

IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

“Peter capusotto y sus videos. comicidad, vanguardia y cultura de masas”.

Lucía Fernández.

Cita:

Lucía Fernández (2011). *“Peter capusotto y sus videos. comicidad, vanguardia y cultura de masas”*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/477>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

PETER CAPUSOTTO Y SUS VIDEOS. COMICIDAD, VANGUARDIA Y CULTURA DE MASAS.¹

Lic. Lucía Trinidad Fernández²

luciatfernandez@gmail.com

Palabras clave: Teoría Crítica – Humor – Cultura de Masas – Vanguardia - Arte

Resumen

La presente ponencia es un ensayo que pone en diálogo la obra *Peter Capusotto y sus videos* con los aportes a la estética de Theodor Adorno, cruzando la teoría de la risa de Henry Bergson, para luego re-localizar el debate dentro de las perspectivas contemporáneas del arte.

En un primer apartado analizaremos la Risa y la Comicidad, su relación con la filosofía y su función social desde la Teoría Estética y la Dialéctica Negativa de Theodor Adorno y la Dialéctica de la Ilustración de Adorno y Horkheimer, introduciendo dialógicamente algunos aportes de la Teoría de la Risa de Henry Bergson.

En un segundo apartado, entraremos de lleno a la obra *Peter Capusotto y sus videos, un Programa de Rock*. Analizaremos la relación dialéctica entre la forma y el contenido, partiendo de la construcción analítica de dos mecanismos cómicos -la amplificación y la transposición- y observaremos cómo esta obra, en tanto observación del arte por el arte, se problematiza a sí misma.

En el tercer apartado nos abocaremos a la polemización entre postulados de la obra de Adorno que consideramos en divergencia con la obra de Capusotto y Cía. buscando sintetizar algunos aportes que esta obra otorga sobre lo estético y lo cómico. Finalmente, actualizaremos tal polemización en el marco contemporáneo del arte.

Introducción

Este trabajo surge de una sospecha que poco importa si se constata o no: Capusotto y Cía.³ están recuperando a la comicidad como espacio crítico luego de que Adorno y Horkheimer la hubiesen dejado abandonada a la industria cultural. Decimos sospecha y allí abandonamos la indagación en la intención porque la relevancia de si realmente los artistas están en ese camino sería recaer en la interpretación de las intenciones subjetivas de los autores y no en el análisis de la obra en sí. La sospecha nos será simplemente una excusa para devolver a la comicidad su potencial carácter crítico sobre la industria cultural y lo absoluto en la sociedad.

En un primer apartado analizaremos la Risa y la Comicidad, su relación con la filosofía y su función social desde la Teoría Estética y la Dialéctica Negativa de Theodor Adorno y la Dialéctica de la Ilustración de Adorno y Horkheimer, introduciendo dialógicamente algunos aportes de la Teoría de la Risa de Henry Bergson.

En un segundo apartado, entraremos de lleno a la obra *Peter Capusotto y sus videos, un Programa de Rock*. Analizaremos la relación dialéctica entre la forma y el contenido, partiendo de la construcción analítica de dos mecanismos cómicos -la amplificación y la transposición- y observaremos cómo esta obra, en tanto observación del arte por el arte, se problematiza a sí misma.

En el tercer apartado nos abocaremos a la polemización entre postulados de la obra de Adorno que consideramos en divergencia con la obra de Capusotto y Cía. buscando sintetizar algunos aportes que esta obra otorga sobre lo estético y lo cómico. Finalmente, actualizaremos tal polemización en el marco contemporáneo del arte.

Risa y Comicidad en Adorno y en Bergson

La dialéctica negativa de Adorno tiene como punto inicial la imposibilidad de la pretensión de verdad absoluta que en la Ilustración había devenido mito en su intento por emanciparse de la naturaleza y dominarla. En la Dialéctica de la Ilustración, junto a Max Horkheimer, el desencantamiento del mundo había supuesto el conocimiento como conformación de unidad de la naturaleza caótica y la escisión del sujeto dador de sentido del objeto ahora enajenado. La razón instrumental, al reconocer la existencia de sólo aquello que logra ser identificado, niega lo heterogéneo y se vuelve totalitaria.

La propuesta de Adorno es que el concepto, cuya contradicción le es immanente a su identificación, sea arrojado en movimiento dialéctico hacia lo no-idéntico. Al concepto, del cual el pensamiento no puede prescindir, se le debe recordar aquello que le es no-idéntico, que ha quedado oprimido, y que sólo la reflexión filosófica puede atraer como autoconciencia.

