

didad filosófica. El relato genealógico de lo político no ha terminado, pero cabe entrever en las sociedades del futuro imágenes de la Figura en las que el individuo desaparezca por completo de la representación y trate de luchar para incorporarse a ella de un modo más auténtico o con alguna pretensión de plenitud. En cualquier caso, una vez trascendido o naturalizado el nihilismo, la ironía política será el arte de administrar socialmente la soledad, de asegurar el confinamiento del sujeto en un refugio donde su conciencia solitaria tendrá siempre un silencio-
so acompañante, donde siempre estará en compañía de la Figura.

EL HUMOR GRÁFICO Y LA METÁFORA POLÉMICA

Cristina Peñarín

Archivo 2 / popios / e. curriculum

Lo visible siempre ha sido y sigue siendo la principal fuente humana de información sobre el mundo. Uno se orienta a través de lo visible (...). La primera facultad atribuida a los dioses más importantes era la de la vista: un ojo, frecuentemente, un ojo que lo veía todo.

John Berger

Esta cita puede resultar extraña como introducción al análisis de un género considerado menor, ligero y lúdico. Sobre la altura no se debe discutir. La ligereza es su estrategia para ser, cuando quiere, complejo y contundente, y en cuanto al juego sabemos que es un espacio necesario para el placer y el aprendizaje, entre otras cosas serias, de la lucha. Pues no hay duda de que el humor gráfico es un género polémico, que da muestra de haber elaborado relaciones muy afinadas entre lenguajes verbales y visuales, y que tiene indudable interés para el conocimiento de nuestra cultura, llamada a menudo «de la imagen» con un algo de

La Balsa de la Medusa, 38-39, 1996.

desprecio, por lo de la «banalidad de las imágenes». En el humor gráfico asoma más bien una cultura de la inteligencia de la imagen y de su relación con la palabra¹.

El chiste gráfico es un texto peculiar dentro del periódico. Hay diarios que lo ubican en la primera página (*Le Monde*), mientras la mayoría lo sitúa allí donde quiere que dirijamos la mirada. En el chiste nos detenemos al menos unos instantes con una expectativa de placer. No son dibujos para ser contemplados como bellos objetos, pero pueden proporcionar el placer estético-intelectual de una metáfora lograda o un hallazgo expresivo e ingenioso que ilumina un objeto con una asociación inesperada y creativa. Es rápido, expresivo y locuaz. Ahorra palabras, pero puede decir mucho. Puede aclarar un asunto oscuro con más perspicacia y profundidad que un extenso artículo y, generalmente, con más gracia. Aunque la gracia no es preceptiva, suele tener la cortesía de decir las cosas de modo indirecto y jugando con los dobles sentidos para evitarlos la platitude del didacticismo y la enfática seriedad de los discursos persuasivos. Rara vez renuncia a la polémica, a desmentir o de-sarticular lo comúnmente aceptado, pero elige un modo reflexivo de demolición, para que sea el propio lector quien se desmienta a sí mismo.

El lenguaje del humor gráfico conecta los signos visuales y los verbales, los lenguajes, las tradiciones y los sistemas de representación: arti-

¹ Este trabajo tiene su origen en el curso de doctorado 1994-95 cuando, entre los varios objetos que propuse a mis alumnas y alumnos sobre «Lenguajes, tradiciones y objetos culturales inter-medios», la mayoría eligió el humor gráfico. Susana Camtera (que trabajó sobre Gallego y Rey), Noelia Ramos (sobre Forges), Jesús Viciana (Máximo), Cristóbal Sánchez (El Roto), Ana Martín (Ricardo y Nacho), Patricia Rodríguez (Pettidó) encontraron aquí algunas de las cuestiones que surgieron en aquellos trabajos y discusiones. Posteriormente discutí sobre el mismo objeto con los asistentes al encuentro de la Asociación Vasca de Semiótica, de diciembre de 1995, y con los miembros del Seminario Interno del Departamento de Periodismo III de la Facultad de CC. de la Información de la Universidad Complutense. Agradezco a G. Abri, W. Casanoves, J. M. Nadal, J. F. Requena, C. Vega, M. J. Sánchez, J. Lozano, J. M. Klinkenberg, F. Toppa, A. Bernárdez, cuyas observaciones he tratado de tener en cuenta, las reflexiones que me han aportado.

Cristina Peñarín es profesora titular de Teoría General de la Información en la Universidad Complutense de Madrid. Coautora de *Análisis del discurso* (1986). Ha publicado diversos ensayos sobre identidad individual, representación de la subjetividad, emociones e identidades colectivas en diferentes revistas y volúmenes antológicos.

cula en precisas relaciones lógicas los modelos y las visiones del mundo para hacer más inteligible un mundo confuso, a menudo opaco. En la amalgama de los asuntos que nos afectan cada chiste gráfico propone una orientación, una perspectiva que trata de hacer fluir el diálogo social.

Pensar por medio de imágenes o expresar ideas en imágenes —que no es lo mismo— no es un recurso exclusivo de este género, aunque en él se realiza de un modo peculiar. Utilizar el lenguaje verbal para conformar imágenes tampoco lo es. En todos los tipos de discurso, exceptuando los formulados en los lenguajes artificiales, las metáforas verbales presentan en imágenes ideas nuevas y viejas, nuevas asociaciones de significado y modo de ver. El humor gráfico explora a su modo el iconismo contenido en el lenguaje verbal e iconiza, a su vez, la letra, el significante de la palabra, dando sentido a su forma. Pero es quizá en la indicialización donde este lenguaje es, con su hermana, la historieta gráfica (cómic), más innovador².

El chiste gráfico es rápido y ágil porque es muy retórico. Su objetivo es el golpe, la colisión o superposición de dos perspectivas, lo que consigue por los procedimientos del humor o por los de la metáfora. Un chiste gráfico es un texto visual sintético, concebido para ser captado rápidamente, en el que el dibujo articula lenguajes visuales y verbales en diversos niveles de significación, algunos de los cuales interactúan entre sí en un modo determinado: bien uno desmiente al otro, como en el humor, bien uno hace ver el otro bajo una luz peculiar, como en la metáfora. Es un dibujo «de autor», firmado y marcado por un estilo personal, a diferencia de los anónimos y despersonalizados carteles, portadas, anuncios, etc., que, además, recurren, desde hace décadas, mucho más a la fotografía que al dibujo. Sin embargo, no intenta presentar la búsqueda estética de un autor, sino que trata de comunicar una idea o una perspectiva sobre algo en un lenguaje compartido con su público, mientras desplaza hacia sus límites y amplía tanto sus saberes como sus lenguajes.

En el periódico diario, el autor del chiste sabe lo que el lector puede tener «in mente» ese día, y esto afectará a las estrategias de referencia y a la construcción del texto. Además de conocer qué parte de la enciclopedia comparte con sus contemporáneos lectores de ese periódico, puede

² Como este estudio se ha extendido ya demasiado, he separado el análisis de los procedimientos de simbolización, iconización e indicialización propios del lenguaje del humor gráfico en otro texto, que se titulará «El lenguaje del humor gráfico».

comunicar acerca de los hechos que en ese día atraen su atención y serán tópicos de las conversaciones. La demora de la escritura, por la que los interlocutores no comparten un contexto co-presente de referencia, se ve así alterada: hay un ámbito concreto, «la actualidad» mediática —ámbito extratextual, pero también intertextual, pues es en los medios de comunicación donde se conoce— casi presente para ambos y cuyo significado se encuentra aún en ciernes. El humor gráfico de los diarios, de donde provienen todos mis ejemplos, se refiere a menudo a ese contexto con la intención de introducir una perspectiva que oriente el sentido de los acontecimientos, además de referirse, como es tradicional en la sátira, a las costumbres, actitudes, creencias, etc., más o menos difundidas socialmente. Pero puede también ignorar ese mundo compartido para proponer una ficción que será o no relacionable con él.

