

Sexta Bienal
100 años de humor e
historieta argentinos

Municipalidad
de Córdoba



Sexta Bienal
100 años
de humor
e historieta
argentinos



Autoridades

Intendente Municipal
Dr. Ramón B. Mestre

Secretario de Gobierno
Dr. Raúl Faure

Secretario de Economía y Finanzas
Cr. Ramón Darwich

Secretario de Desarrollo Urbano
Arq. Guillermo Mariano Iros

Secretario de Salud Pública
Dr. Enrique Borrini

Secretario de Participación Vecinal y Desarrollo Humano
Sr. Héctor Sander

Secretario de Servicios Públicos
Dr. Alberto M. Zapiola

Secretario General
Dr. Oscar R. Aguad

Asesor Letrado
Dr. Raúl Trettel Meyer

Presidente del Honorable Concejo Deliberante
Dr. Fernando Montoya

Presidente del Honorable Tribunal de Cuentas
Dr. Cándido Farías



Sexta Bienal

**100 años de humor
e historieta argentinos**

Municipalidad de Córdoba

Museo Municipal de Bellas Artes

“Dr. Genaro Pérez”

Av. Gral. Paz 33

Córdoba

República Argentina

Setiembre de 1986

Secretario de Gobierno:

Raúl Faure

Sub-Secretario de Gobierno:

Raúl Cingolani

Sub-Secretaria de Cultura:

Martha Caminos de Casali

Directora de Cultura:

Nilda R. de Silvestre

Director de la Bienal:

Dr. Antonio Salomón

Asesores de la Dirección:

José Félix Feldman

Dr. Juan Carlos Vega

Coordinadora:

Adriana Sappia

Secretaría:

Liliana Gregorat

Graciela Peralta

Invitado de honor:

Carlos Alonso

Colaboradores:

Nora Bonis, Carlos Trillo,

Andrés Cascioli, Patricia Rennella,

Antonio Seguí, Juan Sasturain,

Antonio Presa, Tomás Sanz,

Alfredo Scutti, Guillermo Saccomanno,

Jorge Glusberg, Jorge B. Rivera,

Alfredo Grassi, Alejandro Orosz,

Oscar Steimberg, Nélica González Ríos,

Andrés Ferreiro, Tito Spataro,

Cristina Wargon.

Catálogo y exposición:

Organización,

Dr. Antonio Salomón

Diseño gráfico,

Miguel De Lorenzi

Propósitos

Aquí están –para el regocijo de los jóvenes y la nostalgia de los mayores– los Cien Años de Humor en la Argentina. El dibujo y el texto intencionados que, mediante la ironía y la sátira, caricaturizan las constantes debilidades humanas. Y están (también) las **historietas**, este género tan asociado al espíritu argentino como lo están la amistad el mate y el tango.

Junto a la Bienal de 1984 –aquella que saludó al “humor en democracia”– esta Bienal de 1986 simboliza el triunfo del talento sobre la mediocridad, de la libertad sobre la opresión, del humanismo sobre la deformación totalitaria. Están, pues, estos “Cien Años” con su sazónada carga de sutileza, de aguda interpretación de la realidad, de piedad, de ternura. Como siempre, de la mano maestra de los humoristas de ayer y de hoy, estos predicadores laicos de un mundo enaltecido por la libertad de expresión, como los calificó Thackeray. Porque el humor –lo dijo Bergson, en 1899– representa la reacción contra la mecanicidad de los gestos habituales.

Y está la Municipalidad, otra vez, en el empeño de contribuir a la reconstrucción espiritual de esta ciudad que, alguna vez, fue la gran tribuna del pensamiento y de la cultura americana.

Vayamos, pues, a disfrutar de esta glorificación del pasado para tener, como quería Lugones, “ojos mejores para ver la Patria”.

Córdoba, agosto de 1986

*Secretario de Gobierno
Municipalidad de Córdoba*

Prólogo

A quince años de la Primera Bienal del Humor y la Historieta quizá sea oportuno efectuar un balance. A aquellos que hoy, una vez más, han sido convocados a esta cita tal vez les quepan aquellos versos de Bertold Brecht:

*Hay hombres que luchan un día
y son buenos,
Hay otros que luchan un año
y son mejores,
Hay quienes luchan muchos años
y son muy buenos,
Pero hay los que luchan toda la vida;
Estos son los imprescindibles.*

Puede parecer extraño unir el humor y la historieta con un término tan aparentemente opuesto como el de "lucha"; sin embargo, cualquier humorista argentino puede dar testimonio de que la perseverancia ha sido en este país una forma más de **resistir**, en todas las acepciones del término.

En este sentido no es casual que la cita se haya dado en Córdoba, extraña ciudad a la que no intentaremos definir porque con los hechos y a través del tiempo se ha ido definiendo sola. Pero fue aquí donde concurren por primera vez a encontrarse nuestros grandes ausentes. Y si esto es una suerte de balance, inevitablemente surgen los nombres de aquellos que hoy no están y que vinieron a esa primera Bienal del 72 con curiosidad, entusiasmo y generosidad, pero, por sobre todo, con fe: Lino Palacio, Oski, Oesterheld, Salinas, Medrano. . .
creemos que esa es la tema fundamental: la
Bienal se ponía de pie, el humor y la historieta entraban por primera vez en un museo argentino y los cordobeses, masivamente, le daban su aprobación, consagrándola desde entonces hasta hoy como el evento cultural más importante de la provincia. A ese primer acto de fe se sumaron más tarde otras historias y otros personajes: vimos llegar a jóvenes con sus originales bajo el brazo, y los vimos progresar hasta su madurez, y ubicarse entre los consagrados.

Al igual que ellos, la Bienal ha crecido sostenidamente durante estos quince años de existencia; inmersa en la tragedia del país, pero tenazmente resistente, llegó incluso a convertirse en Internacional, convocando a creadores de otras partes del mundo y fructificando, al mismo

tiempo, en acontecimientos similares que comenzaron a realizarse en otras ciudades. Cuando en el 79 coincidieron en Córdoba Moebius, Pratt, Kubert, Dickinson, de la Fuente y otros, y se mezclaron con los humoristas e historietistas argentinos, parecía que esa extraña ceremonia se redondeaba en un símbolo. En un país minado de silencios y ferozmente aislado, los creadores se comunicaban entre sí y se abrían una vez más al público.

Pero, como toda historia viva, en cada oportunidad la Bienal se continúa y se recrea sin cesar. Mantiene siempre su característica inédita inicial: la reunión del humor gráfico y la historieta, mérito que debe ser adjudicado a los artistas argentinos, quienes, al cultivar ambos géneros con igual nivel de calidad han tornado artificial e inoperante la división que suele escindir estas expresiones.

Por otra parte, la convocatoria a esta Sexta Bienal del Humor y la Historieta apunta a la consecución de un objetivo que estuvo siempre presente en las bienales anteriores y que puede sintetizarse en el lema que la preside: "Cien años de humor e historieta argentinos". En esta oportunidad, como en otras, pusimos especial esmero en exhibir las expresiones de distintas épocas de nuestra historia. Casi como siempre, encontramos por igual tropiezos y ayudas; unos y otras hacen a los déficit y a los aciertos de esta muestra. El solo peso de nuestro fervor no puede suplir la falta de hemerotecas o esa enfermiza amnesia que caracteriza a todo el país, pero también fue por el fervor del público y de los artistas que una vez más nos lanzamos tras el mismo y repetido ideal.

Desde la Tercera Bienal (1976) hemos apuntado, al mismo tiempo, a borrar las fronteras arbitrarias que la historia de la cultura ha creado entre gráfica y artes plásticas, concediéndoles a estas últimas una mayor jerarquía estética y social; es por eso que se incluyeron en las muestras exposiciones de Antonio Berni (1976) y de Antonio Seguí (1984). En este año sumamos a ellas la de Carlos Alonso, cuya trascendencia juzgamos innecesario destacar.

El catálogo-libro persigue simultáneamente varios objetivos. En primer término, brindar una cronología de lo que hemos podido rescatar de estos cien años de humor e historieta, pero, al mismo tiempo, incorporar testimonios de los protagonistas directos para que cuenten

"del otro lado" esta historia que los involucra. Las ilustraciones incorporadas son de varios tipos: las históricas, que corresponden a la aparición de **personajes**, autores, tiras, etc.; las representativas de una época o de un ciclo, y las inéditas, **hechas** especialmente para esta muestra.

Tal vez, para terminar, tendríamos que volver al balance inicial: ¿por qué estas Bienales y su formidable respuesta de público? Y es entonces cuando debemos reflexionar sobre la calidad de los artistas argentinos que concurren a ellas, y que figuran, con justicia y por derecho propio, entre los mejores del mundo; o sobre su capacidad, tantas veces probada, de acompañar dignamente los sucesos más sobresalientes del acontecer político, social y cultural del país desde los inicios de esta historia frente a la cual nuestros humoristas e historietistas han sido siempre testigos calificados, lúcidos observadores, analistas e intérpretes de primer orden.

En el transcurso de estos años, en suma, todos los participantes hemos aportado a esta tarea una cuota decisiva de compromiso y de rigor, pero, por sobre todo, de idealismo. Desde Córdoba se los convoca por puro fervor y ellos, como siempre, por voluntad de comunión, acuden.

Antonio Salomón

el lenguaje, entre agresivo y zumbón, era válido modo para acercarse al interlocutor. Con una permanente extracción de elementos de la cantera popular, esas páginas atesoran un material de estudio todavía no aprovechado debidamente.

Los escritores de cierto rango anduvieron remisos en interesarse por cultivar la veta. Los hubo que, sin firma, colaboraron en los periódicos y tuvieron aciertos admirables. Si nos apremian para que hagamos nombres, evocamos el de José Menéndez Novella con sus "Dimes y Diretes", en "Los Principios" finisecular, firmando como "Gil Guerra", y aquel Manuel Arrieta de Avila, quien tras de haber publicado unas páginas brincadoras en "La Broma" reunió muchas de sus estrofas epigramáticas en "Fruta de Córdoba. Cabezas y calabazas" (1899). Los autores teatrales se animaron luego a llevar el buen humor teñido de "cordobesismos" a la escena. Registro apresurado: "Amor de suegra" de Hipólito C. Lazcano (1900); "Córdoba por un lente" de Perfecto Guerrero y música de Rafael Fracassi (1908), Francisco Mateos Vidal con "El tango es brujería" (1932) y el estreno de varias "revistas" como "A la rica milanesa, política y cordobesa" (1933). Recordamos nuestro "Don Cirilo Picaflor, candidato a diputado" (1938), aventuras de un comisario de la campaña provinciana, y en estos años, Miguel Iriarte con algunas de sus obras inspiradas en una vibración costumbrista de Córdoba, con chispazos abarrotados de ocurrencias reideras.

Pero si las estrofas cortantes de Emilio Pizarro hicieron reír y rabiarse hace más de cincuenta años, las de Alejandro Norez Martínez, poeta de altura lírica indiscutida, fueron de impagable memoria. Y en el periodismo, Alberto Pío Cognigni fue con sus dibujos y con la fundación de la revista "Hortensia", en 1971, —sin quererlo al siglo justo de aparecer "La Carcajada",— un recreador formidable del buen humor cordobés, de inventiva que le ha sobrevivido, y ahora inspirado a un núcleo teatral.

Los dibujantes dieron siempre su contribución, reflejo de hábitos risueños de las gentes de la ciudad, desde aquellas litografías de Miguel Potel Junot en "El Jaspe" (1877), las siluetas de Luis Pardo, Naveiro y Eduardo Benegas en "Chantecler" (1912), pasando por los apuntes del "mono" Taborda, en las primeras épocas del "Córdoba" y por los "Hoy" caricaturescos



"Chantecler". Editado en Córdoba en 1912.

de "Pipo" Sarría, en "Los Principios" de hace un cuarto de siglo, hasta la pléyade prestigiosa de humoristas de ligero y acertado lápiz, a quienes no hace falta nombrar porque están en nuestros días.

Y si de humoradas cordobesas se trata, hay una originalidad que no creemos haya existido otra en el país. Porque aunque él lo declarara en serio promovió sonrisas don José E. Garzón, "don Pepe Garzón", como todos le conocían, al colocar la piedra fundamental de su propia estatua, en el atardecer otoñal del 10 de abril de 1902, en una esquina de Nueva Córdoba, con regocijo de salutations, cerveza y masitas. No alcanzo a levantar sino el pedestal de granito. Por varios decenios aguantó solazos y lluvias, ante la mirada chacotona de los transeúntes...

1900-1920: la sonrisa de las cosas cotidianas

Por Jorge B. Rivera

En nuestro periodismo de comienzos de siglo la nota de humor y la observación costumbrista no se agotan, ciertamente, con los bocetos literarios de escritores como Fray Mocho y Félix Lima. La misma denominación que se emplea para designar a sus trabajos periodísticos —**viñeta, boceto, croquis, apunte**— remite notoriamente al terreno específico del diseño plástico, y es posible señalar que desde la aparición de las históricas planchas de Acquarone —publicadas en **Caras y Caretas** en 1901 y señaladas por algunos historiadores como un auténtico umbral para el desarrollo de la tira cómica en nuestro medio —tanto la caricatura como el "chiste" dibujado y la historieta ganarán espacio y diversificarán sus campos temáticos y estilísticos a través de la observación costumbrista, la crítica social, la parodia, la anotación del lado grotesco de las situaciones humanas, la narración de aventuras, etc. Una verdadera ruptura con las añejas tradiciones de la prensa nacional, si pensamos en el predominio casi excluyente de la caricatura política en los viejos tiempos precursores de **El Mosquito** y **Don Quijote**.

Antes del Centenario un dibujante como Rojas aportará, desde las páginas de **PBT**, una de las flexiones importantes en este proceso de tránsito de lo político hacia la observación de las peripecias cotidianas, con planchas límpidas, un tanto marcadas por las improntas del naturalismo académico, en las que se explora el nuevo universo urbano y se documenta, con evidente intención satírica, el novedoso sesgo de las costumbres porteñas. Precursor, en este sentido, de toda una línea de humoristas que trataron de captar gráficamente la realidad de la calle, basta citar planchas como "los que se ríen del alquiler", "Espectáculos gratuitos", "Café a la intemperie", "Los que regresan de Mar del Plata" o "Los favorecidos por el aguacero" (aparecidas en 1907 en **PBT**), para aquilatar la capacidad de observación, la ironía crítica y la excelente factura gráfica de sus aportes al género.

Nos encontramos, por supuesto, en una

de las etapas más intensamente creativas de este proceso, con **magazines** de tiraje masivo como **Caras y Caretas** y **PBT**, concebidos, precisamente, como una novedosa fórmula en la que deben equilibrarse la información, el material fotográfico, la publicidad, las colaboraciones literarias, las secciones recreativas, las ilustraciones, la nota de humor, etc. Para servir estos propósitos se moviliza el talento de dibujantes como **Mayol**, **Cao**, **Ribas**, **Zavattaro**, **Sirio**, **Redondo** y **Alonso**, que cultivan la tendencia a la deformación y a la búsqueda neta de la comicidad en la propia figura del modelo, en tanto que plásticos como el peruano **Julio Málaga Grenet**, o dibujantes como **Polimani**, dentro de la línea "alemana" de **Olaff Gulbransson**, tienden preferentemente al sintetismo, al impresionismo y a la simplificación de los valores gráficos.

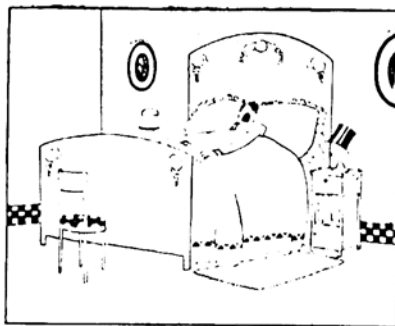
Todavía prevalecen, por supuesto, el humor y la caricatura de corte político, como si en esta zona los **magazines** no hubiesen superado la vieja cáscara del periodismo como divulgador casi exclusivo de la política y de los hechos parlamentarios; pero al mismo tiempo, como ya señaláramos, se desarrolla con insistencia cada vez mayor la observación de la vida, del tumulto callejero, de los componentes grotescos que se ocultan en los tipos y en las cosas, de los incidentes menudos y las infidelidades pasajeras, de la inocencia de ciertos seres y de las pequeñas infracciones de la vida cotidiana.

Si faltan, a esta altura, algunos de los clásicos recursos de la escuela "americana", como el "globo" y ciertas metonimias gráficas (estrellas, signos de intensificación expresiva, trazos parásitos para indicar dinamismo, etc.), no están ausentes, por cierto, las exploraciones precursoras y los juegos con los variados mecanismos de comunicación y significación del medio. Así, por ejemplo, la serie "Pues señor..." (**PBT**, 1907), en la que **Rojas** se dedica a jugar con la cualidad metafórica del lenguaje, anticipándose probablemente al **Bilbolbul** (1909) del italiano **Atilio**.

Entre los aportes de ese momento podemos citar, asimismo, las "Frases cómicas" de **Castro Rivera**, que se pliegan, con su moderado humor de situaciones, al clásico esquema convencional del **cartoon** con texto, y que se diferencian de los pulcros bocetos "a pluma" de **Rojas** por un empleo más abundante del pincel y por los densos sombreados que recortan a las figuras con cierta dureza. A la misma

Desde Paris

El día de un argentino



2 p. m.—¡.....!