En la teoría estética de Adorno el despliegue de la verdad de la obra de arte precisa de su interpretación filosófica, aunque ésta no pueda agotarla en su totalidad, debido a que su verdad se manifiesta de forma mediada. El arte, al prescindir del lenguaje discursivo, se presenta en Adorno como espacio privilegiado para el despliegue de la negatividad dialéctica. Aunque el ideal no-conceptual del arte sea imposible de ser imitado por la filosofía, la verdad en la filosofía encuentra en el movimiento constante de la verdad de la obra de arte el modelo de una organización no violenta de lo múltiple en la identidad.

La obra de arte está llamada a ser antítesis social y negación del impulso identificador de la razón contemporánea. La organización de los elementos que toma de la realidad son organizados bajo una constelación otra, y por este movimiento se vuelve expresión de lo oprimido. Su contenido de verdad se encuentra en el carácter enigmático de la obra de arte auténtica: la no discursividad de su lenguaje le permite a su verdad escapar del impulso identificante del concepto, deviniendo negación de lo absoluto. Este carácter enigmático consiste en la mediación del impulso mimético entre la apariencia de la obra de arte y su espíritu que se manifiesta a través de la razón que lo contempla. La obra de arte promete una solución y ése es su contenido de verdad. Pero esta solución al enigma, su contenido de verdad, es sólo una promesa que siempre puede ser un engaño. Su sentido no se manifiesta inmediatamente, "las obras de arte, especialmente las de máxima dignidad, están esperando su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si estuvieran sencillamente ahí, se borraría la línea de demarcación del arte." (Adorno, 1983: 172).

En el marco de la Industria Cultural los productos culturales se encuentran sencillamente ahí. No queda nada a ser interpretado ya que no cuentan con ese carácter enigmático que induciría al movimiento dialéctico de la obra, sino que son afirmaciones idénticas de lo empíricamente presentado como absoluto. Para la industria cultural, el consumidor debe encontrar la satisfacción de que aquello que experimenta en su vida cotidiana y que las expectativas que se le permite tener sean afirmadas por lo que el producto le presenta como ideal. Los productos de la industria cultural no aspiran a la sublimación en la que por medio de la contemplación el sujeto habría de perderse en ella, sino a que el sujeto busque identificar su propia experiencia con ella, afirmada. La diversión juega aquí para su papel estrella, pero es un papel que debe ser contenido para que no estalle en movimiento dialéctico. Adorno y Horkheimer reconocen el movimiento dialéctico que la ley formal del arte de la risa puede llegar a desplegar y el papel correctivo que sobre arte puede desempeñar. Referido al absurdo, los autores señalan que “Cuando más serio se toma éste su oposición a la existencia, tanto más se asemeja a la seriedad de la existencia, a su opuesto” (2007:155). Los autores, en *Dialéctica de la Ilustración*, logran distinguir dos risas, la reconciliada y la terrible:

“La risa, reconciliada o terrible, acompaña siempre el momento en que se desvanece un miedo. Ella anuncia la liberación, ya sea del peligro físico, ya de las redes de la lógica. La risa reconciliada resuena como el eco de haber logrado escapar al poder; la terrible vence el miedo parándose a las instancias que hay que temer. Es el eco del poder como fuerza ineluctable.” (2007: 151).

Sin embargo, los autores abandonan a la risa en las manos de la industria cultural y terminan despojándola ellos mismos de su fuerza liberadora. La risa es presentada luego, ya sin distinciones, como fijación gestual del terror a la desobediencia en *El Esquema de la Cultura de masas* y como defensa ante la represión de la gratificación efectiva en el momento de racionalización del principio de realidad por Adorno en la nota al pie 7 de *Televisión y Cultura de Masas*. En este marco, el “divertirse es estar de acuerdo” queda prefigurado en la afirmación ideológica de la cultura de masas.

Si hay algo que Bergson logra captar en su trabajo sobre la risa es su capacidad correctiva. Desde la filosofía vitalista, Bergson distingue lo vivo de lo mecánico, siendo la rigidez de lo mecánico puesto en contraste con la flexibilidad de la vida lo que cataliza la risa en la vida cotidiana. La risa provocada atestigua la necesidad de una corrección ante el ridículo, ante la *insociabilidad*. Su traslado en ley formal artística, la comicidad, se distingue según Bergson, de las demás artes por su tematización sobre las generalidades, lo típico y las tipificaciones del mundo, a diferencia de las otras artes dedicadas a la representación de las observaciones individuales del artista sobre la naturaleza, lo universal. El arte se presenta, como en Adorno, como instancia superadora de lo discursivo en su relación con la naturaleza. La comicidad tematiza la relación mediada por el lenguaje y los signos de la sociedad con esa naturaleza.