El placer y la gracia tienen que ver con la capacidad de expresar algo abstracto visualmente o de comentar un asunto desde lenguajes y tradicionales, también verbales, alejados de los discursos político, técnico o burocrático en que lo recibimos, que son registros incompatibles con la conversación informal, el ámbito por excelencia del humor (Vega, 1996). Hace fluir los símbolos religiosos, políticos, militares, y los cruza con las imágenes y dichos más cotidianos, con monigotes y caricaturas, con informaciones provenientes de los medios de comunicación o de las experiencias comunes.

En otros tiempos, la pantomima, el teatro de marionetas o el de feria cumplían la función de burlar las convenciones por todos respetadas, poner el mundo al revés, criticar o ridiculizar a autoridades y mandataros, procurando con ello el regocijo del público y proyectando una luz oscura sobre lo más elevado. El humor gráfico hace algo de esto, pero también otras cosas y de otra forma. Muchos de los «chistes», alejados de la expresividad caricaturesca, son demasiado serios y hasta trágicos para reconocerse en esta tradición cómico-burlesca.

No siempre está justificado el nombre de chiste, pues no siempre son estos textos risueños, ni siempre su estilo es informal, lúdico o grotesco, pero no dejan de arrogarse los privilegios comunicativos del humor. Al humor concedemos una casi total libertad para suspender, cuestionar o negar las leyes de la lógica, las reglas de comportamiento, las jerarquías de prestigio, precisamente porque su gracia consiste en liberarnos, al menos transitoriamente, de ellas. Así como puede cuestionar el orden, puede también contribuir a su mejor funcionamiento, como cuando se recurre al humor para salir de una situación embarazosa, por ejemplo, sobreactuando las reglas para mostrar que no hay que to-

márselas tan en serio. Gracias al humor podemos ridiculizar y burlar, pero también criticar indirectamente o hacerlo sin ofender, nombrar el tabú, integrar a quien se encuentra en una posición incómoda, etc. El humor puede facilitar la transición entre sistemas de reglas poniéndolas temporalmente entre paréntesis o comentándolas desde fuera, como si fueran eludibles. Es, pues, una forma de juego con las reglas: una actividad que se enmarca como regida por normas propias, diferentes de las que gobiernan la actuación y la interpretación de las situaciones «serias», pero que se refiere o alude a éstas —para cuestionarlas o flexibilizarlas; con intención crítica, ruptural, lúdica o cooperativa.

Los privilegios de este marco transformado, que puede descolocar todos los marcos, los hace suyos el chiste gráfico en múltiples modos. Incluso en los menos jocosos y en los más acerbamente críticos de estos textos visuales reconocemos la libertad que se permite sacar a la luz el tabú, lo oculto o lo rechazado, mezclar los lenguajes, comentar lo emergente desde lo residual, lo político desde lo cotidiano, la razón desde la sensación.

Ya en el nivel de su apariencia, el chiste gráfico se distingue claramente de cualesquiera otros textos del periódico. Letras y signos, todo en él es dibujado, pero el dibujo de humor siempre estiliza y deforma, de modo que no hay ilusión de descripción no mediada, ni puede haber referencia a un objeto que no lo presente con toda evidencia como caracterizado intencionadamente. Su peculiar lenguaje tiene la primera y esencial función de abrir un marco comunicativo especial, autorizado para el juego y el humor. Dentro de este marco humorístico cabe una gama ilimitada de posicionamientos y laminaciones, desde los chistes propiamente tales (actos de comunicación no-serios que, como se dice en pragmática, suspenden las reglas de uso de los enunciados) a los actos comunicativos más serios, como protestas, análisis, propuestas, homenajes, etc. Pero rara vez se rompen las reglas del juego humorístico que, además de con el tipo de temas y el tratamiento, libre de barreras de lenguaje, de los mismos, tienen que ver, como dije, con la intersección de al menos dos perspectivas. (Los chistes «serios» pueden ser críticos o no, en el sentido que da a este término Tubau —1987—, que divide el humor gráfico en «humor puro», invención humorística desvinculada de la realidad, y «humor crítico», que constituye una radiografía subjetiva e intencionada de la vida del país o del mundo).

Todo juego de humor implica la «percepción de una situación en dos marcos de referencia o contextos asociativos al mismo tiempo, ambos consistentes por sí mismos pero mutuamente incompatibles» (A.

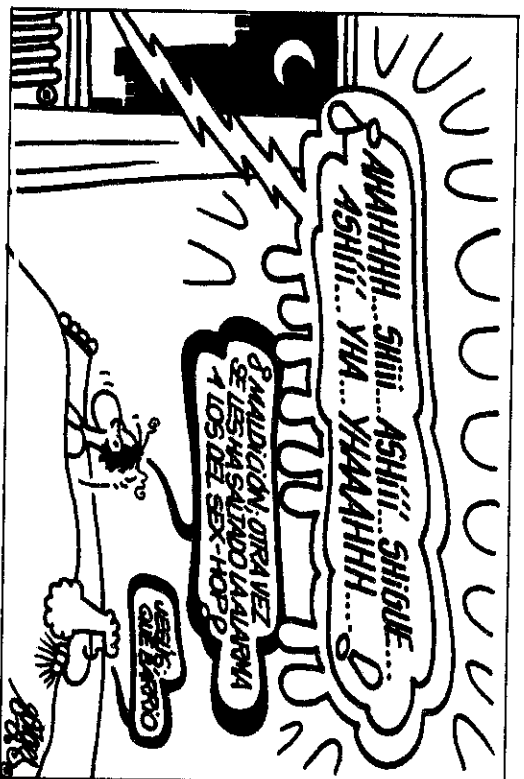


Figura 1. Forges, *El País*, 15-5-1996.

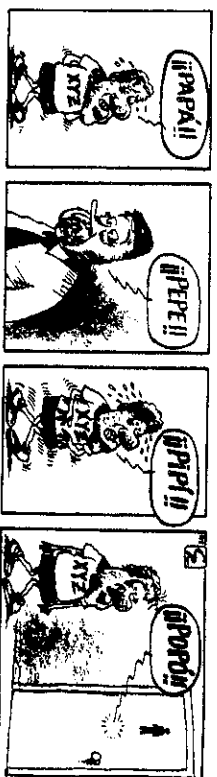


Figura 2. Gallego y Rey, *Diario 16*, 24-10-199.

Koester. Cit. por Vígara, 1994: 20. Una definición similar se encuentra en Morin, 1972). El chiste es, según Vígara, un texto habitualmente de ficción, con función lúdica, intencionalidad cómica, brevedad, efecto sorpresa y cierre previsto (1944: 24).

Si atendemos a su funcionamiento textual, el chiste «propriadamente», como la figura 1 de Forges, aparece como un texto secuencial que tiene el poder de hacernos ver nuestras creencias y opiniones retrospectivamente, por efecto de la inteligencia que él mismo suscita, como ingenuas o cuestionables. «Es el reconocimiento posterior de la audiencia de la capacidad del narrador para llevarle fuera del camino de rosas de las falsas hipótesis (...) lo que constituye la esencia del humor» (Dolitsky, cit. por Abril, 1991: 63). Esta temporalidad de la denegación retrospectiva es esencial en la «sorpresa» del chiste: «En la autoimpugnación humorística el intérprete reprueba su propio ingenuidad, el haber cedido a la ilusión o al engaño, en la misma medida en que sanciona, positiva y correlativamente, la acción ilusoria del humorista (Abril, id.).