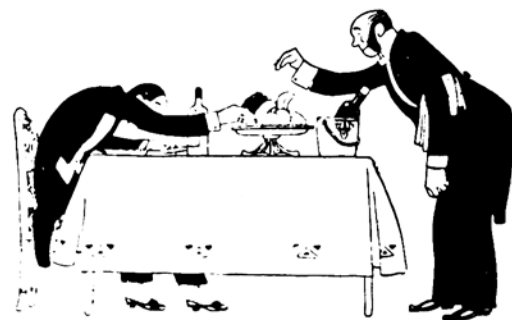
3 p. m.—Toilette.



4 p. m.—To-tango on Magic-City.



7 p. m.—Vermouth en el Americano.



8 p. m.—Comida en el Richo.



9 p. m.—Al Moulin Rouge.



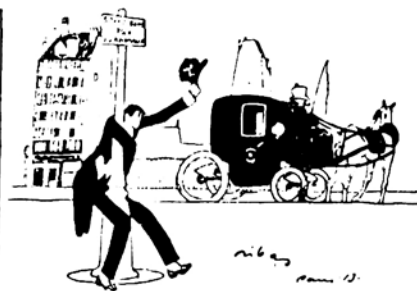
12 p. m.—Bal Tabarin. Mas tango



3 a. m.—Cena «Chez Monico».



5 a. m.—En el «Caveau des innocents».
Dib. de Ribas



8 a. m.—... y pensar que he venido a Paris en viaje de estudio.

Dibujo de Ribas "Caras y Caretas". Mayo de 1913

época pertenecen los primeros trabajos de Sirio, con su estilo caligráfico y original, aunque limitados, casi exclusivamente, al marco de la viñeta y la ilustración de artículos, y las colaboraciones de Olivella, que si se destaca sobre todo como correcto caricaturista político –en la línea de Mayol, Cao y Zavattaro– no deja de aportar algunos buenos trabajos de sátira y de observación costumbrista, como lo prueba su “Buenos Aires alegre” de 1907 (PBT, Nº 165).

. . . y por fin la historieta

Hacia 1912 **Viruta y Chicharrón**, una historieta de inspiración norteamericana desarrollada por Redondo, inaugura entre nosotros la serie de las tiras humorísticas con personajes fijos, uso del color y empleo sistemático del clásico “globo”. Iniciada en **Caras y Caretas**, esta célebre historieta consigue de inmediato la adhesión del público y se mantendrá en forma casi ininterrumpida hasta comienzos de la década del 30.

Pero si los personajes de Viruta y Chicharrón remiten, por su atuendo, sus características tipológicas y su forma de “actuación”, a los modelos circenses del **payaso blanco** y del **augusto**, su humor un tanto estático e ingenuo, de carácter marcadamente lingüístico, se verá contrabalanceado por cierta atmósfera onírica y opresiva, acentuada por los fondos planos, monocromáticos y reiterativos que enmarcan a las secuencias, y en mayor grado por la naturaleza ligeramente claustrofóbica o persecutoria de muchas de sus aventuras (el aislamiento en un planeta lejano, la presencia de seres monstruosos, la necesidad recurrente de evadirse de una situación conflictiva, etc.).

Más que reflejar pautas o representar “tipos” de la vida cotidiana, esta tira de humor auténticamente **naive** –que hubiese interesado a los surrealistas y que por diversos motivos podemos asociar en su primera etapa con las peripecias del **Alphonse and Gaston** de Oppen, con los “monos” de McManus y con las pesadillas del pequeño Nemo de Winsor McCay– terminó por imponer a los lectores su propio lenguaje, como ocurrió con la adopción popular de la frase que Chicharrón profería invariablemente ante las situaciones de riesgo o conflicto: “**¡Llama a un automóvil!**”. Mecanismo que se repetirá durante los años 30 con el clásico “**¡Sonaste Maneco!**” del personaje creado por Linage, y con el no

menos célebre “**¡Federico a casa!**” de **El nuevo rico** de Héctor Rodríguez.

Contemporáneamente, el español Redondo dibuja para **Caras y Caretas** (1913) el personaje de don Goyo Sarrasqueta, considerado por algunos autores como el primer protagonista del humor nacional. Aunque Sarrasqueta, sin embargo, como el Bartleby de Melville, no sea un personaje dotado de “encanto”, de ese **charme** positivo que emana del sonriente muñequito de Maneco, porque si algo lo distingue, como se ha observado, es su “mueca tétrica”, su incapacidad visceral para la gracia, su cualidad imperturbable de “siniestro mirón” de la realidad que lo circunda.

(Publicada en “Crisis” Febrero 1976).

Presentación de la revista “Caras y Caretas”

Eramos pocos. . .

LECTOR DE NUESTRAS ESPERANZAS Y RESPETOS: Con planes de iluso, con anhelos de cándido, con falsa idea de los negocios o con exagerado concepto de la propia suficiencia, hétenos aquí embarcados en la empresa de agregar un nuevo periódico a la larga lista de los existentes. Que el asunto tiene bemoles, te saltará a la vista, por poco músico que seas (y perdona lo campechano del tratamiento), mucho más sabiendo que nos anima el deseo de hacer un periódico que no se parezca a ninguno de la familia, sin que esto implique decir que desdeñará la semejanza en todo lo que le hagan digno de su parentela.

Venimos, pues, a ocupar un puesto aparte entre los del gremio, y no decimos que a llenar un vacío –usando la fórmula consagrada– porque no es uno, ¡ay!, sino varios los vacíos que pretendemos llenar.

¿Qué cuál es nuestro programa? Si le tuviéramos, te lo daríamos hasta con incisos; pero es el caso que lo único que se nos ha ocurrido hacer por el momento, es una gran provisión de coraje para dar este primer paso

en la escabrosa senda
por donde han ido
todos los editores
que se han “fundido”.

No es, por otra parte, necesario el programa a una publicación que se presenta con los apelativos de festiva, literaria, artística y de actualidades, pues en ellos se condensa cuanto pudiera decirse acerca de su índole, tendencias y plan de labor.

Conténtate, pues, con saber que **Caras y Caretas** presentará todos esos variados e interesantes aspectos, y abriga la seguridad de que ninguno de ellos “robará la plata” a tus esperanzas, muy especialmente el literario y el artístico, gracias a las firmas que para ellos hemos buscado y seguiremos buscando. Cuanto al festivo, respondemos que llenará cumplidamente su objeto, sobre todo en lo que de nosotros dependa, porque, una de dos: o nos da el naipe para el chiste –en cuyo caso te reirás de nuestras agudezas– o nos acomete el humorismo zonzoso –en cuyo caso te reirás de nuestras pavadas.

Fiel a su honrosa tradición (porque la tiene, y si no que lo digan nuestros vecinos los orientales) *Caras y Caretas* aspira a que se le llame culto antes que jovial, pues no empece —como se dice ahora— que tenga buen humor, para que lo acompañe de buena crianza.

(Publicado en el número 1, 19 de agosto de 1898).



“El pueblo”. Dibujo de Alonso Caras y Caretas”. Mayo de 1913.

CARAS Y CARETAS

SEMANARIO FESTIVO, LITERARIO, ARTÍSTICO Y DE ACTUALIDADES

JOSE S. ALVAREZ
FUNDADOR

Año XVI

BUENOS AIRES, 3 DE MAYO DE 1913

N.º 761

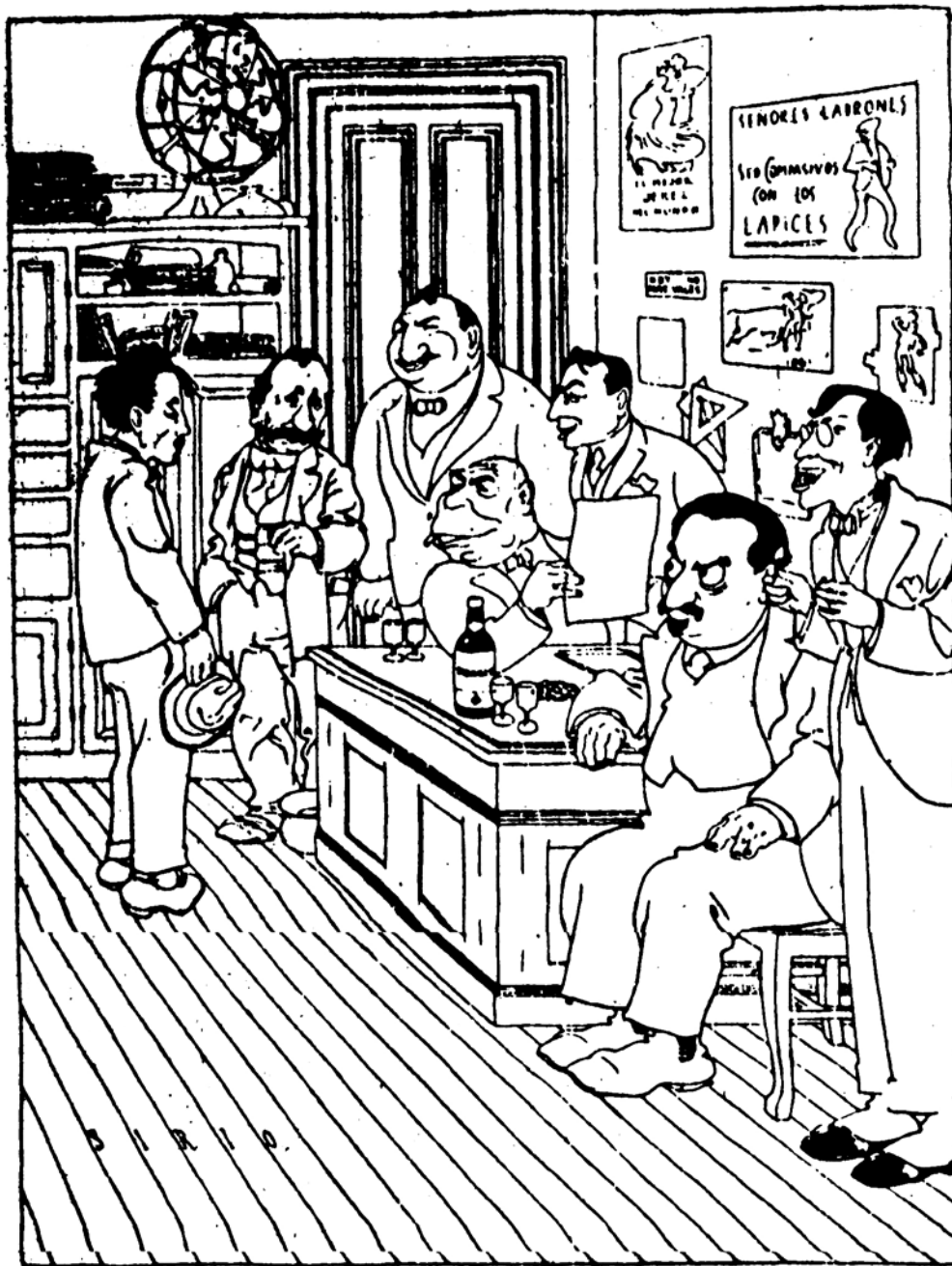
Los gallos del Congreso



Fraga. — Estos gallos de copete colorado, me parece que este año van a dar mucho que hablar.
Plaza. — ¡Pues los míos van a dar que hacer!

Drs. A. Zavattaro

“Caras y Caretas” Mayo de 1913. Dibujo de Zavattaro.



Alejandro Sirio ofrece sus dibujos en "Caras y Caretas". Dibujo de Alejandro Sirio. 1923

Presentación de Goyo Sarrasqueta y Obes, primer personaje de la historieta nacional

El último sábado, a las 3.50 a.m., fuimos agradablemente sorprendidos por la visita del señor don Goyo Sarrasqueta y Obes, quien, a hora tan oportuna, vino a ofrecernos sus servicios, confiado en que Dios ayuda a quien madruga.

Y, efectivamente, don Goyo vino a vernos a nosotros y Dios vino a verle a él, porque, después de una larga entrevista en que nos expuso su programa, aceptamos su valioso ofrecimiento, incorporándole a la nutrida lista de nuestros colaboradores espontáneos, en calidad de clavo permanente y con obligación, por su parte, de informar a nuestros lectores de todos los asuntos y temas, en que pueda demostrar su competencia.

Estos temas son varios y diversos, pues don Goyo no se dedica exclusivamente a una especialidad, ni limita su acción a una esfera reducida. El señor Sarrasqueta y Obes, como se verá, es hombre curtido en las lides del periodismo y de la investigación, sus conocimientos son universales y su actividad ubicua y bilateral le capacita para observar y comentar, simultáneamente, dos o más acontecimientos, aunque se hayan desarrollado en distintas partes del globo. Su vasta erudición le permite, además, relacionar los hechos del pasado con las evoluciones del presente, para deducir consecuencias que atañen al porvenir. Es una enciclopedia humana y ambulante, sin apéndice ni fe de erratas, siempre al corriente de los últimos descubrimientos, y con la ventaja de estar contenida en un solo volumen, aunque bastante considerable.

El lector se convencerá, siguiendo, con atención asidua, las páginas en que don Goyo Sarrasqueta y Obes revele sus portentosas condiciones, de que se trata de un ser excepcional y de una adquisición muy ventajosa. Don Goyo no tiene precedentes en la galería de "ricos tipos" que nos muestra la historia. Gedeón, Calino,

Rufilanchas y Pero Grullo son átomos de una insignificancia microscópica, al lado de nuestro héroe, que, también deja pequeños a Viruta y Chicharrón y al doctor Infante.

Al felicitarnos por tan valiosa adquisición, felicitamos también a nuestros lectores, a quienes alcanzarán, principalmente, las sensaciones de emoción y regocijo, que nos depara el nuevo colaborador.

¡Don Goyo tiene la palabra!

(*"Caras y Caretas". 29 de marzo de 1913.*)



*Goyo Sarrasqueta dibujado
por Alonso "Caras y Caretas"
Marzo de 1913.*

de *Caras y Caretas*, que se reservaba el dibujo de las carátulas— lo descubrió Julio Castellanos, uno de los ingeniosos redactores de la revista, haciendo carteles de propaganda para el escaparate de la Sastrería Inglesa, de don Manuel González, asturiano, protector del incipiente artista que, con el correr de los años y de su lápiz, iba a ilustrar *La gloria de don Ramiro*, de Enrique Larreta, colocándose con esta obra entre los primeros ilustradores del mundo hispano. Integraba aquel grupo de artistas adolescentes Eduardo Álvarez, que luego llegó a ser uno de los ases de la revista de su última época, en que también Víctor Valdivia, boliviano, reveló su gran talento de rápido “monista” de la política y del teatro.

Juan Carlos Alonso (1886-1945), colorista extraordinario y dibujante creador de un estilo propio, pintor más tarde de luminosas telas. Julio Málaga Grenet, fino artista que llegó a un grado máximo de perfección, tanto en la caricatura como en la ilustración de figuras femeninas; después de su valiosa actuación en *Caras y Caretas* actuó en Nueva York con lucido éxito. Federico Ribas (1890-1952) fué otro gran artista del humorismo y del afiche. Se destacó en Buenos Aires y luego brilló en España, su país natal.

En 1906 se hablaba en París de un dibujante “argentino”, *Pelele* (Pedro Angel Zavalla, 1883-1952), que, nacido en Montevideo (Uruguay), pasó su niñez en Rosario y su madurez en Buenos Aires. Rubén Darío comentó su álbum *Sudamericanos en París* (1906) diciendo: “Pelele es un gran filósofo que con sus ricos dones gráficos cultiva una de las más variadas formas de la divina alegría”.

En 1912 la revista porteña *Vida Moderna*, que edita también *El Diario*, de Manuel Láinez, publica las primeras caricaturas del autor de este esquema, quien durante la primera guerra mundial es el dibujante satírico de *La Nota*, la revista aliadófila del Emir Arslan.

En 1917 se instalan en varias esquinas de nuestra Capital unas pantallas de proyección luminosa tituladas “Pelele y Columba”, donde se dan noticias del día y caricaturas. En 1922 se inicia *Páginas de Columba*, revista de contenido moderno, pues, aparte de la nota política, aborda toda clase de temas dentro de la actualidad porteña: la chica de la calle, los novios al salir del templo y un suplemento para niños que luego (1928) se transforma en la revista *El Tony*. En *Páginas de Columba* entra a



*Dr. Amadeo Sabbattini
Caricatura de Ramón Columba
“Páginas de Columba”. 1930*

colaborar un núcleo de dibujantes jóvenes, hoy ya famosos. Son ellos Dante A. Quintero, Divito, José Luis Salinas, René González Fossat, autor de “Vagonio”; Francisco Tabernig, Raúl Roux, Juan Angel Cotta, Eduardo Linage, Víctor Valdivia, Héctor Rodríguez (*Héctor*, de las notas deportivas de *Crítica*), Eduardo J. Muñiz, Evaristo de la Portilla, Alberto Iribarne, Mirco Repetto, autor de “La Vaca Aurora” y de “Don Cleptómano”; Alcides Gubellini, el ilustre humorista desaparecido en 1957, y Narciso González (*Bayón*).