La interpretación de la función social que cumplen la risa y la comicidad en Bergson puede ser ambigua, tal vez porque contenga indiferenciadamente las cualidades de reconciliada y terrible en las mismas premisas. Por un lado, la

risa evidencia la *mecanicidad* de lo normado (el *automatismo*); por el otro, reprime las *distracciones* de los sujetos, signos de *insociabilidad*, respecto de aquello normado. La comicidad de Chaplin en *Tiempos Modernos* evidencia la irreflexibilidad del trabajo industrial; la burla sobre los personajes excéntricos reprime la individuación por fuera de los márgenes aceptados por la sociedad. Ambas potencialidades, ambas relaciones con el poder de lo establecido, conviven en la forma de lo cómico. Sin embargo, Bergson le entrega la risa y la comicidad al poder de lo normado; a lo sumo, se las entrega a las nuevas normas para que deshagan de las pasadas que le son de estorbo. Para este filósofo, la risa permite a lo normado una mayor flexibilidad porque con ella es capaz de remediar aquello que emerge superficialmente como rasgo de individuación.

Siguiendo a Antonin Artaud, es signo de decadencia el que la teatralidad haya perdido “el sentido de humor verdadero y el poder de disociación física y anárquica de la risa” (en Pollock, 2003: 117) Aquí postulamos la función otra que la risa puede cumplir: al evidenciar la rigidez, el automatismo fijado en la forma, la risa deviene negación de lo fijado. La risa reconciliada es expresión del movimiento dialéctico hacia lo no-idéntico, la liberación de aquello que se presenta como absoluto. En su forma estética, lo cómico, emerge la multiplicidad unificada de manera no violenta y la celebra al condenar al –y evidenciar como- ridículo lo establecido. La risa terrible convierte a la comedia en ideología; la risa reconciliada, en cambio, la convierte en vanguardia.

Peter Capusotto y sus Videos. Ideología y Rock and Roll nenene.

“Aquí llega el rock. Ese rock que cada tanto debe detener su vuelo para buscar el cotidiano alimento que le permita sobrevivir. Ese rock que siempre está atento a la amenaza de ese hombre que viene con su jaula para encerrarlo y llevarlo a la ciudad. Pero el rock escapa a esas manos. Esas mismas manos, que son las que le ponen de seño ese cotidiano alimento con que el rock se tiene que alimentar. Una vez más, intentará atraparlo. Pero el rock vuelve a escapar. Siempre volverá a escapar. O por ahí ya lo atraparon y nosotros no nos enteramos o no nos dimos cuenta.” (Peter Capusotto y sus Videos. Canal 7, 31-08-2009).

La comicidad, como ya mencionamos, tiene como tema a la sociedad misma y sobre ella hace su descargo. No es casual que hayamos pensado en Adorno como el teórico a partir del cual interpretar la obra Peter Capusotto y sus videos. La problematización de la tensión entre la cultura de masas y las vanguardias son claramente su afinidad temática. En este apartado nos concentraremos en ciertos puntos de convergencia, dejando para el próximo las divergencias entre los postulados de ambos.

El rock será la materia prima de esta obra cómica. Considerado como movimiento artístico llamado a ser de vanguardia, la obra de Capusotto y Cía. tematiza su captación por la industria cultural, su conversión en objeto de consumo y en ideología. Lo político atraviesa transversalmente la obra, especialmente en las presentaciones-introducciones de *Peter Capusotto*, aunque sólo los personajes *Bombita Rodríguez*, *Violencia Rivas* y *Micky Vainilla* sean explícitamente políticos. No nos cuesta creer -y no creemos que

lo escondan- que Diego Capusotto y Pedro Saborido afilien a las premisas del peronismo de izquierda. Su presencia en la Televisión Pública también puede ser indicio de cierta afiliación, así como las innumerables referencias al General que pueden encontrarse en la obra. No consideramos que esto encierre alguna contradicción con la obra ya que, como veremos, una de las principales críticas a los productos de la industria cultural será lo velado de su afiliación política.

La obra de Capusotto y Cía. se presenta en dos formatos a través de dos medios de comunicación: como programa en televisión y como videos sueltos de cada sketch en Internet. En esta ocasión nos concentraremos en el formato televisivo que contiene no sólo los sketches –como sucede en el medio Internet- sino que también consta de las presentaciones a los mismos y de videos musicales no-ficcionales seleccionados que harán de contrapunto de aquellos. La relación entre estas tres instancias es fundamental para comprender el sentido –siempre de forma incompleta- de la obra cómica en su totalidad y de los sketches como momentos particulares de la misma.

Las presentaciones-introducciones de los sketches, realizadas *como si* se trataran de videos de personajes de rock reales, es el momento en que Capusotto y Cía. contextualizan histórica y políticamente al personaje creado. Para las presentaciones es creado un personaje: Peter Capusotto, que es y no es Capusotto, Diego. De haber sido presentaciones de narraciones lineales y desde el mismo Diego Capusotto, se hubieran prestado a un sentido completo y cerrado, pero la mixtura de hechos históricos y elementos reales con notaciones absurdas inicia lo enigmático de la obra presentada. El tono solemne con que Diego Capusotto hace las introducciones como si se tratara de una información erudita es siempre interrumpido por procedimientos de interferencias en el relato y en la imagen.