En el chiste con efecto sorpresa se cruzan dos líneas de razonamiento con movimientos opuestos. La primera avanza segura, sostenida por el hábito del receptor de pensar como normalmente lo hace, pero la conclusión la interrumpe e introduce como explicación otra línea de razonamiento incompatible con aquella que, retrocediendo, se proyecta como adecuada para explicar también la lógica de las primeras fases —con lo que desmiente o muestra como ingenua la línea de razonamiento anterior—. Esta estructura se encuentra en los chistes que tienen un desarrollo secuencial con efecto retrospectivo, como la figura 1. Un efecto sobre el conocimiento, no como producto de una didáctica, en que el sujeto sabio enseña o ilustra al que ignora, sino como efecto de una operación, que tiene su gracia, en la que el propio destinatario capta algo no dicho y con ello se hace consciente de sus anteriores presupuestos (en este chiste, el que los gritos humanos provienen de humanos altamente excitados y no de alarmas eléctricas propias de una estridente era *cyborg*).

El tema de este chiste, así como la caricatura de Gallego y Rey (fig. 2), que no es propiamente un chiste, en el sentido anterior, son muestras de la comicidad grotesca: lo que Baudelaire llama «lo cómico absoluto» que se manifiesta en la risa de los niños, en los textos de Rabelais, en la pantomima, quinquagesencia de la comedia. En el arte plástico, lo grotesco está en la violencia extravagante del gesto y del movimiento y en la explosión de la expresión, propias de un Cuiickshank (Baudelaire, 1988: 33-45). En el sistema de imágenes de la fiesta popu-

lar medieval es central, según muestra Batjín en su estudio sobre Rabalais, la imagen grotesca del cuerpo. El cuerpo desorganizado, despedazado, estropeado, arrojado al suelo, con los miembros descoyuntados, las tripas y entrañas fuera, etc. (1987: 140-141). Algo de esto aparece en la figura 2, así como los actos simbólicos dirigidos contra las autoridades, propios de la comicidad grotesca: los golpes e injurias al rey, o al bufón disfrazado de rey, son instrumentos de inversión y metamorfosis. «los insultos y los golpes destronan al soberano» (Batjín, 1987: 178).

La pantomima, que despierta el entusiasmo de Baudelaire, está presente en muchos de los chistes gráficos y es la base del estilo de Callego y Rey, entre otros humoristas. En la pantomima inglesa que relata Baudelaire, Pierrot es decapitado, su cabeza rueda por el escenario mostrando el disco rojo sangrante del cuello. Pero subitamente el dorso decapitado se endereza, escamotea su propia cabeza y ¡se la mete en el bolsillo! «Con la pluma todo ello resulta frío y desvalido. ¿Cómo podría la pluma rivalizar con la pantomima?». Idéntica maravilla expresa Benjamin ante un teatro o de marionetas hamburgués que representaba «la pública decapitación de la doncella Dorotea»: «si tras la ejecución había aplausos, la cabeza desprendida volvía a ocupar su lugar sobre el torso de la muñeca y ésta era de nuevo decapitada» (1987: 12). Forges ha realizado algunas de las más divertidas versiones de estas decapitaciones reversibles, en un intento del dibujo por competir con la pantomima que, según Baudelaire, se caracteriza por el arrebató, el vértigo de la hipóbole.

El teatro de guñol o de marionetas, con los políticos convertidos en muñecos y el pueblo en público del espectáculo es un tema recurrente de la ilustración caricaturesca del pasado siglo. Los bailes de máscaras, el mundo al revés, los dioses mitológicos convertidos en personajes populares o en figuras de la vida cotidiana; los personajes excesivos, desmesurados, como el trágico Gargantúa que alegoriza al Estado devorador; los clérigos y nobles en degradantes actitudes escatológicas son otros motivos privilegiados por los caricaturistas (como muestra Bozal, 1979 y 1989), que testimonian el parentesco de este género con las tradiciones grotescas de la fiesta y la escena populares.

Humor gráfico y caricatura se han confundido hasta que el chiste gráfico ha elaborado plenamente sus recursos expresivos, muchos de ellos conjuntamente con la historieta. La caricatura, hoy también emblemática del humor gráfico, es un prototipo de la comicidad. Retrata estilizando y deformando, para acentuar los rasgos más reconocibles de los personajes, y para privarles de los que pudiera dar nobleza y atractivo a su imagen. Exagera la expresividad facial y extrema los gestos y

posturas corporales de modo que la intención del autor de denigrar o de jugar con los personajes resulta evidente.

La corriente grotesco-caricaturesca aparece en diversos grados en muchos de los humoristas, como Forges —dotado del «buen humor poético» necesario, según Baudelaire para el auténtico grotesco— y está prácticamente ausente en otros, como Máximo —cuyo lenguaje gráfico es tan estilizado y sintético que a menudo se hace casi abstracto, y lo mismo se puede decir de sus escasos retratos— o El Roto, expresionista y tético, que invierte la risa y la alegría de la comicidad Baudelaire, pensando probablemente en Goya, cuya influencia es muy clara en El Roto, escribió que los españoles están muy dorados para lo cómico. Llegan rápidamente a lo cruel, y sus fantasías grotescas contienen a menudo algo de sombrío (1988: 40).

Cuando el texto gráfico no tiene la estructura secuencial del chiste, sorprende ni la comicidad grotesca, ¿cómo se realiza ese humor que he sostenido constituye su marco comunicativo, temático y formal? Ante este tipo de textos se nos plantea inmediatamente la cuestión ¿qué quiere decir? Su lectura literal es imposible, y se muestra con toda evidencia como imposible. El dibujo rehúye toda verosimilitud en sus representaciones estilizadas, deformes, etc., y lo representado es, por su parte, anodino, ilógico o absurdo. Aunque sólo en ese nivel literal, pues suele contener indicaciones que invitan a leerlo metafórica o alegóricamente —si bien es suficiente la imposibilidad de la interpretación literal para suscitar la lectura figurada—. El cruce entre dos perspectivas no se desatrolla temporalmente, con interrupción y efecto sorpresa, sino en una superposición de ambos esquemas en una visión metafórica, un ver como, o un ver lo consabido desde otro lugar o con otra lente. El texto presenta una escena figurada que tiene el carácter reflexivo y dialógico del humor: presenta una concepción, un modo de pensar, actuar o hablar y reflexivamente lo desmiente.

En «cima-cumbre-sima» de Forges (fig. 3) las relaciones entre entidades geográfico-políticas se han transferido al plano y se expresan como relaciones entre relieves del territorio. Los hitos de relieve han sido nombrados por medio de etiquetas verbales y flechas, pero las relaciones no se dicen en palabras, las vemos en las alturas respectivas. En el campo encadrado, la «cumbre europea» aparece pequeña por relación a «cimas USA-Japón», pero ambas forman la tierra elevada sobre la «Sima 3ª Mundo», que no vemos porque se hunde fuera del campo de lo visible. Sabemos cuánto se hunde gracias a la flecha que, además de señalar su lugar, se alarga inconcintemente en proporción a la profundidad de la sima.

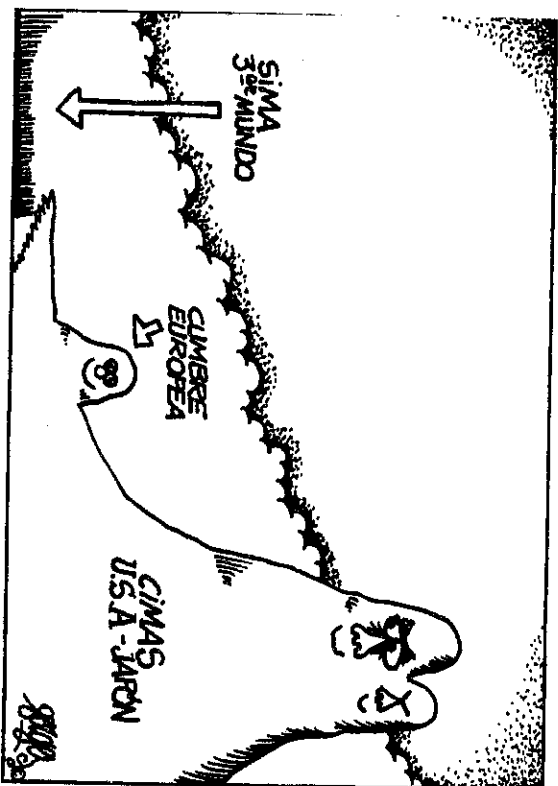


Figura 3. Forges, *El País*, 3-12-1995.

