Normalidad» (Andacht, 2020). El antídoto semiótico de la serie web consiste en los signos de la gracia, del humor ubicado precisamente allí donde no parecía posible encontrarlo. Tanto el estornudo del niño – imposible concebir un momento más trivial y olvidable en la vida de un ser humano – como las banales

expresiones de euforia turística y veraniega – en la trama narrativa indicial, se transforman en signos humorísticos por la intervención de la voz inexpresiva del narrador y por el montaje del creador. Ambos recursos semióticos son la creación de Agustín Ferrando. No se puede ignorar esa alerta sanitaria que descendió sobre todo el planeta y alteró su ritmo radicalmente, nos avisa la voz en off que recubre como una capa aislante la narrativa de *TT*. Pero ese malestar no impide que de modo invencible la semiosis vital continúe, ni que se reúnan promiscua y alegremente gestos como el primer estornudo de un niño de visita en Uruguay y la declamada alegría de un visitante estival español.

Para terminar, esta sección evoca la reflexión de Núñez Ramos (1992: 439) sobre «los mundos ficticios aléticos (...) los relatos», que aportan una alta dosis de puro posibilismo al mundo, más apreciable aún cuando sobre éste se cierne una suerte de enorme prisión, un encierro que nos distancia de lo más precioso, de los signos cotidianos y excepcionales del otro, del orden de interacción goffmaniano. Esta dimensión del humor como fenómeno estético la describe Peirce mediante la noción del ‘derrape imaginativo’ (*musement*) y la categoría faneroscópica de la realidad experimentable: «De los tres Universos de la Experiencia conocidos por todos nosotros, el primero consiste totalmente en simples ideas, esas nadas aéreas a las que la mente del poeta (...) podría darle habitación local y un nombre en esa mente» (CP 6.455). Y sobre la paradoja que Núñez Ramos (1992: 440) describe como «la ilusión» del juego, que no es en serio, pero que debe tomarse como una actividad seria, el semiótico Peirce escribe:

El Puro Juego no tiene reglas salvo esa misma ley de la libertad. Sopla donde quiere. No tiene propósito, excepto la recreación. Esa peculiar ocupación (...) puede tomar la forma de la contemplación estética (...) o considerar alguna maravilla en uno de los Universos o alguna conexión entre dos de los tres, con una especulación sobre su causa. Esta última clase la llamaré ‘*Musement*’. (CP 6.458)

IV. CONCLUSIÓN

Tres son los universos como tres son las categorías fenomenológicas con las cuales se puede analizar toda experiencia, y ellas constituyen la base del modelo semiótico de Peirce. Parece justo analizar la actividad que produce humor verbal o audiovisual, tal como el que manifiesta la serie web *TT*, como siendo una instancia de «Puro Juego», el resultado de dejar

que la imaginación derrape, porque eso nos permite salir de nuestro cauce habitual, para explorar estas tajadas del mundo de la vida enmarcadas por una mirada que quiere salvarlas del flujo temporal que todo lo erosiona, del implacable *chronos*, y que las representa como tímidas candidatas al tiempo redimido, el *kairos*. Con ese material semiótico, trabaja el curador de *TT* cuando re-enmarca esas huellas banales representadas de modo público, para engendrar una nueva representación de la comunidad imaginada uruguaya en clave humorística. La finalidad semiótica no es ejercer una mirada despreciativa, sino apreciativa de todas y cada una de las escenas reunidas por su montaje. De ese modo se crea este juego libérrimo, que posee la capacidad de hacernos reír incluso de la pandemia.

De manera sucinta y acertada, en el primer trabajo sobre el humor que publica Núñez Ramos (1985: 270), él define esta forma de acción signica o semiosis como «una actitud peculiar ante las cosas que se manifiesta mediante una ruptura del orden esperable de acontecimientos.» Ante el no menor problema de cómo reunir en una única clase semiótica el ensayo «Dos Libros» del sofisticado escritor argentino J. L. Borges, donde reflexiona sobre la pulsión humana discriminadora, cuando ésta surge en el ámbito menos esperado, por un lado, y la serie web *Tiranos Temblad* del realizador audiovisual uruguayo Agustín Ferrando, por el otro, un criterio posible podría ser su común origen rioplatense. Sin embargo, coincido con la propuesta de pensar en lo distintivo de la comunicación humorística como «una actitud peculiar» ante el mundo, y en que su expresión signica ocurre mediante la «ruptura del orden esperable de acontecimientos».