Los videos de rock no-ficcionales funcionan como contraposición de los videos cómicos. Allí, estos videos fungen como arte de vanguardia en contraposición con lo ideológico de los personajes cómicos del mundo del rock que son creados. Estos videos muestran siempre un link de Internet (www.myspace.com/losiconosdemidis) donde se encuentran recopilados y es una invitación a un espacio alternativo de difusión de obras de rock “auténticas”. En su mayoría se trata de artistas no pertenecientes a los circuitos de difusión masiva, aunque apariciones como las de Nirvana destacan que la no-masividad no es el indicio de la autenticidad de una obra de arte, haciendo que este carácter se infiera a los propios medios de difusión a través de los cuales se emite el programa. Este punto de inflexión con la perspectiva adorniana será tratado más adelante en este ensayo.

Dentro de la enorme cantidad de personajes creados por Capusotto y Cía. tomaremos sólo algunos de ellos en este trabajo: *Pomelo*, *Bombita Rodríguez*, *Violencia Rivas*, *Juan Carlos Pelotudo*, *Luis Almirante Brown*, *Micky Vainilla*, *Latino Solanas* y *el Emo*. La selección no es arbitraria, sino que responde al criterio de que en ellos se encuentran los principales –y más interesantes- ejes planteados en el programa. Distinguimos dos mecanismos de construcción de la forma cómica de los personajes: por *amplificación* y por *transposición*.

El *mecanismo de amplificación* exagera en la imitación los rasgos típicos de los caracteres reales sobre los que se basa el personaje. Esta imitación caricaturezca evidencia lo automatizado de los caracteres típicos y su falta de

verdad. Por medio de este mecanismo están contruidos los personajes *Pomelo*, *Juan Carlos Pelotudo*, *el Emo* y *Latino Solanas*.

A través del mecanismo de *amplificación* Capusotto y Cía. tematizan aquello que en el rock absorbido por la industria cultural se ha vuelto idéntico y estereotipado, vaciado del sentido contra-cultural del rock y carente de esencia artística. La fetichización de los gestos transgresores del rock, su emancipación de la obra, deviene cosificación y producto consumible. Dice *Pomelo*:

“¿Cómo que no puedo romper cosas? Yo no sé nada de música, no toco ningún instrumento, no me interesa cantar, no me interesa nada: eso lo puede soportar una estrella de rock. ¡Pero dejar de romper cosas no!”
(*Peter Capusotto y sus Videos. Canal 7, 22/09/08*)

Los gestos de transgresión del arte del rock quedan neutralizados en su captación por la industria cultural. La destrucción de los instrumentos en el escenario representaba la violencia frente a lo cósmico del arte. La nueva imitación escenificada no es más que el fetiche del gesto y su pérdida de verdad. Pocas escenas han sido más patéticas que las imitaciones de la guitarra incendiada. El transe de Jimi Hendrix destruyendo a la técnica para dejar flotando el espíritu de la música queda negado en la afirmación idéntica del roquero de cotillón.

Nada queda de la sublimación estética. El espectador-consumidor busca identificar su vida en el producto. El mito del éxito reemplaza a lo *anti* sobre lo que la cultura juvenil alternativa se contraponía a la cultura oficial. Lo oprimido que emergía en la forma estética del rock se convierte en torso. *Juan Carlos Pelotudo* quiere tocar con el fin meramente instrumental de satisfacer sus deseos sexuales y “conseguir minitas”. Las angustias existenciales sobre las que compone su música el *Emo* no se corren de las decisiones cotidianas de si elegir Coca-cola común o Coca-cola Light, pebete o pan francés para el sánduche y hasta allí llega la reflexión sobre el mundo.

A través del procedimiento cómico de la repetición se afirma lo estereotipado de los personajes. La comicidad surge del reconocimiento de éstos, puestos ya no como afirmación, sino como ridículo. Siguiendo a Homi Bhabha, el estereotipo “es una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está “en su lugar”, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente” (2002: 91). El estereotipo se construye a través de una afirmación que esconde su momento de falsedad. La construcción cómica sobre ello la niega. Reírse de eso que automáticamente se reproduce es “estar de acuerdo” con que esa repetición idéntica es falsa. En la obra de Capusotto y Cía. podemos percibir incluso la problemática de la colonialidad cultural:

“Más allá del intento del show de las Tortugas Incas, es muy difícil para todos los latinos expresar o hacerse notar en esa expresión de lo que pasa en nuestro continente. Por suerte, hay hermanos latinoamericanos viviendo en New York, en “Uhai”, en “Cunnecticut” y, gracias entonces a nuestros hermanos anglosajones de los Estados Unidos que toman de ellos la cultura latina, la envasan y la difunden, poco a poco hoy en nuestro barrios podemos ver lo latino presente en los jóvenes”
(*Presentación a Latino Solanas, Peter Capusotto y sus Videos. Canal 7, 31/08/2009*).