Las etiquetas verbales unifican en cada nombre lo geográfico y lo geopolítico, a partir de la catácrexis de «cumbre», tomada aquí en sus dos sentidos. Es propio de géneros icónico-simbólicos como los gráficos comparativos y los diagramas el representar magnitudes (como el PIB o la renta per cápita) por medio de figuras de dimensiones proporcionales a tales magnitudes. Este lenguaje del diagrama, que incorpora el sentido básico que damos a lo alto y lo bajo se combina en la figura 3 con el lenguaje verbal, la representación «realista» del territorio, con sus sombreados y nubes, y con la representación icónica de la expresividad facial: los relieves han sido personificados por medio de rasgos faciales que expresan lo que los rostros pueden expresar, el sentir de los sujetos en la situación —aquí sonrisas y satisfacción—. De nuevo en este nivel se hace patente un contraste, pues no aparece el rostro de la tercera entidad nombrada.

En la complejidad de sistemas expresivos entrecruzados y de significados posibles, la mirada privilegia ejes, busca orientaciones, se pregunta por la intención comunicativa (hace tiempo que la cuestión sobre la intención del emisor —¿qué quiere decir?— se considera elemento intrínseco del proceso inferencial de interpretación de los textos).

Si miramos de nuevo el dibujo desde esta perspectiva, como lectores —como el lector previsto por el texto—, advertiremos que nuestra lectura procede del elemento central, «cumbre europea», al que su ubicación y la flecha que lo señala dirigen nuestra atención, a las cimas coniguas con las que contrasta, y de éstas a la sima —de nuevo un flecha para llamar nuestra atención— y su desaparición fuera de campo. En este recorrido de la mirada, los nombres nos han dado el sentido sociopolítico de la diferencia de alturas y los rostros nos han hecho percibir la satisfacción (y vigilancia quizá en USA) con que viven esas cantidades su posición. El recorrido termina en el borde de la sima, cuya profundidad y oscuridad se nos deja conjeturar.

Lo que quiere decir no es enteramente precisable, pues la perfrasis de una metáfora es infinita, pero es claro que pretende orientar nuestra atención hacia la sima del Tercer Mundo y a su desaparición desde la posición en que se encuentran la cumbre y las cimas y también desde la perspectiva en que nos ubicamos nosotros, los espectadores. Si los contrastes dentro del plano —las rupturas de la continuidad en un fondo uniforme— son hitos que guían nuestra percepción e interpretación, la gran flecha que señala el borde inferior del recuadro, mientras significa lo que queda allí fuera, hace pertinentes tanto el marco como lo que éste contiene y excluye. Hace pertinente la posición desde la que observamos y el enfoque que resulta (para el análisis del texto visual y la «retó-

rica del marco», ver Groupe H, 1993). Como diría Peirce, la posición en la que nos ubicamos no se puede describir, se puede indicar o mostrar.

La «actualidad» es también aludida por este texto, que tiene como motivo la reunión de la Cumbre europea en Madrid. Aunque este motivo quede en un segundo plano tras las significaciones a que me he referido, está activo en este nivel de la interpretación: las informaciones sobre la actualidad enfocan la cumbre europea y dejan fuera del campo «lo otro». Para hacer ver que no vemos, el dibujo adopta la posición desde la que no se ve y al tiempo la muestra, sale simbólica y cognitivamente de ella.

Para interpretar este texto hemos necesitado un vasto e impreciso bagaje de conocimientos de fondo —sobre las entidades representadas, sobre los sistemas de representación—. Al comprender lo que quiere decir, al ver su intención de hacer ver que no vemos y la autosatisfacción desde la que ignoramos (tanto nuestra pequeña dimensión como nuestra activa situación), vemos que el texto adopta una posición respecto a las cuestiones que trata: la de hacer pertinente la desaparición del Tercer Mundo del campo político. Reconocemos esa intención y esa posición, además de porque se muestran en el texto, organizan su lógica topológica y significacional, porque ya la conocíamos: se activa nuestra memoria de informaciones relativas a actuaciones, organizaciones, etc., que han contestado la Cumbre europea de Madrid o que se han manifestado sobre la situación abismal del Tercer Mundo y sobre la necesidad de actuar frente a ello (el propio Forges ha incluido la reivindicación «0,7 ya» en muchos de sus chistes). La acción que realiza este texto al comunicar implica esa posición, cuyo reconocimiento activa un sistema de tópicos que han entrado a formar parte de nuestra enciclopedia desde muy diferentes fuentes (informaciones de los medios de masas, de medios alternativos, de contactos interpersonales, de viajes, etc.).

Para comprender el chiste de Gallego y Rey (fig. 2), que ha ejemplificado la comicidad grotesca, necesitamos informaciones muy precisas sobre la actualidad y el estado de la opinión pública. Reconocemos al presidente González y su exministro José Barrionuevo (Pepe) en las caricaturas —dejemos de lado el aprendizaje de los códigos que esto supone—, pero damos sentido a lo que las imágenes narran, más allá de la mera burla degradante, sólo si entendemos esta anécdota como una ficción metafórica o alegórica. Para que la situación de los personajes en papeles de niño y padre incapaces de contener sus necesidades fisiológicas adquiera sentido, hemos de entender esa alteración corporal como signo. Una metáfora de uso, ya cristalizada socialmente, nombra el mie-

do por la descomposición corporal que se supone produce. El dibujo visualiza esa metáfora, y este lugar común permite la lectura de esa situación como signo de miedo, tras lo que hemos de preguntarnos qué quieren los autores decir al presentar a estos personaje como tan extremadamente afectados por el miedo. Pues no se hace ver en el texto ninguna amenaza, los motivos de este miedo se suponen conocidos.

El texto prevé que los lectores de periódicos saben que el exministro está acusado de ser responsable de crímenes de Estado y que, según los detractores de González, entre los que se encuentra el periódico en que se publica este chiste, Barrionuevo estaría encubriendo al presidente, máximo responsable —aludido en los medios como «Señor X»—. Al presentar a González tan dominado por el miedo como su colega, o más, el texto presupone que tiene los mismos, o más, motivos que él para tener miedo, es decir, que ambos son culpables. El marco metafórico se construye sobre el mecanismo de la presuposición, que es aquello que funciona en el intercambio comunicativo como lo que no se cuestiona, o que implica, para ser cuestionado, una metacomunicación, un salir del marco establecido por los saberes comúnmente aceptados. El texto implica, pues, una doble complicidad con el lector, la de quien entiende un sentido indirecto sugerido por una metáfora y compara el sistema de supuestos que implica la situación: compare la posición del autor respecto al asunto. El resto de elementos del texto: el lenguaje infantil para lo escatológico, el juego fonético con esos términos y con los apellidos, la relación de parentesco-filial que implican éstos, la representación grotesca de los cuerpos, etc., vienen a reforzar el placer de una complicidad que supone justificadas todas las burlas.