(Del libro “*Qué es la Caricatura*”. 1959)

1920-1930: Apogeo de las tiras familiares

Por Jorge B. Rivera

De manera gradual se hará perceptible entre nuestros dibujantes —hacia la década del 20— la influencia directa o indirecta de los dibujantes de la escuela norteamericana, sobre todo la que proviene de autores de “tiras familiares” (*familiar strips*) como McManus (*Trifón y Sisebuta*), Cliff Sterret (*Pollie*), Russ Westover (*Tilie the Toiler*) y Charles Plumb (*Ella Cindor*).

Las aventuras de don Pancho Talero, publicadas por Lanteri en *El Hogar* entre 1922 y 1943, son un buen ejemplo de este nuevo humor costumbrista que indaga las desavenencias del clásico matrimonio dominado por la matrona agria y absorbente, y tal vez de toda una línea transitadísima y de seguro impacto en la que podemos enrolar a *La familia de Don Sofanor*, de Rechain (*La Novela Semanal*, 1925), *Don Fermín*, de Quintero (*Mundo Argentino*, 1925). *Andanzas de Pantaleón Carmona*, de Messa (*Femenil*, 1928), etc.

La familia de Don Sofanor —excelente ejemplo de equilibrio entre la factura gráfica y la historia que se propone— es en forma simultánea un óptimo testimonio de narración “banal”, con todos los estereotipos y condimentos de la clásica tira costumbrista, al mismo tiempo que un sibilino análisis de los mitos y las fantasías de ascenso de cierto sector de la clase media durante la etapa alvearista. Rechain ha conseguido transmitir, en sus pequeñas y triviales anécdotas de ambiente familiar (que comienzan con una superchería mistificadora y rematan, invariablemente, con el calamitoso desnudamiento de esa misma superchería), todo el trasfondo de mezquindad, arribismo, presuntuosidad, cursilería y vaciedad que denunciaba, casi simultáneamente y bajo una forma menos inocua, la áspera literatura de Roberto Arlt.

No creo pervertir las reglas de las homologías posibles si afirmo que el universo de *Noche terrible* y de *El amor brujo* cuaja perfectamente con el mundo ínfimo, reprimido y convencional que trazan los dinámicos grafismos de Rechain. Si en este contexto resultan menos plausibles (o

menos directamente imaginables, en función del **fair play** que gobierna al medio) las figuras agresivas y socialmente riesgosas de Erdosain, del Rufián Melancólico y del jorobadito Rigoletto, por lo menos la esposa cursi y autoritaria, el marido complaciente, las hijas que acechan al candidato, el hijo tilingo y dilapidador (precursor del Isidoro de Quintero), las amigas habladoras, siempre al atisbo de la transgresión o del fracaso de los otros, son personajes que merecerían figurar con todos los honores en el panteón arltiano.

Trepar, aparentar, sentir y provocar envidia, asumir roles falseados, cultivar de manera metódica todas las formas del prejuicio, y armar, al mismo tiempo, un triste simulacro de respetabilidad burguesa, son ingredientes comunes a ambos universos, quizá con la diferencia de que en el mundo del dibujante estos mismos componentes están como atenuados por la evidente voluntad satírica y por la naturaleza neutralizadora del medio periodístico.

La segunda mitad de la década del 20 enmarcará la aparición de los trabajos iniciales de un dibujante destinado a la notoriedad. Entre 1925 y 1928, en efecto, se publicarán sucesivamente **Pan y truco** (**El Suplemento**, 1925), **Andanzas y desventuras de Manolo**, **Quaranta** (**La Novela Semanal**), **Don Fermín** (**Mundo Argentino**, 1925), **Un porteño optimista** (**Crítica**, 1927), **Aventuras de Don Gil Contento** (**Crítica**, 1927) y **Don Julián de Montepío** (**La Razón**, 1928), de Dante Quintero.

La línea pulcra y luminosa de las viñetas publicadas en **La Novela Semanal** irá evolucionando y liberándose de influencias, para estabilizarse rápidamente en el típico diseño simplificado y globular de Patoruzú, la tira que lo hizo famoso y que reconoce en verdad una complicada genealogía: el indio aparece por primera vez en **Aventuras de Don Gil Contento** (**Crítica**, 19/10/1928), con el nombre de Curuga Curiguagüigua, y reaparece más tarde en **Don Julián de Montepío** (**La Razón**, 1928) ya como Patoruzú, para luego funcionar independientemente en las páginas de **El Mundo y Mundo Argentino**, y desde noviembre de 1936 en la revista que lleva su nombre.

Don Fermín invertirá, en cierto sentido, según los códigos que presiden y estructuran la labor creativa de Quintero, el signo "matriarcalista" y conflictual de las tiras familiares de Rechain y Lanteri, para afirmar —en un mundo de hombres— la personalidad

autoritaria de un padre duro e iracundo, en perenne guerra contra livianas adversidades. Se diluirán, en principio, las acotaciones críticas y la marcación de un conflicto probable en el seno de lo social, e inclusive la posibilidad de sospechar siquiera que tras la piel de esa intimidación placentera y cotidiana, apenas perturbada por la cíclica aparición de la libreta del almacén, pueda ocultarse alguna módica infracción o algún sentimiento moderadamente equívoco. Y todo eso —que más tarde tendrá su correlato en la fórmula no conflictual de la revista **Patoruzú**— en beneficio de anécdotas menos riesgosas, más compatibles con los códigos de autoestima del lector, en las que juegan dos atorrantes ingenuos y de buen corazón (el Nato Crosta y Constantino), un jefe previsiblemente despótico, una sirvienta negra (Timotea) y una esposa abnegada (doña Petrona Cascallares), que es la contrafigura simétrica y tranquilizadora de los monstruos virilizados de las restantes tiras familiares.

Los personajes del 30

A lo largo de la década del 30 el humorismo gráfico y la historieta ganan nuevos espacios en los medios periodísticos. Un diario como **Crítica**, pionero y gran movilizador de talento gráfico, como lo prueba la fecunda labor del "Mono" I aborda en la década anterior, comienza a publicar por entonces su suplemento "infantil" en colores, nutrido con variados aportes de origen nacional y extranjero. Se produce, asimismo, otro aporte decisivo para la historia del género: la aparición de la revista **Pif-paf** (1939), un semanario especializado que remueve el esquema "británico" de **El Tony**, de Ramón Columba en beneficio de un esquema "americano", que explota las técnicas de la historieta pura, la supresión de epígrafes en beneficio del "globo" y de la propia anotación plástica, etc. Una línea en la que se enrolarán otras revistas del 30 como **Figuritas**, **Rataplán** y **El Gorrión**.

Pienso que **Las desventuras de Maneco**, dibujadas por Linage para **Caras y Caretas** (1931), es una de las tiras más representativas e interesantes de esta etapa. Ubicada en la línea de los "monos" de dibujo esquemático, con un texto correcto (que trata de comunicar el abundante "jarabe de pico" que prodiga Maneco) y una equilibrada concepción racionalista de las relaciones entre cuadro, fondos y figuras, la tira de Linage constituye un verdadero

sumario de las andanzas del típico caradura porteño. Porque si la clave del carácter bonaerense es por entonces la "viveza", la aptitud para la "manipulación" oportunista, Maneco puede ser presentado como la culminación y el remate vital de esa supuesta peculiaridad caracterológica, aunque de manera invariable las "soluciones" que él propone se vuelvan críticamente en su contra y desencadenen la represalia moralizadora y efectista del cuadro final.

El pequeño y atildado Maneco —siempre urgido por trapicheos y problemas cómicamente irrelevantes— es una especie de "influyente" sin títulos precisos, uno de esos productos típicos de la voluminosa fauna enquistada en el sector terciario: comisionistas, intermediarios, corredores, secretarios oficiosos, cábulas de lance, hombres múltiples cuya clave es la posesión de un apellido, un guardarropas, una presencia exterior esmerada, el uso de ciertas conexiones burocráticas y la manipulación más o menos hábil de algún saber y de algunas normas de trato social. Palabrero, audaz, desaprensivo y simpático, las "desventuras" de Maneco satirizan, de manera amable e indirecta, una de las facetas del comportamiento procesal de la clase media alvearista y justista en esos críticos años de la Década Infame. Más concretamente la faceta que remite previsiblemente a los negociados y perdelios de la Década.

Hacia 1931 se inicia también la publicación de los célebres almanaques de la Fábrica Argentina de Alpargatas, dibujados hasta 1945 por el casi legendario Florencio Molina Campos. Cerca de veinte millones de ejemplares con láminas que ofrecían una visión picaresca, "ladina", y al mismo tiempo agudísima y detallista del hombre y del paisaje pampeano.

Durante esos años comienza a afirmarse en nuestro país el sistema de producción "sindicada", uno de cuyos pioneros más notorios es el dibujante Dante Quintero; aunque de manera paradójica la creciente y activa participación en los medios de humoristas y dibujantes argentinos coincide, a su vez, con una marcada intensificación del aporte norteamericano (en especial el que nos llega a través del King Features Syndicate).

Nacen por entonces —segunda mitad de la década y primer tramo de la siguiente— algunos personajes que tendrán dilatada y feliz existencia, como **Don Fulgencio**, de Lino Palacio (**La Prensa**, 1936, y más tarde **La Razón**), **La Pluma Cucharita**, de C. A.

"LA C.D. DEL CÍRCULO SOCIAL BRISAS DEL OESTE TIENE EL HONOR DE INVITAR A VD. Y FAMILIA A LA VELADA PATRIÓTICA QUE, EN COMMEMORACIÓN DEL 9 DE JULIO, SE CELEBRARÁ EN EL LOCAL DE LA ESQUINA CURAPALIQUE Y CUCHA CUCHA A LAS 21 EN PUNTO."

EL SECRETARIO
Juan Carlos Casachin

EL PRESIDENTE
Pancho Talero

NOTA- NO SE SUSPENDERÁ EL ESPECTÁCULO SUCEDA LO QUE SUCEDA.

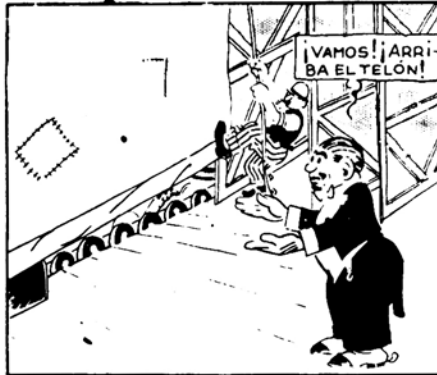
Las Aventuras de don Pancho Talero

Por LANTERI



VDS. NO SABEN, PANCHITO CASÍ SE VUELVE LOCO CONFECCIONANDO EL PROGRAMA

LO FELICITO, AMIGO. SERÁ UNA FIESTA INOLVIDABLE



¡VAMOS! ¡ARRIBA EL TELÓN!



¿2ª PARTE. LAS NIÑAS OFELIA Y NÉLIDA SPAGAZ-ZOLA EJECUTARÁN A CUATRO MANOS EL "HIMNO NACIONAL" Y DESPUÉS "EL ORGANITO DE LA TARDE"



EL MAESTRO JUBILADO DE LAS ESCUELAS DEL NORTE, DON ATALIVA CHIRIMOYAVA A HABLAR DEL ARTE NATIVO... QUE TIENEN LOS MAESTROS PARA COBRAR EL SUELDO



NUESTRO QUERIDO CARPINTERO DEL BARRIO, GIUSEPPE MALINCONTRO, TOCARÁ CON EL SERRUCHO LA SINFONÍA DE "EL ANILLO DEL NIBELUNGO"



LA NIÑA FILINA DELGADILLO, PREMIADA EN VARIOS BROADCASTINGS DE AFICIONADOS, RECITARÁ LA INSPIRADA POESÍA DEL DOCTOR LEOPOLDO LUGONES "YA ESTOY SECA DE AMARTE!"



EL RADIO TELEFENÓMENO GILBERTO LUNGO DE LARGUIA, INVENTOR DEL TORNILLO SIN CABEZA, NOS HABLARÁ DE SU ALTO PARLANTE



EXHIBICIÓN DE CALISTENIA POR LAS CHICAS DEL TEAM SPORTIVO "FUERZA Y ESTÉTICA". TIENEN QUE DISCULPAR A LA DE LA IZQUIERDA, PORQUE ESTÁ UN POCO RESFRÍADA Y ADEMÁS LE ESTÁN PICANDO LOS SABAÑONES

ESTE ES UN COLOSO. ES EL ESCRIBANO CORIOLANO GARRAMUÑO, QUE IMITA A TODOS LOS ANIMALES CON UNA NATURALIDAD MUY NATURAL



Y AHORA, SEÑORAS Y SEÑORES, VIENE EL NÚMERO SENSACIONAL, JAMÁS VISTO EN BUENOS AIRES: UN CUADRO BATACLANESCO CON BATACLANAS VESTIDAS



¡QUE LAS SAQUEN!

¡FUERA!

¡QUE LLAMEN A LOS VIGILANTES!

¡NO ESTAMOS EN LA PAMPA, BÁRBARO!

"El Hogar"
Julio
de 1925

Instrucciones de Dante Quinterno a los guionistas que escribían las aventuras de su héroe patagónico

Semblanza de Patoruzú

El indio Patoruzú es un símbolo, símbolo universal en el que se conjugan todas las virtudes, inalcanzables para el común de los mortales.

Patoruzú es el hombre perfecto, sin hacer la salvedad de "perfecto dentro de la imperfección humana", sino **realmente perfecto**, o sea que configura al ser humano ideal que todos quisiéramos ser. Si se tiene siempre en cuenta esto, no le será difícil al guionista, encuadrar sus acciones y sus reacciones dentro de los límites compatibles con esa perfección ideal.

Por ejemplo. Patoruzú jamás vacilará en quitarse el pan de su boca para alimentar a quien esté más necesitado. Nunca se lo mostrará borracho o fumador, ni poseído por ningún otro vicio. Su alma es la presa más codiciada de Satanas, quien tendrá que resignarse a no alcanzarla nunca.

Patoruzú es crédulo, y para él todo es cierto mientras no se pruebe lo contrario. Si bien su bondad podría alcanzar límites extremos, no es tonto ni necio, dentro de su primitivismo posee gran inteligencia natural. Su nobleza de alma es inigualable, aún en el caso en que, por exigencias del argumento, debiera crearse un personaje de auténtica benignidad.

Generoso en extremo, y dueño de una tan incalculable como inagotable fortuna, su dinero, antes que suyo, es de todo aquel que lo necesite.

Siempre e invariablemente sale en defensa del débil. Patoruzú se juega íntegro por una causa noble. Impulsivo y arrollador cuando se trata de realizar una obra de bien, no mide riesgos ni perjuicios físicos o morales, como tampoco mide la trampa que puedan tenderle los enemigos con los que deba enfrentarse. La gama de los bandidos que le salen al paso va desde el simple cuentero del tío, que trata de embaucarlo

con el camelo del desalojo de la madrecita enferma, hasta el cerebro de la alta delincuencia internacional en sus formas más siniestras.

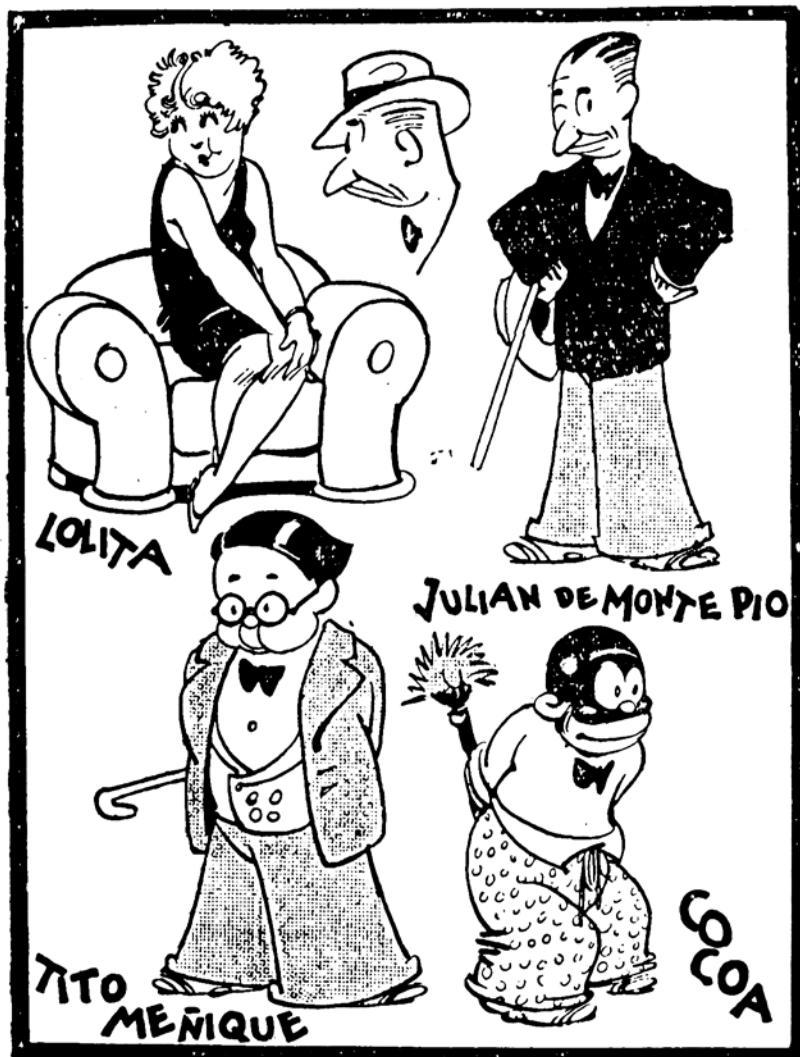
Patoruzú es un hombre simple y sencillo, sobrio y estoico en extremo, buen creyente, seguro de sí mismo pero no fanfarrón; es la antítesis del egoísmo, sumamente modesto y jamás presuntuoso, extravertido y de una gran sensibilidad, dentro de su fuerte carácter masculino. Como si la carga que, por propia voluntad,

se ha echado encima, fuera poca, al constituirse en defensor incondicional de todo ser humano necesitado de ayuda, dos seres dependen de la permanente protección del indio Patoruzú: **su hermano menor Upa**, merecedor de todo el apoyo que Patoruzú pueda brindarle; y **su padrino Isidoro**, quien, por el contrario, es nada digno del amparo que busca y exige de su ahijado.