La exacerbación del acento centroamericano como producto anglosajón del *latinismo*⁴, contrapuesto al acento porteño del Mariano que se esconde tras el *Di + Di Daddy Moncho Mamani Latino Solanas*, evidencia la falsedad del personaje y su identificación desde arriba.

Por el otro lado, el *mecanismo de transposición* es un desplazamiento de las significaciones que permite tomar rasgos de ciertos tipos presentes en la sociedad y transferirlos a otros. Según Bergson, “El esfuerzo de la invención cómica ha de aplicarse única y exclusivamente a la otra expresión. Y tan pronto como se nos la presentan suprimos nosotros la primera expresión, la expresión natural” (2003:94). Por medio de este mecanismo se construyen los personajes: *Bombita Rodríguez*, *Violencia Rivas*, *Luis Almirante Brown* y *Micky Vainilla*.

En la construcción de personajes donde prima el mecanismo de *transposición* se tematiza la relación de la música popular con lo político –*Bombita Rodríguez*, *Violencia Rivas* y *Micky Vainilla*- y la relación entre la poesía y la cultura de masas –*Luis Almirante Brown*-. Las escenas típicas de la cultura de masas autorreferenciadas como espacios de mera diversión son protagonizadas por personajes explícitamente políticos y al politizar los personajes cómicos se politizan los caracteres no-ficcionales sobre los que se transponen.

La transposición de los personajes políticos de izquierda convierte en sus opuestos a los naturales de referencia - Palito Ortega y todos los cantantes de La Barra de la Nueva Ola Juvenil- y los evidencia como conservadores. Capusotto y Cía. se meten incluso con Olmedo, lo parodian y se distancian de la supuesta referencia obligada que cualquier cómico debe tener en este país. Los mismos medios de comunicación que sirven de instrumento fundamental a la industria cultural son utilizados para la difusión de las políticas-otras que se oponen a la anterior, de las cosmovisiones anuladas por la cultura de masas. Esta tensión es la misma que atraviesa a la obra misma, emitida por la Televisión Pública y previamente por canales de cable musicales. Problematizándolo como tema, se problematiza a sí misma. Capusotto y Cía. introducen dentro de los medios de masas discursos que se contraponen a los hegemónicos en la sociedad. *Bombita* le canta a la lucha armada de los 70's y *Violencia* canta en contra de todas las instituciones burguesas: la escuela, el matrimonio, el consumismo, la opresión de género y su represión sexual, ¡y hasta la depilación del verano! Pero *Bombita* es propaganda y en la obra se pone en evidencia del carácter heterónimo de su arte, haciendo que la obra se salve ella misma de ser propaganda y actualice su autonomía.

La relación de la obra de arte con los elementos que toma de la realidad, y de los que a su vez se distancia en su forma, despliega el momento mimético del sujeto que contempla⁵. La realización del “divertirse es estar de acuerdo” en la obra de Capusotto y Cía. necesariamente es acompañada por la reflexión en la negación de la propuesta de la industria cultural. La risa que provocan *Violencia Rivas* y *Bombita Rodríguez* por el efecto de la transposición no alcanzaría su condición de reconciliada si no fuera acompañada por el acto reflexivo de la razón. Inversamente, *Micky Vainilla* es la explicitación de un conjunto de discursos - que no resulta extraño escuchar en voces “ciudadanas”- presentados de forma articulada bajo la máscara del inocente “pop para divertirse”. Con este personaje se consume la mirada crítica sobre la

cultura de masas, pero no sin conflicto: encierra la contradicción de reír con lo terrible, aunque la crítica esté supuesta.

El rock argentino probablemente encuentre en Luis Alberto Spinetta uno de los mayores poetas: un músico surrealista. Inspirado en él, *Luis Almirante Brown* sintetiza la tensión entre la poesía y la cultura de masas: un compositor que con la profundidad de su poesía no logra “llegar” a las masas y que adicionando metáforas sexuales -en las que poco queda por descifrar- logra vender un millón y medio de discos (*sex sales*) y alcanzar lo imposible: difundir poesía, aunque endulzada por lo chabacano, a las grandes audiencias -Artaud para millones-. Para Luis Almirante Brown, “si la poesía no llega a la totalidad de la gente la poesía no está completa”. Como con el anarco-punk de Violencia Rivas y la música popular revolucionaria de Bombita Rodríguez, lo masivo se tiñe de contra-cultura.