Ambos textos representa figurativamente una posición, una manera de entender los asuntos a los que se refieren, pero mientras el de Forges (fig. 3) dice, o mejor, hace ver las relaciones entre primer y tercer mundo, el de Gallego y Rey (fig. 2) no dice que los políticos son culpables, lo presupone, y hace ver las consecuencias de este supuesto. Lo que tienen en común es el estructurar y comprender un ámbito de cierto tipo en función de las estructuras proyectadas desde un ámbito de otro tipo, que es, según Johnson (1991: 151), la operación que realiza la metáfora. (Para Lakoff y Johnson «la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra», 1986: 41.)

Todos los textos del humor gráfico presentan una escena que construye un marco figurado, dentro del cual pueden caber tanto chistes (secuenciales con efecto sorpresa) como no chistes, y ambos tipos de texto pueden referirse o no a una situación extratextual conocida por

los intercutores. El grupo más amplio es el formado por los no-chistes que se refieren o aluden a una situación cuyo conocimiento está difundido socialmente, como la figura 2 y la figura 3. En este caso, el marco figurado actúa como metáfora de la situación a la que aluden, en el sentido de que ha sido estructurado en relación con esa situación para hacerla ver en la forma en que el autor pretende presentarla. En el interior de estos marcos figurados se pueden dar todo tipo de operaciones retóricas. (Los varios tipos de actos comunicativos que se pueden realizar en el interior de este marco se ven diferentemente afectados por el hecho de estar incluidos en él: la protesta y el homenaje conservan parte de su fuerza ilocucionaria, siguen siendo tales protesta y homenaje aun formulados dentro del marco figurado del humor gráfico, mientras la propuesta parece convertirse en una propuesta figurada, no sería, utópica, etc.).

El paralelismo entre «ámbitos» o «tipos de cosas» por el que uno sirve para comprender y experimentar el otro, el procedimiento metafórico, básico en el humor gráfico, es esencial para el conocimiento. Según Lakoff y Johnson, la comprensión, tanto de la experiencia como de los textos, transforma la cultura gracias a la «racionalidad imaginativa» que es la esencia de la metáfora (ver Lakoff y Johnson, 1986: 97; Fabbri, 1995: 170).

«Una metáfora memorable tiene fuerza para poner en relación cognoscitiva y emotiva dos dominios separados, al emplear un lenguaje directamente apropiado a uno como lente para contemplar el otro», sostiene la influyente definición de Black (1966: 232). Black piensa sobre las metáforas verbales desde su semejanza con los modelos retóricos, o «teóricos» en la traducción española; con el uso de modelos como ficciones heurísticas. Científicos como Kelvin y Bohr, al emplear modelos teóricos «usaban un lenguaje apropiado al modelo al pensar sobre el dominio de aplicación: no operaban *por* analogía, sino *a través* y por medio de una analogía subyacente (...). El uso de los modelos teóricos consiste en introducir un nuevo lenguaje o dialecto, sugerido por una

¹ Idéntico compromiso con la función de la imaginación en el razonamiento manifiesta Black, quien señala su «convicción de que los aspectos imaginativos del pensamiento científico se han venido desdibujando demasiado: pues la ciencia, como las humanidades o la literatura, es un asunto de imaginación» (1966: 238). Para el Groupe H, en cambio, lo importante es, sobre todo, demostrar que la retórica es un asunto de lógica. Sostienen estos autores que no hay dos tipos de saber, científico y retórico. Las mismas operaciones «están en la base de toda actividad cognitiva y, por tanto, retórica» (1944: 16).

teoría conocida, pero ampliado a un nuevo dominio de aplicación» (1966: 225). A este respecto observa Ricoeur que el modelo consiste en una red compleja de enunciados cuyo correspondiente exacto sería la metáfora continuada —la fábula, la alegoría—, una red metafórica, no una metáfora aislada (1980: 327). Algo que ya había advertido Black: «no cabe duda de que hay cierta semejanza entre el empleo de un modelo y el de la metáfora (acaso deberíamos decir: de una metáfora sostenida y sistemática)» (1966: 232).

En el humor gráfico, una metáfora sostenida y sistemática pone en relación varios lenguajes, pues además del lenguaje del modelo —las necesidades fisiológicas o el mapa del relieve, en la figura 2 y figura 3— y el del dominio de aplicación, hay que contar con la complejidad que introduce la diversidad de lenguajes icónicos y verbales y las muchas laminaciones que en ellos y entre ellos caben, como apuntaban los ejemplos anteriores.

En «Afroeuroautopista» de Máximo (fig. 4) vemos otro uso del lenguaje icónico-simbólico-indicial de los mapas. Como siempre en el humor gráfico, la situación representada es imposible, pero en este caso sería deseable. Es una propuesta utópica y crítica (una «modesta proposición», como anota la cita irónica y redundante de Máximo), que no se refiere al estado de las carreteras, sino a la comunicación, desigualdad y conflicto entre las regiones del Mediterráneo. La situación actual hace imposible proponer siquiera seriamente una autopista así. El mapa no da noticia del territorio físico, sino del social y político, introduciendo en la representación estándar del territorio físico algo que no existe en él. Utilizar el lenguaje de los mapas como lente para ver algo en el terreno moral, social, político, etc., es una estrategia frecuente en el humor gráfico. Para comprender la Afroeuroautopista de Máximo necesitamos conocer, como dice Black, el sistema de tópicos que acompaña a la figura (1966: 49-50). Una autopista intercontinental implica comunicación, acuerdo entre los países que colaboran en su construcción y mantenimiento, facilidad en el paso de fronteras, o ausencia de las mismas, etc.

Estos lugares comunes que acuden a la memoria conjuntamente con la imagen de la autopista son los que nos permiten captar el sentido utópico del texto —sugerido en el «2000» del título, cifra que tradicionalmente ha simbolizado la fecha donde se sitúa el tiempo de las utopías—. Con la imagen vemos lo que falta en el mundo al que se refiere el mapa y que hace imposible la existencia de ese añadido tan significativo. Sin duda una metáfora creativa que nos hace percibir de un nuevo

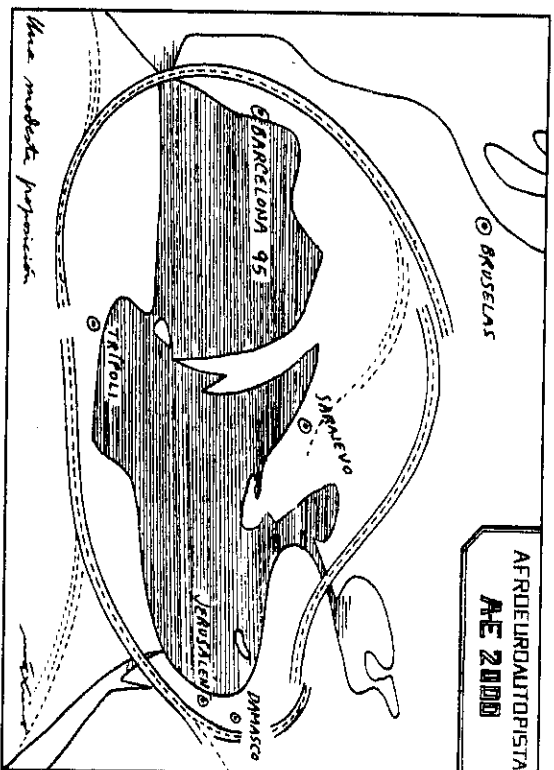


Figura 4. Máximo, *El País*, 29-11-1995.