Patoruzú tiene un compañero inseparable que lo sigue desde sus primeras mocedades: **su caballo Pampero**, cuya

JULIAN DE MONTE PIO HARÁ SU APARICION MAÑANA EN LAS COLUMNAS DE NUESTRO DIARIO

No viene solo, pues le acompañan Lolita, Cocoa, Tito Meñique y otros ejemplares de la fauna porteña



"La Razón"
Diciembre
de 1928

semblanza se ha tratado aparte. A sus patas Patoruzú es capaz de apostar todos sus bienes, hasta el último peso, el último metro de tierra, la última de sus ovejas y hasta su poncho. Pero no como jugador, sino, sencillamente, porque no hacerlo, sería dudar de la inmensa calidad de Pampero: ¡sería inferir una ofensa a su noble flete!

El indio Patoruzú tiene en el rincón de las cosas dilectas de su corazón, una "intocable": **La memoria venerada del Tata, y la de sus antepasados**, y quien osara ultrajarla, se estaría jugando la integridad de sus huesos.

Patoruzú no es de ninguna manera cerebral, y se deja arrastrar libremente por los dictados de su corazón. Ello no significa que dentro de su naturaleza impulsiva no sea analítico, pero solamente después de haber resultado víctima de un chasco o una desilusión cualquiera.

Patoruzú y el sexo femenino:

Patoruzú no es un misógino; es solamente tímido con las mujeres y se sonroja ante la más ligera mirada femenina.

Sigue idealizando y respetando al sexo débil, dentro de cánones inamovibles, con una hidalguía y caballerosidad propia de nuestros mayores.

En resumen, "no ha entrado aún en órbita" con respecto al trato que se le brinda a la mujer de hoy. En su fuero interno sigue chocándole el avanzado modernismo de la mujer actual, que produce una confusión en su mente, por lo que sigue conduciéndose ante el sexo femenino como un inadaptado.

Para él, la mujer sigue siendo, en esencia, la mujer que conoció su "Tata", y cuando se enamora, **lo hace con el ardor de un adolescente**, y la impetuosidad con que defiende una causa justa, y la misma generosidad con que se brinda íntegro a los demás.

Limitaciones y posibilidades combativas de Patoruzú:

El guionista evitará enfrentarlo a otro ser humano que no posea la potencia física que lo capacite para tener alguna probabilidad de éxito ante el indio.

Patoruzú no se molesta en medir sus fuerzas con quien no le inspire respeto por su fortaleza física, o lo imponente de su personalidad. Ante el malvado de menores posibilidades físicas, un sopapo basta para ponerlo en vereda. Si se viera obligado a

UNA HERENCIA PARA JULIAN DE MONTEPIO

Nuestro héroe, padrino de un indio de la Patagonia



Patoruzú, el indio ingenuo y millonario

"La Razón" 27 de setiembre de 1930

enfrentarse con alguien de débil contextura (por terquedad o empecinamiento de este último), evitará el trance al extremo de aparecer como cobarde. Si a pesar de todo, Patoruzú es colocado en la situación de pelear con esa clase de pájaro, apelará a recursos que entretengan al rival y lo convenzan de que es inútil seguir esa parodia, pero nunca humillándolo (no haría jamás el juego del gato con el ratón), porque Patoruzú jamás hiere la susceptibilidad de un semejante.

Sus únicas armas son sus puños y sus boleadoras, las que jamás usa como arma contundente, sino simplemente para el fin a que están destinadas, o sea "para bolear".

Maneja el arco y la flecha con gran destreza, pero esa es solamente un arma de duelo entre los de su raza.

Al incorporar un nuevo personaje, deberá rodeárselo de características ya sean

físicas, de inteligencia, de astucia, o cualquier otro rasgo caracterológico que lo diferencie de la numerosa colección de personajes rivales ya creados. Y aún siendo el contrario de cuidado, el indio jamás aprovechará situaciones a su favor, porque es de esa clase de hombres que no se ensañan con el caído.

Deberán evitarse los argumentos que tengan como principal finalidad mostrarlo a Patoruzú en pelea con tipos de avería. Pero si la línea argumental lo llevara a un enfrentamiento con un rival, antes de crear el contrario para el indio, deberán **planearse** las incidencias de la pelea a desarrollarse, teniendo siempre en cuenta que, tratándose de una historieta cómica, no debe parecerse a las peleas de los héroes de aventuras noveladas, como Flash Gordon o Buck Ryan, o de héroes cinematográficos como Rod Taylor, James Bond o héroes de T.V.



en aventuras de espionaje, como Napoleón Solo, etc.

Será más fácil, pues, crear el personaje y definir su idiosincracia luego de resueltas las incidencias, que crearlo a aquél primero, para luego pensar qué hacerle hacer y cómo hacerlo actuar. Consultar ejemplos de incidencias cómicas en las peleas que figuran en las **series modelo**.

Será conveniente para el guionista, anotarse una lista, lo más extensa posible, de recursos de pelea ilícitos, para ser empleados por los rivales endiablados que enfrentan a Patoruzú. No olvidar que la riqueza de recursos depende del ambiente y el terreno donde se desarrolle la pelea. Por ejemplo, será fácil encontrar recursos humorísticos, ubicando el campo de batalla en una obra en construcción, o dentro de un taller mecánico con herramientas de todo tipo, o en un galpón que almacene barricas de vino y envases de comestibles, y donde puede haber escaleras, guinches y muchos otros elementos. Un despoblado no ofrecería, ni remotamente, tales posibilidades.

A propósito del poder sobrehumano del **muñeco Patoruzú**, su fuerza no se genera de un físico extraordinariamente constituido, como pudiera serlo por ejemplo Tarzán o Superman.

Su poder emana de una misteriosa fuente de energía que proviene de lo más recóndito de sus orígenes. Es como si toda la enigmática fuerza de su raza, de sus antepasados, acudiera en su auxilio cuando necesita esa arrolladora energía para hacer imponer **el bien sobre el mal**. En el fondo, su condición de imbatible no es más que un símbolo, si se quiere, místico.

Si un ser aparentemente normal empujara con sus brazos una locomotora, o remolcara un barco, o demoliera a golpes

con sus puños un viejo edificio porque le apremia construir en ese predio un hogar de ancianos, o saltara de la torre del Kavanagh para salvar a tiempo a un pobre ciego de ser arrollado por un automóvil, todo eso resultaría simplemente absurdo. Pero lo absurdo se torna lógico sólo con pensar que es Patoruzú quien realiza esas increíbles hazañas, porque, repetimos, **Patoruzú traspone las fronteras de lo humano para transformarse en un símbolo del Bien**, en el emisario angélico que barre con todo lo satánico que pulula en este mundo.

Esta condición es tradicionalmente interpretada y aceptada por el lector, que siempre ve con agrado el triunfo del Bien sobre el Mal. Se recomienda al guionista no abusar de los recursos inverosímiles. Esto podría, con el tiempo, ir sacándolo al lector del **clima de realismo** que debe en lo posible vivir cuando lee nuestras historietas.

*Primera tira donde aparece Patoruzú.
27 de setiembre de 1930.
Diario "La Razón".*

grados, con el tiempo. ¡El doctorado caricaturesco! Debuté en “Sarmiento”, diario que yace en el panteón del régimen, con una nota sobre “Las Soñadoras”, de Felipe Sassone, estrenada en el ex Nacional Norte, por la compañía Battaglia. Luego no más, me llamaron de otros diarios, mojado de preferencia en las secciones teatrales. Conozco más chismes de entretelones y han desfilado más artistas por la punta de mi lápiz, que pelos tiene el secretario del O. P. del ejecutivo edilicio, ingeniero Samson Quartino. Heredé el sitio de Cao en “Crítica”. En ella, de apostolado butifarresco, llevo una punta de meses, en franca y sostenida lucha contra la obra de reparación institucional, contra el germanofilismo, contra el galaiquismo de los que picanean a Unamuno y endiosan a Rodríguez de Vicente y Perojo, ¡vive Dios! Cuatro de mis creaciones— ¡pura uva, ciudadano!— me han popularizado: el Apóstol, mi eminente enemigo, con la sacramental velita en el altílo del cofre divino, mi Luxburg, que no tiene sucursal; el fecundo de Instrucción Pública, ídem de lienzo, que cuasi lo calca alguno de mis colegas; y don José Camilo. Mi apostolado caricaturesco también me llevó a la película. ¡Soy pelicularo! En “El Apóstol” tengo la paternidad de los personajes que desfilan por la pantalla. ¡Todo un éxito! Ese primer ciudadano que usted habrá visto con cara de afligido —sobre todo cuando Salaberry le habla de vencimientos— lo tomé del natural y por secciones, en no pocos entierros a los que él es tan frequentador. Actualmente preparo otra película. Se trata de una cinta político-social de largo metraje, que se estrenará en marzo próximo. Palpito que es otra fija y que me anoto otro tanto.

(Publicado en “Fray Mocho”
Enero de 1938)

Entre Sarrasqueta y los 30

Por Jorge B. Rivera

Las tiras en los diarios

No es arriesgado afirmar que si Redondo es un pionero en el sentido cronológico absoluto, Lanteri es un verdadero precursor por su notable capacidad para contar una historia valiéndose del humor y de recursos netamente historietísticos.

Tal como hemos visto, en nuestro medio los **cartoons** y las historietas se publican fundamentalmente en magazines y revistas populares, y no en los periódicos, como ocurre en los Estados Unidos desde los viejos días del **Yellow Kid**.

Artistas precursores como Swinnerton, Outcault, Dirks, Opper y Fisher, y tiras iniciales (y definitivas) como **El Pibe Amarillo (The Yellow Kid)**, **Los sobrinos del capitán (The Katzenjammer Kids)** y **Mutt y Jeff**, creadas entre los años 1896 y 1907, están indisolublemente ligadas, en efecto, con la gran renovación que impulsan Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst a través de auténticos y batalladores modelos de la prensa masiva como el **San Francisco Examiner** y el **World** o el **New York Herald**.

entre los diarios más conspicuos de esa etapa.

Pero si en los Estados Unidos la historieta constituye para los grandes barones de la prensa una auténtica herramienta para la captación de lectores, dando lugar a verdaderas batallas para la obtención de una tira o de un dibujante (son famosas, en la historia de la prensa “amarilla”, las desertiones de Outcault y Dirks, que se pasan con armas y bagajes de uno a otro imperio periodístico), en nuestro país las cosas se dan de manera mucho más convencional e incruenta, guardando armónicas proporciones con el tamaño del mercado de lectores y con los intereses en pugna.

Las historietas gauchescas

Los dibujantes argentinos no permanecieron indiferentes, por cierto, a la fuerte sugestión que ofrecían un tipo como el gaucho y una colección de episodios históricos y legendarios como los que jalonaron la Conquista del Desierto y la lucha contra el indio.

En ese universo se movió tempranamente el dibujante Raúl Ramaige, al diseñar **El Tigre de los Llanos** y algunos motivos gauchescos para el diario **Crítica** (1929), si bien se considera habitualmente que el auténtico iniciador de las tiras de ambiente campero y personajes criollos fue el mercedino Enrique Rapela, con su **Cirilo**,



Portada de “Caras y Caretas”. Dibujo de Valdivia

el **Audaz**, dibujado en 1939 para **La Razón**.

Rapela, un conocedor profundo de la vida rural y de las costumbres del gaucho, brindaría más tarde dos tiras que mostrarían la maduración de los recursos documentalistas expuestos en **Cirilo: El Huinca** (1957) y **Fabián Leyes**, que apareció durante varios años en el diario **La Prensa**.

A la vertiente gauchesca pertenece asimismo Walter Ciocca, cuyo **Lindor Covas** centraría la atención de los lectores de **La Razón** durante la segunda mitad de los años 50. Junto con el guionista Julio Portas, Ciocca es responsable de **Fuerte Argentino**, un serial que apareció en **Misterix** entre 1953 y 1958 y en el que se abordaba, sin prejuicios ni maniqueísmos, una visión desmitificada del indio y del mundo de frontera.

También cultivaron la historieta gauchesca Carlos Casalla y Julio Alvarez Cao, responsables de un **Cabo Savino** que debutó en **La Razón** en 1951 y llegó a convertirse en un verdadero modelo del héroe marginado, siempre en riesgoso equilibrio entre lo tolerado por indios y por blancos.

Raúl Roux —un pionero de la historieta de aventuras— se internará a su vez en las peripecias del desierto y la frontera con **Lanza Seca** y **Fierro a Fierro**, dibujadas para **Patoruzito**, en tanto que Juan Arancio y Carlos Roume ilustrarán vigorosamente tres guiones gauchescos de Héctor Oesterheld: **Santos Bravo**, **Patria Vieja** y **Nahuel Barros**.

En la etapa más reciente Enrique Breccia será responsable desde las páginas de **Superhumor** de algunas notables realizaciones ubicadas en esta vertiente: **La espera** y **La Guerra del Desierto**.

En otra cuerda, pero sutilmente vinculado con la mitología (y con no pocos excesos) del gauchismo, se puede ubicar a **Inodoro Pereyra**, la memorable creación del rosarino Roberto Fontanarrosa.

Ya hemos visto, por ejemplo, que el *Ática de Viento y Chicharrón* determina la voluntad de continuar la tira con recursos locales, cuando se interrumpe su envío, y seguramente presidió la idea del paralelo lanzamiento de **Goyo Sarrasqueta**. Pero entre la aparición de los primeros trabajos historietísticos de Redondo y el advenimiento de **El Negro Raúl**, dibujado por Arturo Lanteri para **El Hogar** (1916), transcurren cerca de cuatro años, lo que habla de cierta parsimonia provinciana en comparación con la aceleración competitiva y despiadada que mostraba contemporáneamente la prensa



“El negro Raúl” de Lanteri. “El Hogar”. Febrero de 1928



“Maneco” de Eduardo Linaje
“Caras y Caretas”. 1930

norteamericana.

Los diarios argentinos, a su vez, recién acusarán el impacto a comienzos de la década del 20, cuando la historieta internacional, en su forma moderna, tiene no menos de treinta años de exitosa trayectoria, y la historieta local ya ha creado su propio lenguaje a través de formas tan maduras y depuradas como las correspondientes a

Lanteri y Rechain.

En octubre de 1920, en efecto, el diario **La Nación** decide publicar por primera vez una tira, intento ciertamente precursor que debió vencer la agria e imaginable resistencia de abonados escasamente afectos a la introducción de “frivolidades” poco compatibles con la tradicional austeridad gráfica del diario. Para el caso se elige la popularísima **Bringing Up Father**, una tira familiar creada en 1912 por el dibujante George McManus y a la que se considera como la primera tira humorística con éxito y consumo a nivel internacional.

La buena acogida que reciben Trifón y Sisebuta, los personajes de **Bringing Up Father** o **Pequeñas delicias de la vida conyugal**, como se la conoció entre nosotros, alienta la aparición de una segunda historieta hacia mediados de 1926. Se trata, esta vez, de **Betty**, de Charles Voight, una banda también costumbrista, de observación de los aspectos menudos de la vida, en la que se percibía la influencia del estilo “ilustración” y el deseo de brindar un diseño y una ambientación más atentos a las fluctuaciones de la moda, a la vez que más refinado que el de las antiguas tiras periodísticas y revisteriles.

“Crítica” y las historietas

Pero desde mediados de la década del 20 y a lo largo de los años 30 el diario **Crítica** será, en el terreno del periodismo,

uno de los campos más fértiles y propicios para el desarrollo de las tiras nacionales y extranjeras.