En estos últimos personajes, los discursos lógicos que son articulados en la obra son quebrados por los procedimientos cómicos, así como sucede en las presentaciones. Su pretendida clausura queda negada por estar inmersa en una praxis falsa. Según Adorno, “El sello de las obras de arte auténticas consiste en que lo que ellas parecen aparece de tal manera que no puede ser un engaño, y en que el juicio discursivo no puede llegar a su verdad. Cuando esta verdad es auténtica, niega y transforma, con la apariencia, la obra de arte misma” (1983: 176). La obra de Capusotto y Cía. al ofrecer una solución a su verdad pero no resolverla en la obra misma sostiene su carácter enigmático. Su contenido de verdad está en que lo que presenta y la razón puede interpretar no puede dejar de ser siempre una sospecha.

La tensión entre Vanguardia y Cultura de Masas

Hasta aquí nos hemos concentrado en los puntos de convergencia entre la Industria Cultural de Adorno y las observaciones cómicas sobre el arte presentes en la obra analizada. Sin embargo, creemos que hay importantes divergencias que abren un debate –imaginario, por supuesto- entre las dos tematizaciones.

Uno de estos ejes es la relación entre la cultura de masas y las vanguardias. Según Adorno, la cultura de masas no es capaz de tolerar ningún movimiento dialéctico ni alguna inducción al pensamiento crítico. Se presenta como una totalidad coherente e infranqueable donde no cabe fisura alguna. La presencia de “vanguardias” en la cultura de masas es signo de su ya caducidad porque su presencia legitimante significa que no representa ningún peligro o que el peligro latente se encuentra bajo control. En *Televisión y Cultura de Masas* (1966) Adorno afirma el carácter reproductivo que los productos televisivos imprimen a los contenidos que proyectan, y manipulador sobre las audiencias, incluso aquellos que se presentan como contrapuestos a los mismos.

En la obra de Capusotto y Cía. la paradoja que recorre al rock -como tema de la obra- de ser vanguardia e insertarse en la cultura de masas, atraviesa a la obra en sí y polemiza con la obra de Adorno. En la obra de Capusotto y Cía. la amenaza a la autonomía del arte se da en su momento de inserción en las relaciones de producción, en la búsqueda de su sustento material, en su momento de asalariado. Pero este solo momento heterónimo no condena a la obra. La participación en la cultura de masas no es signo necesario de heteronomía. Pero es claro que al alcance masivo le es inmanente una

contradicción que implica un necesario movimiento constante que evite su caída en el *mito del éxito*. La ya clásica detracción en el rock de que tal artista “se vendió” es la demanda aún viva de autonomía en el arte y de que su constitución no se entregue instrumentalmente a los gustos de las mayorías consumidoras por el solo fin de vender y alcanzar el éxito. El “*Mangueras Balastro Rock Festival*” (Peter Capusotto y sus Videos. Canal 7, 12/10/09) es una alusión a cómo la mercantilización de los circuitos de difusión puede devenir ideologización del rock en favor de los *vested interests*. Sin embargo, se cuenta con que dentro de la cultura de masas se pueden abrir fisuras donde el arte puede desarrollarse sin comprometer su principio de autonomía.

Otro aspecto que nos interesa poner en polémica es el lugar del arte cómico como hecho social. Adorno lo localiza entre las “artes ligeras” al lado de la mera diversión, históricamente pre-existente al advenimiento de la industria cultural y confinada a las “clases inferiores”. Como su antítesis burguesa autonomizada, “el arte serio se ha negado a aquellos para quienes la miseria y la opresión de la existencia convierten la seriedad en burla y se sienten contentos cuando pueden emplear el tiempo que no pasan en el tajo en dejarse llevar (...) La escisión misma es la verdad: ella expresa al menos la negatividad de la cultura a que dan lugar, sumadas, las dos esferas. Esta antítesis en modo alguno se puede conciliar incluyendo el arte ligero en el serio o viceversa” (2007: 148). Tanto en Adorno como en Bergson, la risa se presenta incompatible con la conmoción: “Toda situación podrá hacernos reír, sea grave o leve, siempre que el autor sepa presentarla de modo que no nos conmueva” (Bergson, 2003: 110). Tal vez sea el instante que dure la carcajada un espacio ocupado plenamente por este placer, pero nada garantiza que en el momento en que el reflejo de la risa se detenga no se avizore la conmoción y el sufrimiento emerja de lo cómico.

El trabajo de Mijail Bajtin (1989) sobre la obra literaria de Rabelais ahonda en el carácter crítico y subversivo de la comicidad popular en la edad media. En este escrito la comicidad configura una percepción del mundo, del hombre y de las relaciones sociales completamente diferentes a la oficial. El autor también afirma que la escisión entre lo cómico y lo serio no se consumó, siendo ambas “oficiales”, hasta la constitución de la división de clases y la creación del Estado. La dualidad de cosmovisiones –la seria-formal y la cómica-subversiva– que se evidencian a través de la obra de Rabelais es el testimonio de una risa y una comicidad reconciliada presente en las clases populares. La ligereza que tanto Adorno como Bergson les atribuyen a las manifestaciones cómicas, termina congeniando con una negación de la emergencia de lo oprimido por la identidad burguesa.