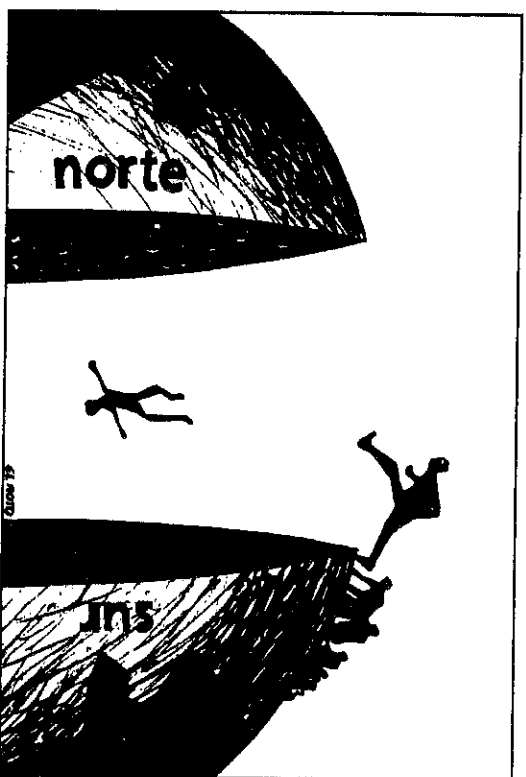


Figura 5. El Roto, *El País*, 15-4-1996.

modo, concreto y sensible, nuestro mundo. (la actualidad –el Encuentro de ciudades del Mediterráneo «Barcelona 95»– es también aludida en la inscripción que indica el lugar de la ciudad, lo que sugiere otras líneas de sentido).

Dos palabras exactamente necesita El Roto en la figura 5 para hacer ver la fosa que separa al norte del sur y, sobre todo, lo que significa para los habitantes de uno de los dos casquetes. El dibujo esquemático y expresionista, característico del autor y tan adecuado a su objeto, hace posible la fuerza de la metáfora, la amalgama de significado y sensación que se suele considerar propia de esta figura (Ricoeur, 1980: 304). Como señala Danto, «una metáfora presenta a la vez su objeto y la manera como lo presenta. Es verdadera cuando el objeto puede ser presentado en el modo en que lo hace la metáfora, pero puede convertirse en falsa o plana si es presentado de forma diferente» (1989: 259). En la calma, la ordenada determinación con que las figuras se disponen a intentar el imposible salto nos hace sentir El Roto la desesperación, el nulo valor que la vida, la muerte, tiene para las gentes del «sur», así como lo que para ellas representa el imposible norte.

La selección de un particular sistema de tópicos se integra perfectamente con el estilo y todo confluye para hacernos concebir y sentir el asunto de un modo determinado. La retórica, recuerda Danto, tiene, en cuanto práctica, la función de llevar a la audiencia a adoptar una actitud específica hacia el objeto, a verlo bajo una luz determinada; la función de potenciar el tipo de actitud que se rendía hacia él si se le veía bajo el aspecto que el autor intenta darle con los procedimientos retóricos (1989: 262 y 267).

El humor gráfico de los periódicos diarios se orienta generalmente a decir algo persuasiva y polémicamente. Al hacerlo por medio de una red metafórica, la potencia cognitiva y sensitiva de esta figura permite, en ocasiones, el descubrimiento o el hallazgo que abre un camino a la reflexión, lo que no está en contradicción con la función retórica, en el sentido clásico.

Hay textos que se diferencian de los que he comentado en que no son contradicorios o ilógicos, ni siquiera hiperbólicos, en su literalidad; no coexisten lo figurado y lo no figurado ni presentan una situación imposible en el plano de la expresión perceptible. Este es el caso de «Agrupémonos todos» de Forges (fig. 6). En términos retóricos habría que llamarlos alegorías, pues la alegoría –como la parábola del sembrador de los Evangelios– es coherente y, por tanto, admite una lectura literal, ingenua (Eco, 1990: 284; Prandi, 1995: 22).



Figura 6. Forges, *El País*, 11-10-1995.

El pequeño relato de la mujer de la limpieza podría leerse así. Su coherencia, según el Groupe 14, «exige —como en todo metatexto— el conocimiento del referente para contradecir la descripción fiel que se podría dar de éste» (1987: 204). Sin embargo, fieles a su propia actitud metodológica, estos autores encuentran en la aparente normalidad del texto alegórico algunas marcas de «desvío» que permiten al destinatario captar en lo que percibe una distancia respecto a lo que concibe como normal: el hecho de que tomada literalmente proporcione un sentido insuficiente es una marca que, sostienen estos autores, incita a buscar otra isotopía más significativa; el contexto, en este caso del chiste del periódico, proporciona siempre otras (1987: 221).

La cita, en el parlamento de la mujer de la limpieza, del himno de La Internacional Socialista es, en estos términos, otra marca que apunta hacia un sentido que permira relacionar este himno histórico con la situación descrita en el dibujo. Desde esta pista, sus palabras resultan ser un relato de los tiempos de lucha y expectativa de cambio social, en que se cantaba colectivamente ese himno. El dibujo, por su parte, describe una situación de desigualdad social: la mujer, entonces «paria de la tierra», como dice el himno, sigue siéndolo ahora; aquel futuro utópico no se realizó y las nuevas generaciones del ordenador sólo saben de aquellas utopías de cambio social por los curiosos relatos de las mayores. Es, pues, una alegoría de la diferencia entre generaciones en su saber y sus actitudes respecto a las utopías sociales. Este sentido alegórico se cruza con el manifiesto en el texto, que sugiere una amigable relación entre la mujer vencida y el joven vencedor, curioso por su historia. Además, la conversación intergeneracional permite mostrar los diferentes mundos que conviven en éste, el desplazamiento de ciertas culturas, antes de vanguardia, a un lugar residual, su supervivencia como «curiosidades», etc.

Es poco frecuente esta estrategia comunicativa en el humor gráfico de los periódicos. Lo que generalmente se encuentra es lo que habría que llamar, en términos retóricos, «alegorismo»: un texto o fragmento que exhibe una contradicción entre un segmento literal y un componente figurado. Si esto lo asemeja a la metáfora, la diferencia está, indica Prandi (1995: 22), en que la incidencia de lo figurado no es puntual en el alegorismo, antes bien, el componente figurado se dilata y es el que enmarca al término propio, que lo interrumpe o fragmenta. El alegorismo, por tanto, puede ser entendido como una metáfora continuada o una red metafórica en la que el ámbito figurado está entrecruzado con elementos propios del ámbito no figurado al que enmarca e ilumi-

na como «ficción heurística». El conocimiento del referente siempre es esencial para su comprensión —sin ese conocimiento no hay signo (Castañares, 1994: 159-161)—, y ese conocimiento resulta afectado, reelaborado y enriquecido, por el texto humorístico.

El problema que plantea el chiste gráfico a menudo al receptor es el de identificar a qué se refiere el lenguaje figurado. Si en «Tú y el carisma», de Mingote (fig. 7), entendemos que la figura humana representa un tipo social, un abrumado trabajador manual, su perplejidad ante la idea de conseguir el tener carisma orienta la interpretación hacia la incompatibilidad entre esa cualidad y la oscuridad y agobio que rodean a ciertos trabajos; hacia las técnicas de autoayuda y sus promesas de conseguir imposibles cualidades, etc. Pero si lo interpretamos como una caricatura de J. M. Aznar, el sentido varía radicalmente. El sótano de tuberías y desagües mal reparados se convierte en metáfora del país, mientras el fontanero meteforiza la situación del recién elegido presidente—. Al relacionar el carisma con Aznar se selecciona un sistema de tópicos particular, que los conocedores de la actualidad han de recordar: los innumerables comentarios sobre la ausencia de tal cualidad en esa persona. Sobre ese fondo de discursos y opiniones interviene entonces el texto para sugerir, creo, que, si bien la apariencia del personaje es poco carismática, es, sobre todo su situación, la responsable de tal carencia. (La discontinuidad del marco, que deja abierto el camino de las tuberías, apunta en esta dirección —la «chapuza» nacional no está circunscrita, afecta a todo—, así como la importancia del fondo, dibujado con minucioso detalle; la similitud del hombre del dibujo con otras caricaturas de Aznar por el mismo autor refuerza también esta hipótesis de lectura. El intertexto —el periódico conservador «ABC» en que se publica, los anteriores chistes de Mingote, etc.— inducirá a algunos a conjeturar que al presentar así la situación del país se responsabiliza de ella a los anteriores gobierno socialistas).