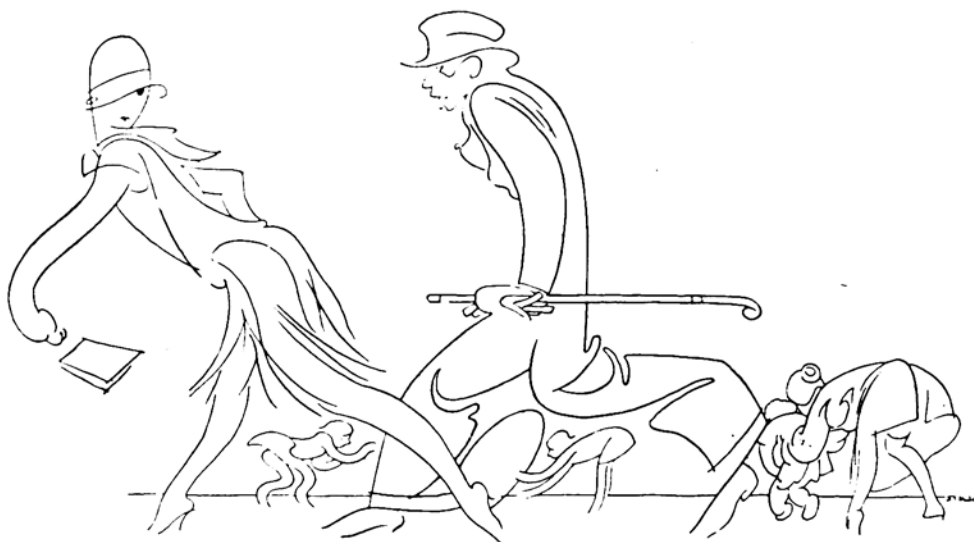
Avido por captar y sostener el interés de sus numerosos lectores, el diario de Natalio Botana aportará algunos de los ejemplos más memorables de la historieta, con el apoyo de una tecnología gráfica que en 1927 le permitiría impecables impresiones a cuatro colores.

Corresponde mencionar, como aproximación al género, la sabia captación de tipos y costumbres urbanas que realiza el "Mono" Taborda desde las páginas del diario, y en orden cronológico recordar la aparición del fuerte Suplemento Infantil de **Crítica**, las ilustraciones de Pedro Rojas para el ciclo folklórico de Juan el Zorro y la incorporación de un dibujante como Dante Quintero, quien hacia fines de agosto de 1927 comienza a entregar **Un porteño optimista**, la tira que más adelante rebautizará como **Aventuras de Don Gil Contento** y en la que aparece por primera vez, como personaje secundario, el indio Patoruzú.

Botana, con la sagacidad que lo caracteriza, adopta en su diario la clásica modalidad norteamericana de publicar las series de aventuras en dos versiones: la cotidiana, en esquemático blanco y negro, y la dominical, que suele encomendarse a un dibujante de mayor vuelo gráfico o que aparece valorizada por un formato menos comprimido (la clásica gran "plancha" dominical) y por una brillante ejecución a pleno color. Así, por ejemplo, las páginas de **Crítica** nos brindan el **Tarzán** acromático y de sintética factura que dibuja Rex Maxon, y luego los barrocos lujos visuales del **Tarzán** que dibuja el eximio Burne Hogarth.

Uno de los grandes aportes de **Crítica** será el suplemento cómico en colores (1932), en el que aparecen historietas nacionales junto con materiales extranjeros contratados con United Features Syndicate y NEA Service. Entre estas tiras se destacan **Don Jacobo en la Argentina (Polly and her Pals)**, de Clifford Starret) y **Breves tragedias de la vida moderna (Toots and Casper)**, de Jimmy Murphy), ambas orientadas hacia la mostración y exploración de la vida cotidiana en una sociedad moderna y opulenta y ambas protagonizadas, ciertamente, por clásicas heroínas del mejor cuño americano.

Por entre los materiales más interesantes de **Crítica** debemos citar por esa época a tres grandes clásicos de la tira cómica universal:



Alejandro Sirio. "Caza mayor". "El Hogar". Febrero de 1928

Espaguetti (Popeye), de Elzie Segar, **La Pebeta del Pasaje (Blondie)**, de Chic Young, y en especial **El Gato Loco (Krazy Kat)**, la historieta de George Herriman.

También ofreció historietas durante su aparición la Revista Multicolor de los Sábados, el suplemento que acompañaba a **Crítica** hacia 1933 y que dirigían Jorge Luis Borges y Ulises Petit de Murat. Allí se publicaron, entre otros materiales del género, las antológicas aventuras de **Los sobrinos del capitán, Pelopenoso y Jazmín (Alley Oop)**, de Hammlin) y **El nuevo rico**, la tira nacional de Héctor Rodríguez.

Pero **Crítica**, como hemos dicho, no publica sólo materiales comprados a los grandes sindicatos norteamericanos. Debemos sumar a la mencionada tira de Rodríguez los relatos argentinos de Pedro Ramauge, las tiras históricas de Premiani, las historietas de aventuras de Cazeneuve (**Aventuras de Carlos Norton**) y las infantiles de Guevara y Sorazábal (**Pío-pío, Michín y Pelusita**), etc.

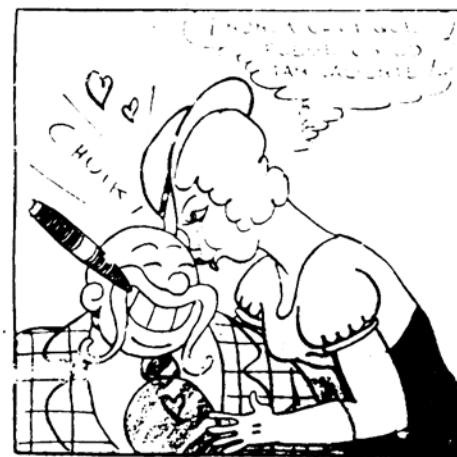
El furor de los años 20

La década del 20 sirve como marco para tres o cuatro eventos de singular importancia, desde el punto de vista de la historia del humor gráfico y la literatura dibujada en la Argentina.

En primer término, la aparición de un conjunto de tiras que ya suponen un diestro manejo de las grandes convenciones genéricas, y que determinan, a su vez, tanto un proceso de educación en los códigos

visuales y procesales de la historieta como la paralela configuración de un público muy heterogéneo por su edad, educación y origen social, casi tan heterogéneo, desde ese punto de vista, como la misma historieta.

Entre las creaciones a que aludimos, además de las ya citadas **Viruta y Chicharrón**, **Don Goyo Sarrasqueta**, **El Negro Raúl**, **Pancho Talero** y **La familia de don Sofanor**, podemos citar asimismo a **Anacleto (Mundo Argentino)**, 1924), de Lanteri, **Jimmy y su pupilo (Páginas de Columba)**, 1924), de González Fossat, **Andanzas de Pantaleón Carmona (Femenil)**, 1927), de Messa, **Pepinito y su novia (La Novela Semanal)**, 1929) y **Aventuras de Nenucho (El Hogar)**, 1929), ambas de Fossat, y **La barra de**



"El nuevo rico"
Héctor Rodríguez
Suplemento "Crítica" 1934

Candelario (La Novela Semanal, 1929), de Pedro Gutiérrez.

Mención aparte, por su ulterior proyección en la historia del género, es la que merece Dante Quintero, un joven dibujante que se había iniciado con Diógenes Taboada y Lanteri y que comenzaría a publicar sus tiras hacia mediados de la década de 1920: **Pan y Truco (El Suplemento, 1925)**, **Aventuras de Manolo Quaranta (La Novela Semanal, 1926)**, **Las aventuras de Don Gil Contento (Crítica, 1927)**, **Don Fermín (1927)**, **Don Julián de Montepío (La Razón, 1928)**, etc.

Entre los eventos de los años 20 debemos anotar, en segundo término, la aparición de algunas revistas dedicadas en forma exclusiva al cultivo de la historieta: entre ellas, las **Páginas de Columba**, fundadas en 1922 por el dibujante Ramón Columba, y **El Tony**, iniciada por Columba en setiembre de 1928.

Un tercer evento lo constituye, casi sobre el final de la década, la aparición de un dibujante —Raúl Roux— que intenta por primera vez la historieta sin intención humorística, deformación caricaturesca o búsqueda de la nota de costumbres.

A esta fractura inicial con el sistema de la tira costumbrista pertenecen **Hansel y Gretel**, dibujada por Roux en 1928 para la recién aparecida **El Tony**, y una serie de adaptaciones de novelas de aventuras, como **Robinson Crusoe**, **La Isla del Tesoro**, **Buffalo Bill y Nick Carter**, sin omitir las ilustraciones de **Hassayampa**, un folletín firmado por R. Perry.

El éxito de las tiras e historietas de **La Nación** y **Crítica**, como cuarto evento, determina la incorporación de materiales de esta naturaleza en nuevos periódicos. **La Razón**, como ya dijimos, brindará espacio al **Julián de Montepío** de Quintero, antecedente inmediato de Isidoro, y a su vez tentarán fortuna, con materiales locales e importados, **La Prensa**, **El Mundo** y más tarde **Noticias Gráficas**.

El humor de los argentinos

Por Lino Palacio

Casi toda la plana mayor del Círculo de Armas se había dado cita, aquel mediodía de agosto, en el peristilo de la Recoleta. Un conspicuo vecino del barrio norte —tronco de una tradicional familia porteña— había muerto a muy avanzada edad y era acompañado hasta su última morada por un elegante y parsimonioso cortejo de sobretodos oscuros, bufandas grises y sombreros negros que cambiaban serios saludos.

Corrientes de aire helado se filtraban por entre las columnas griegas, haciendo insuficiente cualquier abrigo, mientras se escuchaban —en la medida que el lugar y las circunstancias lo permitían— graves taconeos y el golpe seco de la piel de pecharí en las palmadas y los apretones de manos.

De súbito, entre un grupo de ancianos contemporáneos del difunto, escuchamos la voz de don David de Tezanos Pinto quien, en sordina y dominando un castañeteo de dientes, dijo con seguridad y melancolía:

—Esta es la última vez que vengo a la Recoleta como amateur...

Así es el humor de los argentinos. Nace en cualquier parte y en cualquier momento, hasta en los más tristes. Aún ante la perspectiva próxima de la muerte.

Los argentinos somos tristes como los españoles (Ortega y Gasset dijo que el español siente la vida como un universal dolor de muelas), pero ellos cuentan para alegrarse con el recurso de la jota aragonesa, mientras nosotros no tenemos más remedio que ahogarnos con el tango.

Los argentinos bailamos el tango, y no lo hacemos solamente porque somos tristes. Lo hacemos también porque somos desconfiados, celosos, y tenemos un casi enfermizo temor al ridículo. Y el tango es la música de fondo que se amolda a ese temperamento antisocial que nos caracteriza, pues no nos obliga a hacer contorsiones grotescas para regocijo de nuestros semejantes y nos deja ver, de reojo, si alguien se mofa de nosotros o mira a nuestra pareja de baile con ojos seductores.

Así y todo, el tango, que sirvió para que los escritores y filósofos europeos que nos vieron bailar y nos oyeron cantarlo

nos declararan un pueblo triste, tiene rasgos de humor entre sus versos, que pintan truculentos dramas de pasión. Un humor netamente nacional.

Recordemos, si no, figuras como ésta: “Un organito moliendo un tango”...

y esta, igualmente gráfica:

“Estribando unas polainas que dan mucho dique al pantalón”

y ésta que tiene algo del ingenio tan peculiar de nuestros hombres de campo en materia de comparaciones:

“Hoy andás más estirado que tejido de fiambra”

y por último esta otra que parece un himno a la libertad:

“Victoria, saraca, victoria, pianté de la noria, se fue mi mujer”.

Alguien tendrá que escribir algún día el libro capital que el humor de los argentinos está reclamando. Alguien tendrá que explicar las reacciones típicas de nuestro pueblo, tan espontáneas en la mesa de los afortunados como en la desdicha y el dolor.

Quien lo haga, tendrá que munirse de documentos tan vivos como las exclamaciones oportunas en las luchas deportivas, inspiradas en una mala jugada o en un golpe fallido, o en el defecto físico de un protagonista; las frases que adornan la parte posterior de los camiones y que invariablemente expresan una amenaza, un triunfo, una gratitud, un deseo o una decepción; los apodos amistosos y los que no lo son —políticos o familiares—, que perduran toda la vida; los piropos callejeros, que llevan casi siempre un mensaje sediento de conquista inmediata, y las comparaciones que hacen tan pintoresco y florido el lenguaje de los hombres de campo.

La modestia de mi propósito me exime de haber sido exhaustivo y, mientras dedico esta reseña al autor de ese futuro libro, lo hago con la esperanza de que reserve —en su capítulo sobre el siglo XX— un rinconcito para mí mismo.

Para algunos críticos excesivamente inclinados a la exacta calificación de los géneros, el humorismo es una planta tardía en el suelo espiritual de Buenos Aires.

Ciudad de gestos solemnes, de lamentaciones, de llanto; así aparece Buenos Aires a través de esos juicios.

Según ellos, durante todo el período

La década del 40: los grandes tipos

Por Jorge B. Rivera

En los umbrales de los años 40 una amplia zona de la literatura se ha dedicado ya a catalogar, analizar y satirizar a los grandes arquetipos y personajes de la vida urbana. Basta recordar el eminente ejemplo de las “aguafuertes” de Roberto Arlt, y complementarlo con la línea de viñetas costumbristas debidas a Roberto Gache, Enrique Loncán, Méndez Calzada, Rodolfo M. Taboada, etc., sin contabilizar, por supuesto, la línea de reflexiones sobre el carácter argentino a la que contribuyen durante la década del 30 los ensayos de Martínez Estrada, Scalabrini Ortiz, Guglielmini, Erro, etc.

Pero si en el terreno literario la preocupación por lo nacional y por las particularidades locales parece absorbente, hasta el punto de definir a toda una época, en el plano que nos interesa el desarrollo del género aparece marcado por cierta notoria ambivalencia. Si humoristas como Calé y Medrano son consecuentes en la expresión de las peculiaridades del carácter local, en la anotación de circunstancias históricas, culturales y sociales específicamente nacionales, otros humoristas de la época integrarán su galería de personajes con verdaderos “universales” como el avaro, el ubicuo “hombre que no tuvo infancia”, el envidioso, el celoso, el distraído, etc.

A lo largo de la década del 40, en efecto, quizá deba consignarse una relativa intensificación de la tendencia a “universalizar” los tipos humorísticos, a trabajar —de manera neutra e imparcial— con verdaderos “caracteres”, con pinturas de disposiciones morales innatas, y en este sentido son suficientemente elocuentes los populares ejemplos de **Fúlmine** (Divito), **Fallutelli** (Divito), **Amarrotto** (Oski), **Purapinta** (Ianiro), **Ventajita** (Uliano), **Avivato** (Lino Palacio), **Bóldo** (Ferro), **Cara de Angel** (Ferro), **Pan de Dios** (Fantasio), **Fiaquini** (Mazzone), etc.; tiras versátiles y ubicuas, cuyos personajes y situaciones básicas —salvo algún detalle eventualmente “localista”— podrían corresponder a realidades urbanas relativamente distintas.



Luis J. Medrano “Despecho”. 1950

Pero esta “esfumatura” de lo particular, como ya dijimos, no se produce de manera esquemática y uniforme. Si la trayectoria de un costumbrista neto como Calé es una suerte de obsesivo merodeo en torno de los personajes y las menudas epopeyas barriales de los años 40, un mismo autor —como ocurre con Divito— puede pasar de la gracia más o menos atemporal y ecuménica de sus **Chicas** a paisajes, tipos y situaciones inseparables del contexto porteño, como lo demuestra en algunas de las tapas de la época de oro de **Rico Tipo**.

Si la década del 30 es importante en esta cronología, como tardía pero sólida afirmación de la historieta en los periódicos, la del 40 lo será por las nuevas revistas y por los artistas que canalizan brillantemente este tipo de humor.

En 1941, en efecto, aparece la revista **Cascabel**, un modelo de transición que dirige Emilio Villalba Welsh y en el que colaboran veteranos del oficio como Chamico (Conrado Nalé Roxlo) y nuevos humoristas como Oski, Flax, Ianiro, Landrú, etc. Tres años después, exactamente el 16 de noviembre de 1944, un dibujante que se había iniciado en la vieja redacción de **Crítica** y que habrá hecho armas (en un sentido casi literal) en la revista de Dante Quinterro, saca a la calle el primer número de **Rico Tipo**. Se trata de Guillermo Divito, habilidoso creador que oxigena y moderniza

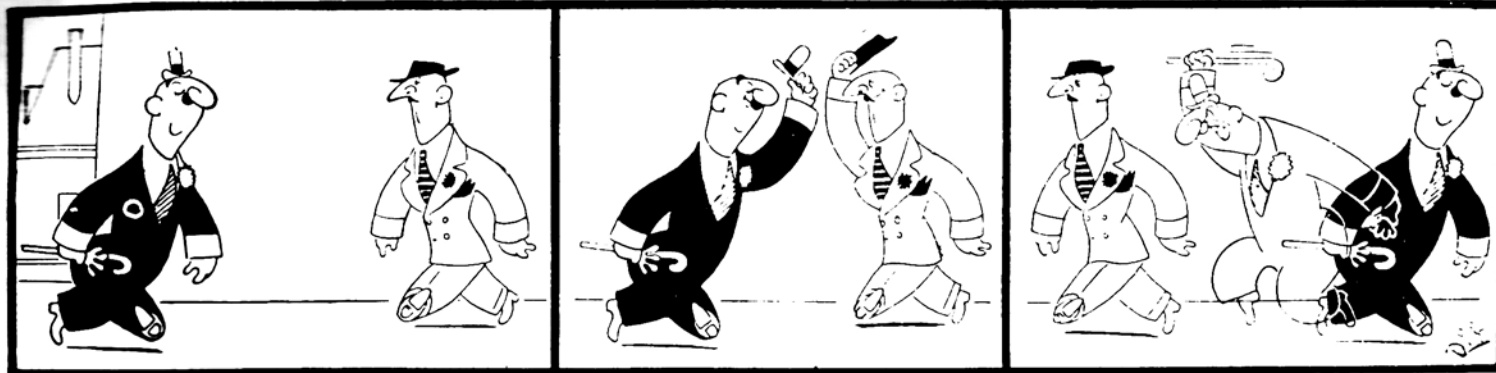
las recetas de **Patoruzú** y se impone con tiras fijas que aportan un humor de factura simple y directa, pero al mismo tiempo más agresivo y desprejuiciado, como **El otro yo del Dr. Merengue**, acaso su invención más talentosa e imaginativa, **Fúlmine**, **Fallutelli**, **Un amigo**, las célebres **Chicas**, etc.