¿Una Vanguardia posmoderna?

En este ensayo consideramos a Peter Capusotto y sus Videos como una obra de vanguardia en los términos de Adorno, pero inserta en los medios de masas. Su carácter vanguardista procede del movimiento antitético frente a la industria cultural –considerada como dispositivo de fijación de identidades, de formas– no solo en lo referente al espacio del rock sino también frente a otros formatos típicos de la televisión y de la comicidad como los que se presentan en los sketches de *Bombita Rodríguez*⁶. Como ya habíamos advertido anteriormente, la tensión entre lo masivo y la poesía presente en *Luis*

Admirante Brown, así como la tensión entre vanguardia y medios masivos en *Bombita Rodríguez* y *Violencia Rivas* son problematizaciones sobre el tema de la obra que atraviesa a la obra misma.

La comicidad de *Peter Capusotto* y sus videos logra sintetizar aquello que se presentaba escindido irreconciliablemente y desde espacios propios de la cultura de masas. Incluso los elementos de intelectualidad presentes⁷ en la obra buscan ser despojados de los gestos de distinción que los afirman ajenos a las mayorías y, a través de estos mecanismos, logra que vuelvan a ser reapropiados y re-significados, reinsertándolos en el horizonte de sentido presente en los medios masivos. Es, de hecho, en el medio televisivo donde mayor plenitud alcanza la obra al presentarse la relación dialéctica entre los videos de rock no-ficcionales, las presentaciones y los sketches. Su difusión recortada a través de Internet escinde a la obra y corre el riesgo de que su contenido sea parcialmente interpretado⁸.

Ahora bien, sabemos que la teoría adorniana no nos permitiría localizar a una obra de vanguardia en el contexto de un medio masivo bajo ninguna condición. En ella la audiencia de medios masivos es catalogada como mera proyección de lo que se les presenta a través del medio, y aquello que en esos medios se presenta son siempre imágenes afirmativas propias de un mundo reproductivista de sus alienadas relaciones sociales. Entonces, ¿cómo actualizar la distinción entre industria cultural y vanguardia que encontramos en la obra de Capusotto y Cia. en su *versión 2.0*?

Si consideramos que la división entre cultura de masas y vanguardia emerge en el marco de la modernidad y la autonomización del arte, debemos actualizarla en el espacio contemporáneo. El posmodernismo en el arte desafía tal distinción reconociendo los espacios intersticiales que se elaboran entre-medio de ambas categorías, reconfigurando a la industria cultural como un campo de articulación de contradicciones sociales, y por lo tanto, como campo de luchas y conflictos en la producción de sentidos (Huysen, 2006)⁹. Peter Capusotto y sus videos se presenta, entonces, como esta inserción intersticial dentro de la cultura de masas.

Para seguir con este argumento, debemos, por otro lado, actualizar el lugar del espectador. Siguiendo a Ranciere (2010), para reestablecer el carácter autónomo del espectador hay que poder reconocer que entre éste y el productor –sea vanguardista o perteneciente a la industria cultural- la obra se instaura como *tercera cosa*, extraña a ambos, restituyéndolos en condición de iguales:

“es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y del efecto” (2010: 21).

Sobre esta *tercera cosa*, el espectador realiza ligazones particulares de sentido, asociaciones y disociaciones imprevisibles, que son las que construyen efectivamente el sentido de la obra. A diferencia de Adorno, para Ranciere el sentido y la experiencia no emanan causalmente como capacidad de la obra, sino que emerge de la relación contingente que establece el espectador -y el productor también- con la misma. Puesta en este marco, la distinción vanguardia/industria cultural se actualiza siendo re-localizada en la

relación que los sentidos dados a las obras tienen en relación a los sentidos hegemónicos que circulan en la sociedad (en forma de narraciones, historias, biografías, etc.). En nuestro caso tratado –y en las obras humorísticas por tematizar situaciones sociales típicas/tipificadas-, el hecho de ubicar a la obra de Capusotto y Cía. como obra de vanguardia procede de nuestra propia adjudicación de tal sub-versión de sentidos, sub-versión que se constata en la risa provocada por nuestras asociaciones y disociaciones a través de los mecanismos de amplificación y transposición.

No podemos caer en la ingenuidad ni errar considerando que las interpretaciones que otros públicos hagan de la obra y la conmoción generada serán idénticas a las presentadas en este trabajo. Aquí sólo intentamos una interpretación y un diálogo con autores con lo que consideramos sería interesante poner a debatir esta obra. La intención de los artistas de polemizar con éstos autores fue tan sólo una sospecha/excusa que nos sirvió para iniciar este camino interpretativo. Coincidimos con Adorno –y también con Ranciere- en que la obra rebasa por todos lados la intención del artista. La verdad de la obra nos sigue velada.