La revelación del caos del mundo en el texto borgeano llega a través de la cita cínica pero también humanista de Mark Twain. Por su inesperada ubicación, esa frase importada y traducida tiene el poder de hacernos sonreír e incluso de hacer que al cuerpo lo sacuda con libertad la risa. Los lectores de Borges no esperamos en absoluto que tras razonar con lucidez sobre el mal que acarrea cualquier forma de discriminación, el autor/personaje nos ofrezca como justificación de su postura de aceptación universalista de las diferencias una creencia prestada de que a él (como a Mark Twain) le alcanza con saber que alguien es humano, porque «no se puede ser algo peor». Citar ese juicio de modo conclusivo y concluyente supone adherir en lo sustancial al pensamiento del otro, en este caso del humorista norteamericano M. Twain. Además, proceder de ese modo en el contexto de una reflexión sobre la persecución de un colectivo a causa de su fe religiosa pone en evidencia el ‘derrape imaginativo’ (*musement*) en plena actividad. Gracias a esa ruptura de la regla, del orden imperante cotidianamente en el mundo de la vida salen a luz los signos de la gracia, de aquello

que nos lleva a sonreír y a reír, a la vez que descubrimos nuestro falibilismo y algunos aspectos del mundo que sólo pueden revelar los signos de la gracia, del humor.

En el caso del muy peculiar procedimiento de curaduría practicado por Agustín Ferrando en *Tiranos Temblad. Una semana de acontecimientos uruguayos*, como ese viento que sopla donde quiere (CP 6.458), con la levedad de una sugerencia, el *musement* peirceano conduce al creador de la serie web en su recorrido por la inmensa galería audiovisual de YouTube. En este sitio web, Ferrando procede a elegir videos, en busca de huellas de vida en las que haya indicios de lo uruguayo en tanto comunidad imaginada por la mirada centrífuga y por la mirada centrípeta. Construye el narrador de *TT* una narrativa sobre el montaje del curador – ambas figuras son encarnadas por Agustín Ferrando – gracias al cual los normalemas que componen cada emisión de la serie se transfiguran en signos de gracia, que pueden incluso contrarrestar esa enorme anomalía de la vida conocida que se designó a nivel planetario como ‘*nuevonormal*’.

Cada elemento del montaje de ese relato audiovisual representa una faceta de lo normal, de la regularidad del Tercer Universo peirceano, que es el de la regla, de la ley como tendencia o teleología de los signos. Lo fascinante es que una vez que integran la narrativa que nos comunica cada episodio de *TT*, desde hace casi una década, los normalemas ya no son más unidades de lo normal anodino, intrascendente. El estornudo de Simón, el niño que avanza por el túnel del avión hacia el aeropuerto y hacia el país que visita por primera vez, según lo documenta quien probablemente sea su padre, así como las expresiones verbales de un cuerpo en éxtasis estival y turístico configuran una potente resistencia semiótica contra el alud imparable y aterrador de información sobre la invasión pandémica. No sólo la vida continua, como en efecto lo hizo, en Uruguay y en todas partes del mundo, sino que podemos reírnos en 2021, mientras contemplamos el resumen de 2020, tal como fue imaginado y realizado de acuerdo a una regla que desafía las reglas, al decir de Núñez Ramos. Esa es la epifanía que juntos el autor y Lorenzo describen (1997), la que genera como un don precioso de lo humano, signos del humor, de la leve gracia estética que nos envuelve y nos devuelve al mundo más ligeros y más capaces de entenderlo y también entendernos mejor a nosotros mismos, en este espacio donde la incomprensión y el malentendido suelen causar estragos.