Manipulada por un equipo excepcionalmente homogéneo —Mazzone, Fantasio, Oski, Seguí, Toño Gallo, Ianiro, Chamico, Taboada, Bavio Esquiú, Billy Kerosene, etc.— la revista de Divito encontró los canales más adecuados para llegar a un público masivo, alentó modas y alcanzó rápidamente un tiraje superior a los 250 mil ejemplares, cifra que la convierte en uno de los grandes éxitos del periodismo argentino.

La óptica humorística de “Rico Tipo” y “La Nación”

Si no fuese notoriamente injusto con talentosos creadores como Oski, Torino, Ferro, Battaglia, etc., que definen las múltiples vertientes estilísticas y temáticas de la época, afirmaríamos que bastan los nombres de Alejandro del Prado (Calé) y Luis J. Medrano para marcar una de las etapas más brillantes del humorismo gráfico argentino.

Fanático del fútbol de oro de la “maquinita” riverplatense y del tango



Divito. Primera tira de "El otro yo del Dr. Merengue". Marzo de 1940

ejecutado por el Salgán de los 50, Calé se inició en **Descamisada** y **Avivato**, para recalar definitivamente en **Rico Tipo**, en cuyas páginas se afincó su inigualada **Buenos Aires en camiseta**, especie de brillante coronamiento de la veta costumbrista de nuestro humor dibujado. Medrano, por su parte, inició sus **Grafodramas** en las páginas del diario **La Nación**, en las que se cobijarían —desde comienzos del 40— durante más de dos décadas. Humorista fecundo, se hará conocer también por sus dibujos en la revista **Argentina** (1949), por la experiencia trunca de **Potpourri**, una revista de curioso formato, y por secciones periodísticas fijas como **Diagonal** y **Florida (Vea y Lea)**, **Temas (Atlántida)** y **Vea, vea, vea (Goles)**, etc.

Tanto Calé como Medrano —desde medios y perspectivas diferenciadas— esbozan en su obra una suerte de pequeña sociología dibujada de la vida porteña, de catálogo de los tics, las fantasías, las debilidades y las pesadillas de esos seres que se apiñan y se ofuscan en la gran ciudad. Con puntos de contacto y divergencias en muchos casos fundamentales.

Si en la obra de Calé la instancia de lo político aparece como desdoblada, en la de Medrano será recurrente y en gran medida indispensable para la plena percepción de los significados. El mundo de Calé es el mundo barrial del proletariado naciente y de la pequeña clase media favorecida por la expansión de los años 40; muy pocas veces el universo segregado de los marginales o de los integrantes del hampa. El mundo de Medrano, por el contrario, será el de la gran burguesía, o el de la clase media estamentada y con "tradiciones" inmovibles, heredera directa de la próspera clase media alvearista. Un mundo de oligarcas, industriales, financistas, profesionales, empleados



Eduardo Ferro "Langostino"

públicos, ejecutivos, comerciantes y rentistas, en el que se filtran, ocasionalmente, los personajes de la picaresca tribunalicia y caribúca, los bohémios y una turbia fauna de empobrecidos, fronterizos y desplazados.

El mundo de Calé, preferentemente, será el de la pequeña comidilla casera, la rencilla vecinal, el incidente nimio y cotidiano, que tiene por escenario las veredas de Villa Lugano y Mataderos; o el mundo de la diversión de fin de semana (el baile, la "completa" en el cine de barrio, el picnic, el partido de fútbol); o el de los sucesos periódicos (casamientos, velorios, bautismos, carnavales, etc.) El de Medrano —quien no desdeña, por cierto, la anotación de los grandes temas populares, ni la crónica menuda de los sucesos cotidianos—

enriquecerá el espectro recortado por Calé con las fluctuaciones y los azares del mundo de los negocios, los problemas del arte, las convenciones de la etiqueta social, el *savoir-faire*, las altas especulaciones políticas y empresarias, etc.

El mundo de Calé es un mundo "en camiseta", de entrecasa, y a la vez un mundo endomingado, "a la glostora", poblado por las extravagancias peluqueriles y sartoriles de los años 40, en tanto que el de Medrano es un discreto y atildado universo de caballeros y de señoras que se visten "de Corrientes al norte", periódicamente inficcionado por las "hilachas" de los que "no pudieron triunfar en la vida".

Calé tenderá a desarrollos más "barrocos", apoyados o reforzados por textos abundantes, escenas de conjunto, abigarramientos, montajes espaciales y temporales, confrontaciones, diálogos, globos abiertos y toda la utilería del género. Medrano resolverá sus **Grafodramas** en un único cuadro apaisado, con una imagen generalmente límpida y la exclusiva apoyatura que suministran una palabra o una frase sintética.

En Calé quedará todo tramitado y explicado, inclusive redundantemente explicado. El ascetismo y la economía de recursos de Medrano, por el contrario, hará que algunos de sus **Grafodramas** resulten un tanto herméticos, requieran el auxilio de un saber especializado (de carácter social, cultural o profesional), o tengan un significado a primera vista más "abierto" que los muy explícitos significados de **Buenos**

Aires en camiseta.

Tanto en Calé como en Medrano la observación de la vida urbana terminará por sedimentar una suerte de ironía escéptica y en algunos casos no demasiado esperanzada. Pero mientras que para Calé las incomodidades y las pequeñas pesadillas de la vida obedecen —en el encuadre de una típica “filosofía” de mesa de café— a la fatalidad o al “demonio” de las cosas, para Medrano parecen responder, en una tentativa de análisis más “reflexivo” y “político”, a la existencia de comportamientos sociales negativos: la burocracia, la indisciplina, la improvisación, la falta de jerarquías sólidas, etc.

Uno y otro serán buenos observadores de su contorno y demostrarán en su obra un agudo poder de captación de los detalles esenciales, del espíritu de las cosas, del **elán** de las situaciones y los tipos humanos. Para Calé la clave será **decir todo**; para Medrano, **sugerir todo**. Calé propondrá con sus dibujos una **crónica** de lo social. Medrano, una **reflexión** sobre lo social. Calé: el fútbol **desde el tablón**. Medrano: sin desconocer el tablón, el fútbol **desde la platea**. La distancia que va de **La Nación** a **Rico Tipo**.

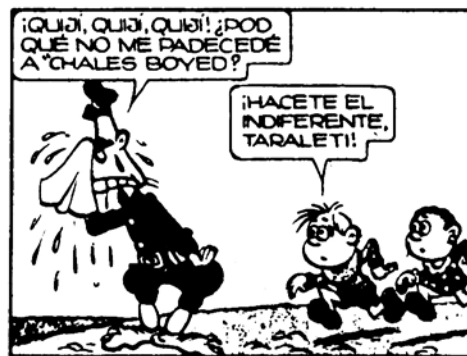
Entre los 40 y los 50. . .

Pero los nombres de Calé y Medrano no agotan, como dijimos, el panorama de la época. Habría que agregar, por ejemplo, el de Ferro, activo colaborador de Quinterno en **Patoruzú** y creador de excelentes **cartoons** unitarios sobre temas de la actualidad y de la vida cotidiana, o de tiras como **El buzo Chapaleo**, **Bóldo y Langostino**, **el navegante independiente**, las dos primeras ubicadas en la línea convencional del **cartoon** desarrollado, que agota en sí mismo el trámite de una anécdota congruente con las características profesionales o tipológicas del personaje, y la última ubicada en un esquema narrativo que tiene mayor afinidad con los mecanismos de la **historieta de aventuras**. Lírico, sentimental e imaginativo, el Langostino de Ferro entretiene el clásico arsenal aventurero de Salgari con algo indefinible, que indirectamente tiene mucho que ver con las paradojas, los trastrocamientos lógicos, el clima y las fantasías del **Jabberwocky** y **La caza del Snark**, de Lewis Carroll.

A esta línea de humor “lunático”, de “delirio donde la libertad no tiene límites” (**La Historieta Mundial**), pertenece **Mangucho y Meneca**, la historieta dibujada



Alcides Gubellini
“Así se hace la historia” 1940



Battaglia. “Mangucho y Meneca”
“Patoruzito” 1947

por Battaglia para la revista **Patoruzito** (1945), y que hizo populares a curiosos personajes como Don Pascual, Taraletti, Felipe, el paranoide Agustín, Grappini, Don Pulguetti, el gato Maula y su “mala conciencia”, Zazá, los mozos gallegos, Mister Ñaña, etc. Battaglia —“exagerado, surrealista, vital”, como lo llaman Trillo y Bróccoli en **El humor gráfico**— creará más tarde al sorprendente personaje de **María Luz**, la nenita ultraeficiente que se comporta

con la pavorosa seguridad de una computadora bien informada.

En este marco, asimismo, se desarrolla la producción de Oski (Oscar Conti), un egresado de Bellas Artes que contribuyó notoriamente a la transformación del dibujo humorístico con su grafismo sintético y sutilísimo, al mismo tiempo, en la captación de los detalles y de las pequeñas unidades significativas.

Un grafismo intencionado y humorístico en sí mismo, como lo prueban con largueza las ilustraciones para el **Gran Brutoski Biográfico (Vea y Lea)** o las magníficas planchas que realizara en 1958 para la **Vera Historia de Indias** (Ed. Fabril).

Fogueado en la redacción de **Cascabel**, donde inició su simbiótica colaboración con Carlos V. Warnes (César Bruto), Oski integró más tarde el plantel de dibujantes de **Rico Tipo**, en cuyas páginas vertió una nueva clase de humor inteligente (pero no intelectualizado) que lo distinguió, de manera neta, en el cuadro de los humoristas de los años 40. Basta recordar a ese señor exageradamente ahorrativo que se llamó Amarrotto, pero especialmente sus **cartoons** unitarios, poblados por anacrónicos duelistas, caballeros con levita y galera, marqueses sospechosos, anarquistas, niñeras, exploradores, científicos, domadores de circo, espías, detectives, antropófagos y linyeras, que hablan en una jerga entre cultivada y rea, siempre al borde del absurdo. Un mundo paródico de “retablo” de Epinal, de esperpento o de folletín de comienzos de siglo, con un aire “Grand Hotel” o Expreso de Oriente, en el que se juega con la urbanidad, la exageración, lo grotesco, las situaciones folletinescas y el gracejo agudísimo de los modismos populares.

El notable talento plástico de Oski —que rebasó el marco del dibujo para trasladarse a la cerámica o al diseño de vestuarios y escenografías teatrales (**Androcles y el león**, de Shaw)— comparece de cuerpo entero en las “traducciones históricas” que ilustran el desarrollo de la medicina salernitana, los grandes inventos, el deporte, la pintura clásica, la vida de personajes célebres, etc., y valga como ejemplo su **Vera Historia**, en la que “traduce” con gran erudición y en auténtica clave humorística las láminas de Moreno Carbonero, Vidal, Pellegrini, Ibarra, Bacle y Pallière, o aquello que le sugiere la lectura de los cronistas y viajeros de Indias.

(Publicado en *Crisis*, Febrero 1976)

antimoda para no usar, un atuendo para causar risa, un chiste impuesto a los crédulos que creen poder ver personajes reales “a lo Divito” en las calles de Buenos Aires? Porque lo que se supone es la moda y aquello que de ésta se acepta es solamente el ropaje, pero no la propuesta de su estilo de vida. Sucede que hay un desencuentro de mensajes o un error de receptores. La revista se dirige a la clase media, refleja su mundo o las aspiraciones de su mundo, y la moda de la vestimenta —lo que se dice la “moda Divito”— es consumida por sectores culturales y sociales diferentes.

Veamos la moda Divito masculina, por ejemplo, y convengamos que su uso es absolutamente incompatible con las costumbres y ritos de la clase media ciudadana. Es posible que a la clase media no le preocupe el *dernier cri*, pero también es cierto que quiere presentarse adecuada, por las normas no escritas de la cultura de barrio, de la casa de departamentos, de la familia y por la sociedad que implica andar vestido como la gente, no por horror “al que dirán” sino por aceptar de buen grado algunas convencionalidades que, después de todo, no son cuestión de vida o muerte.

Un divito es un hombre con traje Divito. Se trata de un fenómeno vestimentario. Claro que pueden indagarse culturas, gustos, ecología. Pero el uniforme es clave y esencia, lo primero y lo último. El traje es de sastre, aunque Gon-Ser (agreviatura de González y Sergio) lo ofrecen confeccionado por Esmeralda y Corrientes, en telas de verano y media estación. Los colores predilectos son el marrón y el azul marino. El sastre de barrio es el demiurgo al que se recurre a hacerse ese traje que consta de: saco cruzado, larguísimo, casi sobre la rodilla, entallado, con solapa larga y ancha, de un solo botón, debajo del estómago. El pecho se aprovecha para el lucimiento de la corbata y de la faja-cintura del pantalón. El pantalón es de botamanga alta, que al caer sobre el calzado toma forma de acordeón. La faja de la misma tela del traje es de 15 a 20 centímetros de alto con 3 a 6 botones en la parte delantera. Esta faja cintura sobresale por encima del cruce de las solapas del saco. Se usa con camisa blanca de cuello porteño, corbata chillona y nudo “corazón”. No falta quien lleva una palmera pintada y otros abalorios tropicales en la corbata, a la que afirma un sujetador, por lo general dorado. Los tiradores son de rigor, lo mismo

que el pañuelo en el bolsillo superior del saco, en puntas, haciendo “barquitos”. El divito puede llevar flor en el ojal, si es posible de tamaño grande. Otros ingredientes son la peinada con gomina, en base a jopo o cola de pato. También la preferencia por anillos de oro con piedras de colores y el *chevallier*, en el dedo meñique. Los zapatos son negros, enterizos, de tacón alto. El traje Divito tiene por lo menos dos influencias. El saco largo y el pantalón con faja es americano. Lo usa el yanqui de fiesta, pero con telas brillantes y tonos que el divito porteño jamás se atreverá. Es la vestimenta del jazzman de película en technicolor. En cambio, la otra influencia es amarga y local: viene del orillero del novecientos, del *compadre* de la guardia vieja, de pantalón bombilla y botín arrabalero. Porque el Divito es, en el 40 y en el 50, una vestimenta barrial, tanguera, especial a los que gustan el tango y lo bailan. Además, el Divito, es diferenciador. Los pantalones altos, el saco cruzado, los botines y el nudo de corbata ancho son utilizados para enfrentar a los petiteros y pitucos de ropa fruncida, saco corto y mocasines, que bailan boleros.

El divitismo, una moda pensada por la revista “Rico Tipo” para consumo chistoso de la clase media, es incorporado (saqueado casi) por los sectores populares, pero en sus rasgos más externos: adornos, silueta, vestimenta, no en su interioridad, en sus pautas culturales y modernas, que son rechazadas, continuándose, pese a la ropa, con la cultura que viene del campo que hace poco se dejó, o del suburbio al cual se está aferrado. Así Rico Tipo poco tiene que ver con Divito, con los divitos y divitas. La revista y su constante de boites, chicas liberales y fumadoras, millonarios, viejos verdes, mantenidas, oriones, habanos, ruletas, París, jazz, maitres y rubias, dista un abismo de las chicas divitos de barrio. Estas, si bien marcan obsesivamente la cintura con fajas, cinturetes y cinturones, exhiben caderas anchas, busto prominente, labios pintados, pollera tubular, taco aguja y variedad de aros y gargantillas, son morochas tipo “leonas”, obreras peronistas nada sofisticadas, muchachas apenas llegadas del interior.

Desde 1930 a la década del sesenta

Por Jorge B. Rivera

El reinado de la aventura

Si hasta este punto lo que predomina, como hemos visto, es la tira de peripecias familiares y de observación costumbrista, a comienzos de la década del '30 comenzará a vislumbrarse la irrupción y afirmación de un nuevo tipo de historieta, en la que predominan la acción y la aventura.