Bibliografía selectiva:

- Adorno, Theodor (2005). *Dialéctica Negativa – La jerga de la autenticidad*. Ediciones Akal.
- Adorno, Theodor (1966). *Televisión y Cultura de Masas*. Eudecor.
- Adorno, Theodor (1983). *Teoría Estética*. Ediciones Orbis.
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Ediciones Akal.
- Bajtin, Mijail (1989). *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Françoise Rabelais*. Alianza Universidad.
- Bergson, Henry (2003). *La Risa*. 6º edición. Losada.
- Bhabha, Homi (2002) *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Ed Manantial.
- Eagleton, Terry (2005). *Ideología*. Una introducción. Paidós.
- Huyssen, Andreas (2006). *Después de la Gran División. Modernismo, Cultura de Masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Pollock, Jonathan (2003). *¿Qué es el Humor?* Paidós.
- Ranciere, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Said, Edward (2004). *Orientalismo*. Barcelona, Sudamericana.

Referencias:

- Canal 7 – Televisión Pública Argentina
- Youtube (acceso diciembre de 2009) (www.youtube.com)
- Marcelo Iconomidis (Griego) on Myspace (acceso diciembre de 2009) (www.myspace.com/losiconosdemidis)

Notas

¹ Este ensayo fue presentado en diciembre de 2009 como trabajo final de la materia "Teoría Estética y Teoría Política" a cargo de Horacio González de la carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires y fue continuado y corregido entre 2010 y 2011 para precisar su relación con teorías contemporáneas sobre el arte.

² Licenciada en Sociología – Universidad de Buenos Aires

³ De aquí en adelante nos referiremos a **Capusotto y Cía.** como el conjunto del equipo de producción que participa en la construcción de esta obra. Si bien los guionistas y el protagonista tienen un rol destacado, es el conjunto del equipo el que construye la forma artística finalmente presentada: *Guión*: Diego Capusotto y Pedro Saborido; *Producción artística*: Pedro Saborido; *Producción*: Daniel Morano; *Realización*: Maximiliano Egdechman; *Producción Ejecutiva*: Víctor Vietri; *Efectos digitales y gráfica*: Diego Baum; *Clips Musicales de Archivo*: Marcelo Iconomidis; *Música original*: Jorge "tata" Arias; *Utilería y diseños*: Alfonso Sierra; *Vestuario y maquillaje*: Ana Sierra; *Sonido*: Federico López; *Productor*: Sebastian Martínez Toro; *Asistentes de Producción*: Leonardo Corrado, Romina Iannello; *Edición*: Natalia Barrios, Ricky Madeira, Diego Moros; *Cámaras*: Emiliano Morales, Pablo Mazzieri; *Jefe de Piso*: Octavio Zarza.

⁴ Análogamente a la observación de Edward Said (2004) sobre construcción del *Orientalismo* en la academia de los países centrales, la industria cultural anglosajona fija con el *Latinoamericanismo* una identidad homogénea sobre las culturas del sur.

⁵ Basta preguntarle a cualquier muchacha estudiante de Sociología sobre lo que atraviesa al perderse en Violencia Rivas y sus hijas. En el caso particular de quien aquí escribe, la segunda entrega de Violencia Rivas donde se muestra a su hija socióloga iniciada en su carrera con la esperanza progresista de cambiar el mundo y devenida empleada del marketing y la investigación de mercado provocó alrededor de cuatro horas de autorreflexión con otras compañeras de esta casa de estudios: conmovedor.

⁶ Aunque excede al tema del presente ensayo, Capusotto y Cía. han incursionado también en el formato radiofónico con el programa "Lucy en el Cielo con Capusottos", emitidos por la FM Rock & Pop. Su segmento "¿Hasta Cuando?" inquirió severamente en los programas informativos sensacionalistas y fue capaz de poner en jaque como ningún análisis académico el rol del sensacionalismo reaccionario en la construcción de la sensación de caos: brillante.

⁷ Notas históricas, elementos de teoría estética, de lingüística, de filosofía, de teoría política y de teoría económica que son constantemente introducidos en la obra.

⁸ Basta observar los comentarios en la página de Youtube para ver cómo a la obra de Capusotto y Cía. se le intentan otorgar diversos sentidos, muchos de los cuales sólo interpretan que "Capusotto se ríe de todos" simplemente. Esto, sin embargo, es evidencia del carácter enigmático que encierra la obra.

⁹ Hacemos la aclaración de que Huyssen (2006) emplea el concepto de Vanguardia para referirse a las Vanguardias Históricas de principios de siglo XX y referencia la dicotomía adorniana en términos de modernismo / industria cultural.