BIBLIOGRAFÍA

- Andacht, F. (2021): «Así en pandemia como en la vida: un acontecimiento en *Tiranos Temblad 2021*», *Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, 20 (43): 47-63.
- Andacht, F. (2020): «El nada discreto desencanto de la unanimidad». *eXtramuros revista*.
<https://extramurosrevista.com/el-nada-discreto-desencanto-de-la-unanimidad/>
(último acceso: 06/06/2020).
- Andacht, F. (2018): «The imagined community revisited through a mock-nationalistic YouTube web series», *Digital Age in Semiotics & Communication*, 1: 35-50.
- Andacht, F. (2017): «*Tiranos Temblad*: Signos paródicos para una comunidad imaginada latinoamericana en la era de YouTube», *DeSignis*, 26 (1): 153-162.
- Andacht, F. (2010): «On the media representation of reality: Peirce and Auerbach, two unlikely visitors of the house of Big Brother», en Sofie van Bauwel & Nico Carpentier (eds.), *Trans-reality television. The transgression of reality, genre, politics and audience*, London & New York, Rowman & Littlefield: 37-64.
- Andacht, F. (2008): «*Self* y creatividad en el pragmatismo de C. S. Peirce: 'la incidencia del instante presente en la conducta'», *Utopía y Praxis Latinoamericana* 40: 39-66.
- Andacht, F. (1987): *El Paisaje de los Signos*, Montevideo, Monte Sexto.
- Anderson, B. (1983): *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, Verso.
- Borges, J. L. (1952): *Otras inquisiciones*. Sur: Buenos Aires.
- Bueno, M. (2001): «Macedonio Fernández: la risa y el pensamiento», ponencia presentada en *I Jornadas Artes y Humor. Estéticas plurales y liminales // XIII Jornadas de Estudios e Investigaciones. Artes Visuales*.
<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/EIUD/IJAH/search/authors/view?firstName=M%C3%B3nica&middleName=Liliana&lastName=Bueno&affiliation=UNMdP&country=AR> (último acceso: 06/06/2020).
- Danto, A. C. (1981). *The transfiguration of the commonplace. A philosophy of art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Dayan, D. y Katz, E. (1995/1992): *La historia en directo. La retransmisión televisiva de los acontecimientos*, Barcelona, Ediciones G. Gili.
- Fernández, M. (1990): *Teorías Vol. III*, Buenos Aires, Corregidor.



- Goffman, E. (1986/1974): *Frame analysis. An essay on the organization of experience*, Boston, Northeastern University Press.
- Kermode, F. (1967): *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction*, New York, Oxford University Press.
- Núñez Ramos, R. y Lorenzo, G. (1997): «On the aesthetic dimension of humor», *Humor* 10 (1): 105-116.
- Núñez Ramos, R. (1992): «El juego y los mundos posibles», en *Investigaciones semióticas IV (describir, inventar, transcribir el mundo)*, Madrid, Visor, Vol.1: 437-442.
- Núñez, R. (1984): «Semiotica del mensaje humorístico», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.) *Teoría a semiótica. lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, CSIC, Vol. 1:269-275.
- Peirce, C.S. (1931-1958): *The collected papers of Charles Sanders Peirce*, C. Hartshorne, P. Weiss, A. Burks (eds.), Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Spitzer, L. (1945): *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Sturrock, J. (1986): «Goodbye to Borges», *London Review of Books*, Vol. 8, n°. 14, 7 August.
- Twain, M. (1898): «Concerning The Jews, Harper's Magazine», March, 1898. <https://sourcebooks.fordham.edu/mod/1898twain-jews.asp> (último acceso: 06/06/2020).

Videos

- TIRANOS TEMBLAD|ESPECIAL 2020: Subido a YouTube, 06.04.2021: <https://www.youtube.com/watch?v=bXO3qD-3qvU> (último acceso: 06/06/2020).
- How does Uruguay even exist? (es el video del cual Agustín Ferrando extrajo el inicio del resumen de acontecimientos de 2020) https://www.youtube.com/watch?v=AzsCn_wKfbI (último acceso: 06/06/2020).



SOBRE EL AUTOR

Fernando Andacht

ORCID 0000-0003-3054-6090

Contact information: correo electrónico: fernando.andacht@fic.edu.uy