En el plano internacional aparecen *Wash Tubs* (Roy Crane, 1924), *Tarzán* (Harold Foster, 1929), *Dick Tracy* (Chester Gould, 1931), *Agente X - 9* (Raymond y Hammet, 1934), *Flash Gordon* (Raymond, 1934), *Mandrake* (Falk y Davis, 1934), etc., entre otras historietas que exploran y explotan la amplia mitología de la aventura geográfica, los mundos de la fantaciencia, lo policial duro, las peripecias marineras, las aventuras en la selva, el *far west*, la Legión Extranjera, etcétera.

La nueva vertiente pondrá una vez más sobre el tapete a la arquetípica figura del héroe primigenio, con todos sus atributos de valor, inteligencia, bondad, belleza, perennidad, fuerza, astucia y sentido de la justicia presentes en él y en los aliados o figuras vicarias que los acompañan (como en los cuentos tradicionales) en su periplo por los territorios de la aventura.

En nuestro medio, como dijimos, la historieta de acción tendrá muy tempranas expresiones, como *La ciudad perdida*, de Carlos Clémen, *En busca del Tesoro Blanco*, de Douglas, *Watson y Dick y los piratas amarillos*, de José Vidal Dávila, *Quique, el niño pirata*, de Cazeneuve, las adaptaciones de *Robinson Crusoe* y *Buffalo Bill* realizadas por Raúl Roux, *Sherlock Holmes*, *El tesoro de la Reina de Saba* y *El Rey de las Praderas*, de Enrique Rapela, *Las aventuras de Carlos Norton*, de Roberto Bernabó, y otras de similar temática y factura.

Dentro de esta nueva e importante vertiente se inscribe la producción inicial de uno de los grandes dibujantes argentinos. Nos referimos a José Luis Salinas, un artista de trazo elegante e inspiración realista que provenía de la publicidad y se lanzaría como

historietista en 1936, con *Hernán el Corsario*, dibujada para la revista *Patoruzú* de Dante Quintero.

Gran admirador de Hal Foster, el creador de *Tarzán* y *El Príncipe Valiente*, y de Alex Raymond, el eximio dibujante de *Flash Gordon*, Salinas se interesa en especial por su detallismo, su documentación exhaustiva y su cautivante empleo de formas de encuadre que provienen del cinematógrafo, a la vez que su uso de la pluma y de las tintas.

Su propia técnica, según él mismo confiesa, será tributaria a la vez de la publicidad y del cine, y esta convergencia, sumada a un refinado tratamiento de los conceptos representacionales del estilo “ilustración”, puede apreciarse de manera amplia en las adaptaciones de grandes novelas que comenzó a realizar para *El Hogar* en 1937: *Miguel Strogoff*, *El Capitán Tormenta*, *Los Tres Mosqueteros*, *Ella*, *Ayesha*, *Las minas del Rey Salomón*, *La Pimpinela Escarlata*, *El último de los mohicanos* y *El País de las Selvas Virgenes*.

Si en líneas generales la vieja historieta costumbrista había manejado un dibujo de trazo caricaturesco y deformante, las nuevas tiras de aventuras preferirán el dibujo realista y las formas de representación y ambientación verosimilistas, dentro de una gama que va desde el barroquismo de ciertas planchas de Salinas hasta la estilización de Cazenueve o Pérez del Castillo.

Pero las modificaciones no se verifican exclusivamente en el plano del grafismo, e inclusive pueden mencionarse auténticas historietas de aventuras que siguen cultivando el trazo caricaturesco y la deformación estilística de matiz expresionista. Donde la transformación espacial de la historieta es más perceptible es en el plano de lo específicamente narrativo, ya que a diferencia de la tira o plancha costumbrista —que suele y puede reducirse a “ilustración” en unos pocos cuadros— la historieta de aventuras retoma el esquema de la “entrega” folletinesca, ampliando su existencia a no menos de un centenar de cuadros por episodio, que se va desgranando día por día o semana tras semana, con su carga de suspenso, postergación y redundancia.

Las revistas de historietas

Dentro de esta atmósfera de cambio, diversificación y ampliación de los límites del género, se inscribe ciertamente la

fundación de *El Tony*, en 1928.

La revista de Columba, que se vende al módico precio de 0,10 centavos, ya es una publicación dedicada exclusivamente a la historieta, dato que permite inferir la existencia de cierto grado de madurez, un volumen productivo considerable, capaz de abastecer de materiales en forma sistemática, y un público especializado en el consumo de los mismos.

La buena acogida que recibe el proyecto de Columba incentivará a lo largo de los años 30 la aparición y el desarrollo de nuevas revistas, entre las que podemos mencionar a *Pololo*, *Mustafá*, *Rataplán*, *El Gorrión*, el suplemento historietístico de *Crítica* (que puede ser considerado como una verdadera revista), *Barrilete*, *Pif-Paf*, *Figuritas*, etc.

Dentro de ese conjunto ocupa un lugar especial la revista *Billiken*, fundada en 1919 por Constancio C. Vigil y dedicada fundamentalmente a la publicación de materiales didácticos y formativos, si bien desde sus primeros tramos una parte considerable fue ocupada por narraciones, folletines e historietas nacionales e importadas.

En este campo, por ejemplo, brindó un clásico como *Little Nemo*, de Winsor McCay, ofrecida con el título de *Los sueños de Tito*, y en el terreno de la historieta sin “globo”, a la manera europea, fue pródiga en tiras infantiles, de aventuras o apoyadas en éxitos cinematográficos como *El Hijo Adoptivo*, *Laurel y Hardy*, *Harold Lloyd*, *El Pibe*, *Pat*, *el pirata*, *La Princesa Gitana*, *Compañeros del mar*, *El secreto del abuelo*, *Cocó*, *Rin-Tin-Tin*, *Chang*, *el detective más joven del mundo*, *Rod Rlan*, etc.

En la década del '40 acogió a dos historietas de gran interés por su insólito manejo del absurdo y la surrealidad, como *Sansón*, de Gene Ahern, y *Ocalito y Tumbita*, de Vidal Dávila.

Vale la pena apuntar, de paso, que gran parte del material didáctico era procesado de acuerdo con pautas muy afines con los criterios de la historieta, y en este sentido recordamos un *Don Quijote* “para niños” dibujado por Federico Ribas junto con secciones fijas como “Calendario Escolar”, “Vidas ilustres”, “Los granaderos de la Libertad”, “La Conquista del Desierto”, etcétera, dibujadas por Ugarte, Carlos Clémen, Aristides Rechain, Bruno Premiani y otros notorios cultores de la literatura dibujada.

Revistas como *Rataplán*, *El Gorrión*,

Billiken, *Pif-Paf*, *El Tony* y *Tit-Bits*, como ya apuntamos, señalan la existencia de editores, de sindicatos de proyectos económicos bien definidos, de circuitos de consumo perfectamente delimitados. Apoyado en ese marco, un dibujante que ya ha hecho sus primeras armas en el periodismo, nos referimos a Dante Quintero, intentará una de las fundaciones más significativas de la década del '30 y de la propia historia del humor gráfico en la Argentina: la de *Patoruzú*, cuyo primer número aparece con todos los atributos que la harán famosa en noviembre de 1936.

Quintero será el incuestionable fundador de un auténtico emporio del humor y la historieta, cuyo segundo frente se abrirá en 1945 con la fundación de la revista *Patoruzito*, dedicada exclusivamente a las tiras de aventuras. En cierta forma, también, será el introductor de un sistema de trabajo que se parece en muchos aspectos al implementado por los grandes empresarios de la historieta norteamericana.

Quintero, que tiene un excelente olfato para elegir colaboradores o para derivar trabajos, genera ideas o proyectos que otros artistas desarrollan. No es raro, por ejemplo, que un equipo cree una historia y que otro la siga, como ocurrió en el caso *Vito Nervio* con las parejas Repetto-Cortinas y Wadel-Breccia. *El Fantasma Benito* era una idea de Quintero seguida por Muñiz y luego por Ferro. *Cara de Angel*, a su vez, nació a medias entre Quintero y Ferro. Mariano Juliá, guionista de la revista, era el que hacía hablar a Upa y fue el inventor del carácter de Isidoro en la serie *Locuras*. Quintero creó el tipo de Patora, la hermana de Patoruzú, pero quien desarrolló el personaje fue Mirco Repetto. Al director de la revista se debe la creación de Patoruzito, Isidorito, la Chacha y el Coronel Cañones, en tanto que Ferrazzano fue el creador de los malvados Chiquizuel y Chupamiel. Repetto —el popular creador de *La Vaca Aurora*— guionó y dibujó durante mucho tiempo la serie de aventuras del “pequeño gran cacique”. No era infrecuente, asimismo, que los *gags* y los chistes para *cartoons* unitarios corriesen por cuenta del equipo de guionistas, entre los que figuraban los ya citados Juliá y Repetto. Laura Quintero, hermana de Dante, y los renombrados Luis Reilli (“Billy Kerosene”)

y Mariano de la Torre (“Dante de Palos”), en tanto que los dibujantes se limitaban a ilustrar la idea, si bien no eran menos, como ocurriría con Ferro, los casos de ejecución integral de chiste y dibujo.

La época de oro

La década del '40 será decisiva para la consolidación de la historieta y del humor gráfico argentinos, y en ese proceso tendrán vital influencia las dos revistas de Quinterno –*Patoruzú* y *Patoruzito*– y una nueva publicación de Guillermo Divito que durante años marchará a la vanguardia del humor escrito y dibujado: nos referimos, por cierto, a *Rico Tipo*.

Durante la década que mencionamos harán su aparición un conjunto de nuevos dibujantes y un equipo de guionistas que terminará por plasmar e independizar el rol del autor de argumentos y guiones para la historieta definiéndolo como una zona profesional dotada de especificidad y autarquía.

Entre los nuevos dibujantes podemos mencionar a José Luis Salinas, Héctor Torino (que se destacará con *El Conventillo*), Emilio Cortinas (*El demonio de los bosques*), Alberto Breccia (con sus adaptaciones de novelas famosas), Fernando Fernández (*El León de Francia*), Julio Lovato (*Rinkel el ballenero*), Hugo D'Adderio, Luis A. Domínguez, Angel Borisoff, Jorge y Arturo Pérez del Castillo, Enrique Rapela, etc.

Entre los guionistas se destacan, en esa etapa todavía incipiente y en muchos casos conflictiva de la colaboración entre “escritores” y “dibujantes”, las figuras de Leonardo Wader, Mirco Repetto, Julio Portas, sin contar a escritores fantasmas que trabajaron con seudónimo o que prefirieron el más absoluto anonimato por su trabajo en los territorios poco prestigiosos de la literatura dibujada.

Al comenzar los años '40 puede decirse que la historieta y el humor gráfico ya han ocupado por completo las diversas formas de la prensa. Aparecen historietas en diarios como *La Nación*, *La Prensa*, *Crítica*, *El Mundo*, *La Razón* y *Noticias Gráficas*, en revistas de información general como *El Hogar* y *Mundo Argentino*, en publicaciones especializadas como *Patoruzú*, *Cascabel*, *Pif-Paf*, *El tony*, etcétera.

A través de las páginas de *Crítica* –un diario en el que se admite francamente



Portada de “Patoruzito”. Noviembre de 1947

que las tiras “suman lectores”–, el público argentino conoció historietas importadas como *Buck Rogers*, *César*, *el capitán sin miedo*, *Jim de la Selva*, *Bick Bradford*, *Espaguetti*, *Tarzán*, *Los sobrinos del capitán*, etc., en tanto que *La Prensa* ofrecía *Don Juan de Malempoor* y *Charlie Chan*, *Noticias Gráficas* se hacía presente con *El Fantasma*, *Titina*, *Barney Gogle*, *Farolito*, *La pequeña Anita* y *Cachito*, y *La Razón* aportaba *Chiquito Abner*, *En aquellos tiempos*, *Terry* y *los piratas* y *Hogar*,

dulce hogar.

El punto más alto, sin embargo, en lo que a historietas se refiere, lo marcará la ya mencionada *Patoruzito*, la revista en que Dante Quinterno supo amalgamar algunas de las mejores y más depuradas expresiones de la literatura dibujada nacional de los años '40 y '50.

Allí, en efecto, colaboraron el excelente Eduardo Ferro, con una tira de gran creatividad y libertad imaginativa, como *Langostino*, *el navegante solitario*

o Roberto Battaglia, que se especializó en el humor delirante y las aventuras incansables de la simpática barra de *Mangucho* y *Meneca*, o Repetto-Cortinas y más tarde Wadel-Breccia en el desarrollo de las peripecias detectivescas de *Vito Nervio*, o Raúl Roux, creando impecables historietas de ambientación histórica y gauchesca, o Blotta, con su ingenuo y poético *Gnomo Pimentón*, o Tulio Lovato, con *Rinkel el ballenero*, o Carlos Clémen, con *Mitzy* y *Volantín*, o Freixas-Cozzi, responsables de *Tucho*, *de canillita a campeón*, etc., sin contar en este rubro a materiales importados como *Flash Gordon*, *Capitán Marvel*, *Buck Rogers* y *Rip Kirby*.

Quinterno logró en *Patoruzito* un excelente equilibrio entre materiales humorísticos (sin perder la línea argumental y de aventuras) y materiales “serios” de acción pura, como lo prueba el arco que va de *Langostino* o *Mangucho* y *Meneca* a *Vito Nervio* y *Rinkel, el ballenero*. Una síntesis reflejada, en cierta medida, por la historieta que daba nombre a la revista y que se ofrecía en las páginas centrales a todo color.

El prestigio de los modelos literarios

En este punto de su discutida carrera hacia el reconocimiento y la legitimación cultural, como sabemos, la historieta recurrió, tal vez con cierto énfasis ingenuo y culposo, al arsenal de la literatura clásica y seria. Editores, dibujantes y guionistas creyeron ver en esta estrategia culturalista una suerte de defensa del género al que bajo estas prestigiantes luces se podía presentar como una suerte de posible herramienta para la difusión y divulgación de grandes valores literarios consagrados.

Se intentaba proponer a la historieta como un camino *hacia* la lectura, cuando ella misma (con sus miserias y sus esplendores) *era una forma de lectura* en el meollo de la nueva civilización de las imágenes y el discurso óptico. Ni más sofisticada ni más brutal; en todo caso: específica.

Al elegir el camino de la adaptación de grandes modelos literarios la historieta no hizo más que repetir un camino (un camino ambiguo y para muchos equívocos) que ya había emprendido el cine en sus mismos

comienzos, con el denominado *cine de arte* y sus desfiles de divas, divos, trajes de época y ciclópeas escenografías del más puro estilo operístico.

En este renglón se inscribe, hacia 1945, la creación de la revista *Intervalo*, inspirada por Alberto Ponzini y llevada a cabo por los editores Columba.

Si *Patoruzito* parece la revista destinada esencialmente al sector juvenil, al que se dirige sin las coartadas didactizantes de *Billiken*, *Intervalo*, por el contrario, se propondrá a sí misma como una revista para adultos, al módico precio de 0,20 centavos la entrega, si bien las consignas promocionales no omiten la marcación de un campo suficientemente amplio, competitivo y redituable al presentarla como “revista de historietas para niños y mayores”.

La fórmula tramada por los creadores es en verdad sencilla: publicar adaptaciones de novelas consagradas o de gran popularidad, como *El correo del zar*, de Julio Verne, u otras igualmente notorias y prestigiosas de Balzac, Salgari, Lamartine, Hugo Wast, Dickens, Jack London, Dumas, Hugo, etc., sin omitir óperas y algunos textos teatrales.

Los dibujantes convocados pertenecen a la línea más depurada del estilo naturalista y realista: Hugo D'Adderio, Enrique Rapela, Jorge Pérez del Castillo, Angel Borisoff, Carlos y José Clémen, Mario Vergottini y otros que se caracterizan por su afán perfeccionista, su documentalismo y su capacidad para realizar una ilustración apegada –dentro de las posibilidades técnicas y gráficas de la historieta– a los cánones de la verosimilitud y el refinamiento artístico.

A diferencia de *Patoruzito*, que pone el énfasis en los elementos plásticos y en la vivacidad de la acción, *Intervalo* cultiva en cierta forma la morosidad del texto, que alterna en grandes bloques tipográficos con los blancos y negros de la ilustración, en una suerte de tardío retorno a la clásica fórmula francesa del Christophe de *La famille Fenouillard*.

El proyecto de la revista *Intervalo* pudo haber tenido influencia, a su vez, en la creación de otra revista de muy buen nivel, como *Aventuras*, fundada en 1948 por Horacio Gutiérrez y que aporta como novedad la adaptación de filmes, junto con novelas y piezas teatrales, al estilo de la publicación de Columba.

En *Aventuras*, en efecto, aparecen

textos de la línea *negra* o *dura*, como *El delator*, de Liam O'Flaherty, según la versión cinematográfica de John Ford-Víctor-Mac Laglen, como *Sin novedad en el frente*, de Erich María Remarque, inspirada en la versión Lewis Milestone, como *El extraño*, según la versión del *thriller* interpretado por Orson Welles, como *Dillinger*, según la película de Max Noseck, etc., junto con textos más clásicos, como *El Jorobado de Notre Dame*, *la Isla del Tesoro*, *El hombre de la máscara de hierro*, etc., y algún éxito radiotelefónico del momento, como *¡Peter Folk lo sabía!*

Uno de los principales dibujantes de *Aventuras* es Alberto Breccia, responsable de la ilustración de *El delator* y *El jorobado de Notre Dame*, y junto a él, dibujantes como Novelle, Veroni, Taggino y Cotignola, que trabajan en colaboración con guionistas como Conrado Nalé Roxlo, Vicente Barbieri, Juan Ferreyra Basso, Isaac Aisenberg, Manuel Peyrou, Miguel de Calazans, etc.