Entre los chistes con temporalidad secuencial y efecto sorpresa, he comentado sólo «la alarma del sex-hop», de Forges (fig. 1), un texto de ficción, puramente lúdico, que, aunque no deja de afectar a nuestros conocimientos y valores, sólo busca el placer del juego. Otros textos que comparten esta estructura aluden, en cambio, al mundo social o político, de modo que se convierten en un modelo metafórico. En «No, Pepe», de Ricardo y Nacho (fig. 8), la imagen sirve únicamente para ilustrar un chiste verbal basado en un juego de palabras con el doble sentido de la palabra «primo». El supuesto que se propone en la primera parte del parlamento de González, de su leal amistad hacia Barrionuevo, col-

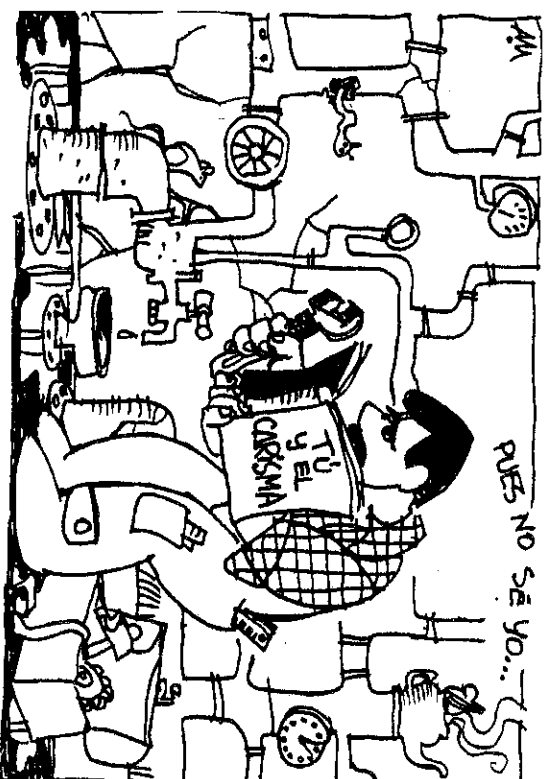


Figura 7. Mingote, ABC, 10-5-1996.



Figura 8. Ricardo y Nacho, *El Mundo*, 12-1-1996.

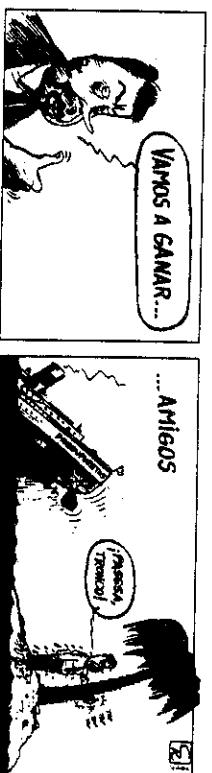


Figura 9. Gallego y Rey, *Diario 16*, 25-10-95.

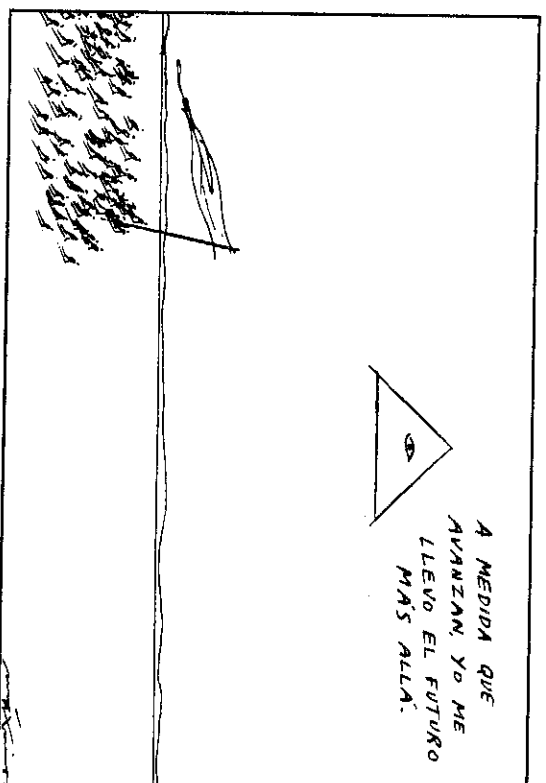


Figura 10. Máximo, *El País*, 10-3-1996.

siona con el sentido coloquial de la última palabra. Este sentido de «primero» como imbecil, tonto útil, etc., incompatible con la amistad predica da, desmiente el anterior supuesto. Como en la figura 2, es preciso que conozcamos las sospechas sobre la culpabilidad de González en los crímenes de que se acusa a Barriónuevo, para que este sentido se haga pertinente. La situación que describe el dibujo es perfectamente verosímil, mientras ese texto verbal es imposible entre las personas a las que se atribuye. El carácter figurado del chiste descansa en este registro que realiza una polifonía periódica: González expresa en primera persona, en palabras aparentemente propias—apenas distorsionadas por el ligero subrayado de «no se...», las ideas de otros sobre él. Su texto presenta como suyas unas intenciones que son las que sus detractores le atribuyen y construye una imagen de sujeto que sólo puede ser la de éstos.

En «Vamos a ganar», de Gallego y Rey (fig. 9), el gesto triunfador de González, que suponemos propio de quien puede vencer, es desmentido por la situación representada en la última viñeta. La alusión a la actualidad, los Presupuestos generales del Estado, que iban a ser discutidos en el Parlamento, es explícita, por medio del procedimiento, común en este género, de la inscripción verbal. El barco que se va a pique—otro procedimiento típico, la metáfora verbal visualizada—representa, obviamente, el fracaso previsto de la propuesta de presupuestos. La ficción, además de hacer un chiste demasiado evidente, se lee, gracias a esas referencias, como una metáfora de la situación de González y de su afán por presentarse como victorioso y rodeado de apoyos.

Los no-chistes que no se refieren a una situación conocida por los interlocutores son bastante raros en el humor gráfico. En la figura 10, de Máximo, el símbolo de la omnipotencia divina expresa las ideas de alguien que no cree en la bondad de ese ser, aunque finge, con intenciones oscuras, creer en su capacidad para determinar el futuro. Esta ruptura introducida por la polifonía paródica en la coherencia de las creencias asociadas al símbolo en su ámbito propio de discurso, el religioso, hace que el símbolo signifique otra cosa. Más que al Dios de los creyentes parece remitir a una concepción escéptica de la historia o del porvenir humano.

El humor gráfico recurre con frecuencia a los iconogramas, o iconos simbólicos, generalmente para servirse de la claridad de su significado, codificado rígidamente en una cultura. Partiendo de esta claridad, puede elaborar mensajes legibles, alterar parte del significado convencional, etc. Máximo no sólo saca al símbolo de su ámbito, lo que es habitual en este género, sino que mina su base signíca de modo que lo que

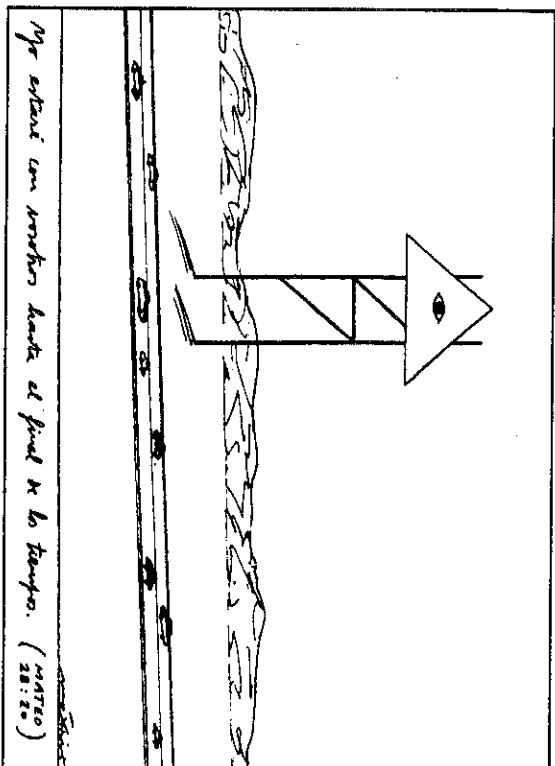


Figura 11. Máximo, *El País*, 8-4-1996.

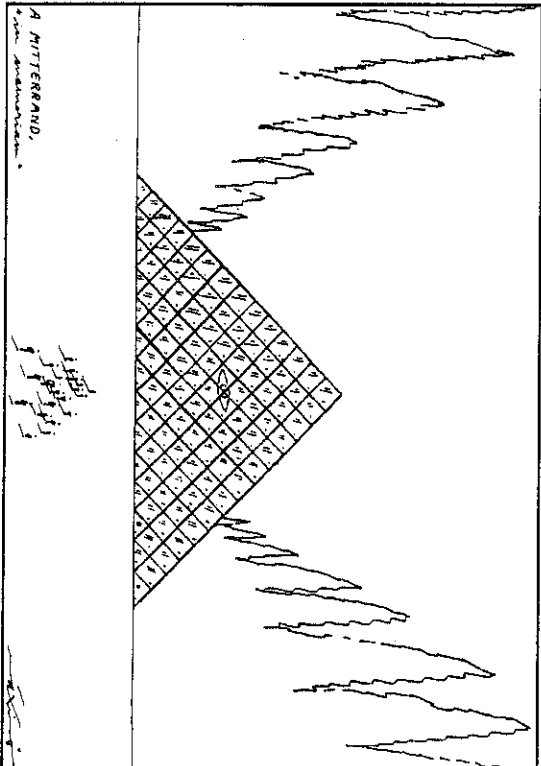


Figura 12. Máximo, *El País*, 9-1-1996.

suele tener un solo y preciso significado se convierte en algo de significado incierto. Tanto el sentido como la referencia quedan indeterminados, pues sólo muy débilmente se mantiene algún sistema de relaciones sígnicas compartido socialmente.

En la figura 11, el símbolo religioso se ha convertido en un gigantesco emblema material, necesitado de un soporte físico. El texto bíblico da a este símbolo desmesurado, ahora entre prosaico y divino, un tono amenazador, y deja en la duda si lo que estará con nosotros, plantado junto a la carretera hasta el final de los tiempos, es un símbolo vacío, un símbolo religioso que precisa de un enorme sostén material, un símbolo comercial que se presenta y percibe como divino o es la idea de un ojo vigilante que lo ve todo la que siempre nos acompañará.

Únicamente en la figura 12 este símbolo forma parte de un texto claramente comprensible. La referencia a Mitterrand es explícita; la pirámide de cristal que ese presidente mandó construir es fácilmente reconocible y su superposición con el ojo divino conforma una metáfora irónica que presenta al personaje bajo el signo de la «grandeur». Este texto no se agrupa, por tanto, con estos últimos en la pequeña familia de los no-chistes que no hacen referencia a una situación social conocida.

En los textos poéticos (como las figuras 10 y 11) el sentido se abre en incontables direcciones. La única intención identificable es la de deconstruir humorísticamente el sistema de las significaciones asociadas al símbolo sagrado. Una sola metáfora implicaría apuntar a algo, un objeto re-conocible, desde una perspectiva temática y valorativa particular. A partir de una metáfora-marco todos los elementos de un texto adquieren sentido por relación a todos los otros: lo verbal, lo icónico, lo fonético, lo plástico; lo percibido desde la experiencia corporal y lo aprendido con los códigos sociales; lo ancestral, lo nuevo, lo consabido, lo insólito; las cuestiones especializadas y los lenguajes vulgares se conectan en una red sensible y comprensible. En el humor gráfico los lenguajes son sacados de sus casillas y conectados en un modo nuevo que permite referirse a lo conocido eludiendo y comentando los esquemas y lenguajes consabidos. Implica, por tanto, un extrañamiento respecto a la ilusoria naturalidad con que esos modos y lenguajes aceptados pretenden entender claramente las cosas; una posición que no se presenta como natural ni como no mediada, sino como una forma de comprometerse polémicamente en el diálogo.

Bibliografía

- Abril, G. (1991), «Comicidad y humor», en Reyes, R. (ed.), *Terminología científico-social. Aproximación crítica (Anexo)*. Barcelona, Athopos.
- Basini, M. (1987), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza.
- Baudelaire, Ch. (1988), *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, Visor.
- Benjamin, W. (1987), *El Berlin demoníaco*. Barcelona, Icaria.
- Black, M. (1966), *Modelos y metáforas*. Madrid, Tecnos.
- Bozal, V. (1979), *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid, Alberto Corazón.
- Bozal, V. (1989), *El siglo de los caricaturistas*. Madrid, Historia 16.
- Castañares, W. (1994), *De la interpretación a la lectura*. Madrid, Iberediciones.
- Danto, A. (1989), *La transfiguración del banal. Une philosophie de l'art*. París, Seuil.
- Eco, U. (1990), *Semiotica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Lumen.
- Fabrit, P. (1995), *Tácticas de los signos*. Barcelona, Gedisa.
- Grupo µ (1987), *Retórica general*. Barcelona, Paidós.
- Grupo µ (1993), *Tratado del signo visual*. Madrid, Cátedra.
- Grupo µ (1994), «Sens rhetorique et sens cognitif», *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 15, n. 3.
- Johnson, M. (1991), *El cuerpo en la mente*. Madrid, Debate.
- Lakoff, G., y Johnson, M. (1980), *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- Morin, V. (1972), «El dibujo humorístico», *Comunicaciones/Análisis de las imágenes*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Prandi, M. (1995), *Gramática filosófica de los tropos*. Madrid, Visor.
- Ricoeur, P. (1980), *La metáfora viva*. Madrid, Ed. Cristiandad.
- Ricoeur, P. (1995), *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, Siglo XXI.
- Tubau, I. (1987), *El humor gráfico en la prensa del franquismo*. Barcelona, Mitre.
- Vega, C. (1996), *Humor y pragmática de los acontecimientos*. Madrid, Facultad de Filología.
- Vigara, A. M. (1994), *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. Madrid, Libertarias.

LAS VIDAS DE BORGES

José Miguel Marinas

Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejercitar con desprecupación esa paradoja es la inocente voluntad de toda biografía.

(Jorge Luis Borges: *Envario Carriego*)

De entre las señales más recientes del que venimos llamando *sin-toma biográfico*¹ (interés ciudadano y comercial por las biografías, las vidas narradas), las vidas de Borges resultan abundantes y espectaculares. Como su misma figura, como los múltiples comentarios que suscita su obra.

Así que cuando se impone el coraje, el despliegue del muestrario de voces y firmas sobre Borges² surge la duda de qué puede salir: el redio

¹ Un desarrollo más centrado en este fenómeno puede verse en Sanamaria, C., y Marinas, J. M.: *Historia oral e historias de vida*. Madrid, Ed. Síntesis, 1994.

² He tenido en cuenta, además de las clásicas de Emir Rodríguez Monegal, las biografías de Marcos R. Barnatán, *Borges. Biografía total*, 1995; María Esther Vázquez, *Bor-*