Tanto *Intervalo* como *Aventuras* no intentaron la “adaptación” en el terreno de la narrativa experimental, con lo que se confirmaba el firme predominio de lo argumental y de la trama sobre todo otro componente literario. En el plano internacional ese tipo de “adaptación” deberá aguardar todavía un par de décadas, para brindar ejemplos de adaptaciones creativas y novedosas, como las realizadas sobre textos menos convencionales por los italianos Guido Crepax (*El doble crimen de la calle Morgue*, en *Linus*, 1968), Dino Battaglia (*Ligeia*, en *Linus*, 1969) y Max Bunker y Giampaolo Chies (*El Proceso*, de Kafka, en *Eureka*, 1971). Entre nosotros ese tipo de trabajos con mayor nivel de elaboración conceptual y gráfica encontrará expresiones recientes en casos como *El corazón delator* y *Los mitos de Ctulhu*, dibujados por Alberto Breccia, un auténtico especialista, como hemos visto, en el abordamiento gráfico de textos literarios convencionales y no convencionales.

son gente inteligente y con una fase poética, imaginativa, gente que gustó del eventual surrealismo que tenía **Langostino**, que era un tipo errante, soñador, fantasioso.

Un poco se debió a Quinterno que me dejó hacer lo que yo quise. El me pidió un navegante un poco aventurero, y yo empecé a divagar a gusto. En **Langostino** aparecían personajes sabios, una reina que le lavaba la ropa a los pobres. Bondanio, Champaboís, un malevo, otro que escribía letras de tango. . . Y los países: Envidia, Bondania, Futbolía, Sincerilandia. . .

Yo creo que lo principal era que me divertía haciendo una historieta loca y la dejaba que se hiciera casi sola. Cuando veía que se me terminaba el papel, buscaba la manera de que quedara un suspenso un poco grotesco, como en las series de antes.

Oscar Steimberg escribió un libro en el cual le dio gran importancia a **Langostino**. A él lo divertía mucho que yo me burlara del propio estilo de la historieta. Las historietas decían “¿se salvará Fulano?” y cosas por el estilo, y yo me reía de eso, le tomaba el pelo al propio suspenso. . . Yo creo que en algo revolucioné la historieta.

A mí me gustaría que **Langostino** volviera a navegar: creo que tiene cosas por decir. Yo no escribí poesía porque no me gustaría ser como ese romano famoso que quería ser poeta y no le daba el cuero, pero en cierto modo mi poesía está en **Langostino**. Bondania, por ejemplo, era casi un modelo de cómo debía andar un país. Claro que no resistía mucho análisis porque un país donde hubiera pobres y una reina, tan bien no andaba. . .

El humor: renovaciones y replanteos

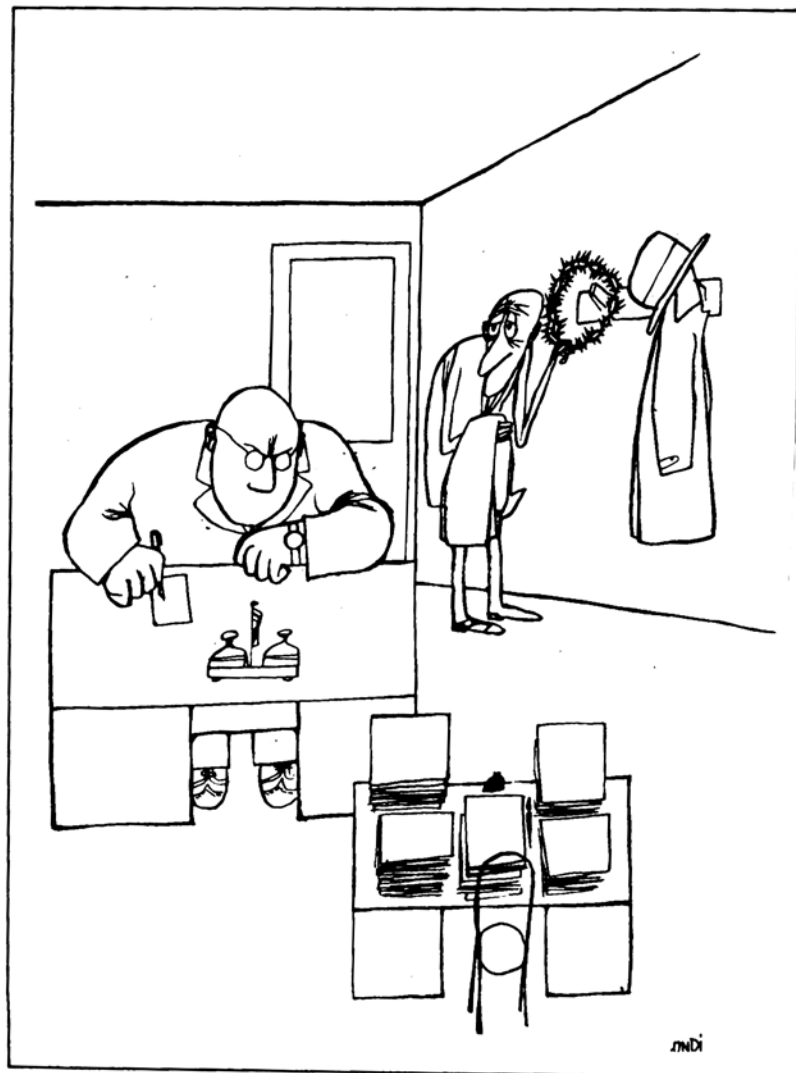
Por Jorge B. Rivera

En 1957, en pleno carozo de la Revolución Libertadora, el escritor y dibujante Juan Carlos Colombres (Landrú) concibe un proyecto editorial de ambiciosas proyecciones. Se trata de la publicación de un nuevo semanario político-humorístico, que llevará el nombre de **Tía Vicenta** y tratará de captar a una masa de lectores ávidos de novedades y ya agobiados por las fórmulas un tanto envejecidas de **Rico Tipo**.

Landrú, atento lector de la revista

española **La Codorniz**, cultiva desde siempre un tipo de humor absurdo y paradójico, que tiene sus claves en el uso del **calembour**, el “sinsentido” y las infracciones a los hábitos lógicos y verbales corrientes. Un humor más literario que gráfico, aunque su grafismo particular, naive, estático y despojado de connotaciones “realistas”, constituya, en muchos casos, una apoyatura singularmente eficaz.

El humorista, que cuenta con un frondoso curriculum profesional (cosechado a través de **Cascabel**, **Rico Tipo**, **Avivato**, **Vea y Lea**, **Mundo Argentino**, etc.), canaliza en la nueva publicación el talento de jóvenes escritores y artistas, que aportan una óptica más intelectual, un grado sensiblemente mayor de sofisticación (e inclusive de **snobismo**) que el que podía detectarse una década atrás en las páginas de **Rico Tipo** y **Patoruzú**. Entre ellos Carlos Peralta, Kalondi, Nowens, Brascó, Constantini, Copi, etc.



— García,
son las ocho
y cinco

Kalondi
1969



Primeras
dos
tiras de
"Mafalda"
Revista
"Primera
Plana"
Setiembre
de 1964

Si la comparamos con estas publicaciones, o con una contemporánea de diseño más convencional, como **Avivato** de Lino Palacio, la **Tía Vicenta** de fines del 50 y comienzos del 60 aporta un conjunto de experiencias desprejuiciadas y realmente innovadoras, como sus parodias de publicaciones, sus números bilingües, sus fotomontajes, su manejo satírico (y al mismo tiempo sutilmente informativo) de un caudal de noticias y rumores políticos o económicos de primer agua, etc.

En una línea típicamente **snobard** —pero que todavía prolonga, según su propia versión, las añejas características del costumbrismo— **Tía Vicenta** identifica y promueve tipos humanos y sociales como los **reblandecidos**, los **mersas** y los **caqueros**, o impulsa modas, como el aro hawaiano, la muñá, ciertos lugares de diversión nocturna, la jalea real, lo que es **In** y lo que suena **out**, giros verbales, modismos, idiotismo, etc.; y aunque es generalmente inocua, los censores de turno la ponen en la mira cuando sus largos tirajes (más de 150 mil ejemplares) amenazan convertirla en un peligroso agente noticiero.

El humor de los años 60

Pero **Tía Vicenta** ya ha trastornado en

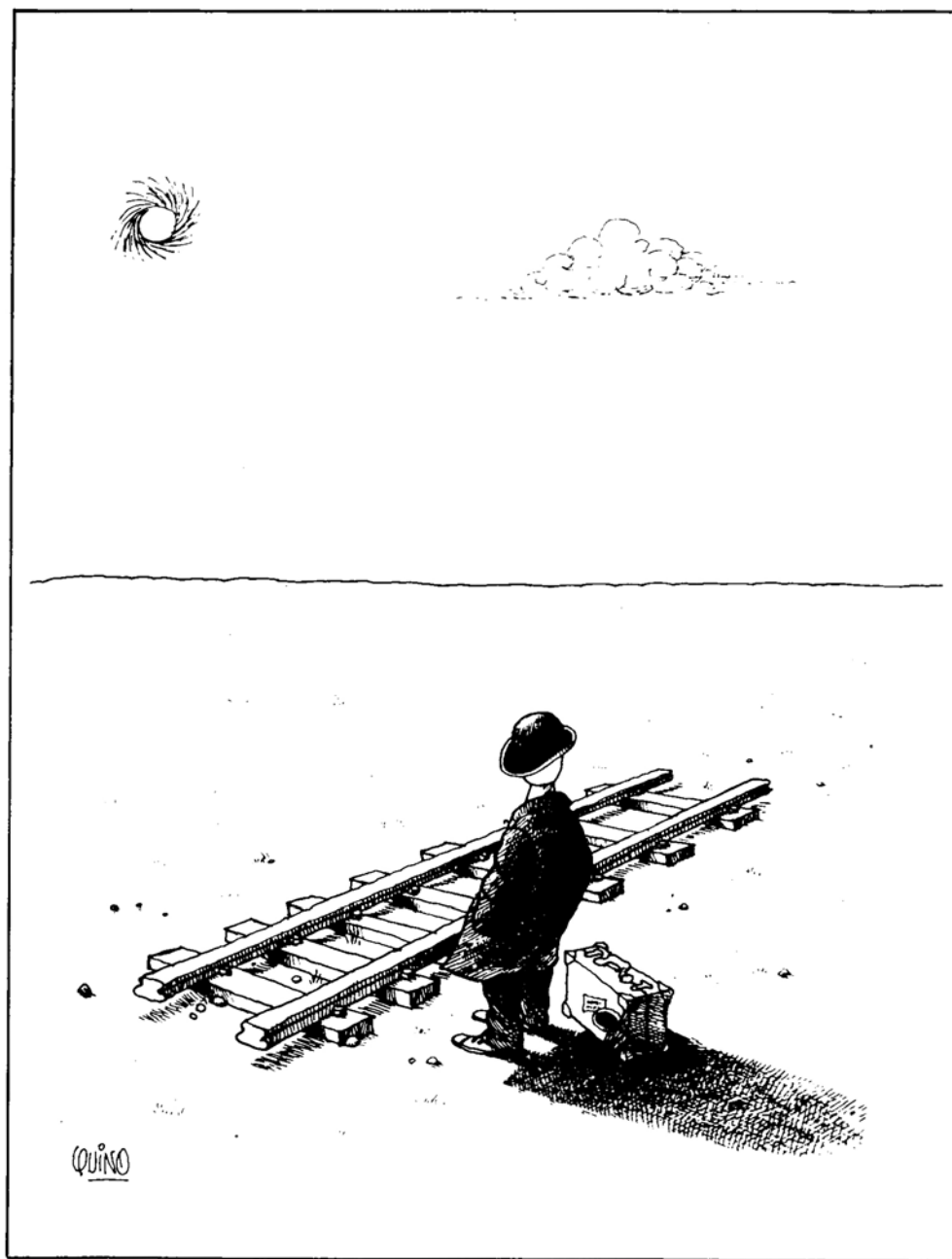
el público las pautas del humor convencional, y sus logros han abierto un nuevo cauce en la historia del género. Basta repasar los cuatro únicos números de la revista **4 patas** (abril/agosto de 1960), creada por "disidentes" desprendidos de **Tía Vicenta**, para encontrar en los dibujos de Kalondi, Copi, Catú y Brascó los signos inequívocos del nuevo registro gráfico y del espíritu crítico con que ahora se consume la anotación humorística.

Si el trazo, el encuadre y la concepción plástica recogen, directa o indirectamente, las lecciones de grandes maestros internacionales como Thurber, Steinberg, Blechman, Siné, Bosc, Sempé y Reinhardt, la verdadera cesura se produce —a través de las mismas influencias— en los contenidos temáticos, que abandonan el esquematismo de la crónica costumbrista, la tradicional marcación de lo cotidiano, el liviano espesor del "chiste" convencional y digestivo, la atmósfera "populista", para ahondar en el terreno de lo existencial y de lo político, pero de lo existencial y lo político vivido como "apocalipsis", porque en estos terrenos ya no se trata de la observación amable y poco comprometida de un Columba, de la crónica anecdótica de los años del alvearismo y del justismo, sino de una introspección deliberadamente revulsiva que toma a lo político —a través

de temas como el hambre mundial, el analfabetismo, la superpoblación, la censura, la dictadura de los monopolios, la represión, el auge alienante de los medios masivos, etc.— como una instancia más riesgosa, profunda y compleja de la realidad.

Las sofisticadas planchas de Copi, por ejemplo, ilustran de manera muy nítida la ruptura con las típicas notas de humor de los años 40 y 50. En una de ellas se cuenta la historia de un amable león que no consigue empleo, y que —acaso por una extraña desviación de los roles convencionales— resulta devorado por el transeúnte al que pretendía asaltar. En otra, un pollo perverso dialoga con una niña y le roba el helado. En la mayoría, una señora sentada mantiene una especie de coloquio esquizoide con un curioso sujeto sin alas ni brazos; o una niña, igualmente sentada, desarrolla ciertos mecanismos de discurso solipsista y es castigada por ello.

Battaglia ya había aportado las imágenes insólitas de sus caballos que fuman, sus sapos y árboles parlanchines, sus personajes enigmáticos que hablan desde el interior de una estufa de hierro, pero el humor de Copi —un humor que sólo puede ser concebido a partir de la existencia de cierto público y de un complejo entramado cultural en el que se imbrican la divulgación del surrealismo, Dadá, el psicoanálisis, el teatro



Quino

de la crueldad, Ionesco, Jarry, etc.— es más enervado, más radicalmente alejado de la gracia imaginativa y delirante que destilan los episodios de **Mangucho** y **Meneca**, más indisolublemente tributario de una imagen cruel, absurda y abismal de la condición humana.

Quino, como gustéis. . .

Joaquín Lavado, Quino, es indudablemente la gran revelación de los años 60. Se trata de un dibujante con

larga trayectoria en los medios (**Democracia, Rico Tipo, Qué, Esto es, Tarea, Tía Vicenta, 4 patas, Primera Plana, Panorama, El Mundo, Siete Días**, etc.) que ha asimilado con gran inteligencia la lección de soltura, desprejuicio y causticidad de los mejores humoristas internacionales, sin perder contacto, empero, con las leyes reales del mercado argentino y con una añeja tradición elaborada por nuestros propios maestros.

Pero si en algunos de los grandes cultores todavía prima una dosis de “ingenuidad”, una gracia un tanto

parroquial, hecha apenas de pequeñas punzadas satíricas, en Quino ya se adivina la gravitación de un trasfondo menos amable. Un trasfondo en el que pesa decisivamente la conciencia de una historia chabona, que se especializa en reiterar las mismas trampas y en deslumbrar con los mismos espejismos, una historia que comparten por igual Pasteur y los físicos de la bomba atómica.

Dueño de un estilo simple y directo, con pequeños “monos” de formas redondeadas, y con un dominio absoluto de las diversas técnicas expositivas, puede afirmarse que Quino condensa de manera ejemplar la “ideología” de sus lectores de clase media, por lo menos el vago sentimiento de frustración y desasosiego que experimenta el culturalismo, el formalismo político, el eticismo, el antimilitarismo y el democratismo del sector más “progresista” de la clase frente a hechos como la censura, el despilfarro, el fraude, la falacia de los discursos y las promesas electorales, el militarismo, la represión, la burocracia, etc.

En los dibujos de Quino, en efecto, junto con el **gag** visual de puro humor, o con el viejo “chiste” de situaciones, aparecerán regularmente las alusiones al deterioro económico de la clase media, las críticas a la burocracia (un caballero sentado y sonriente es asediado por un inspector de la Dirección Nacional de Sillas y posteriormente por otro de la Dirección de Disconformismo y Angustia), los problemas municipales (mientras el hombre explora la luna las calles de Buenos Aires están llenas de baghes), los medios de comunicación masivos considerados como factores de estupidización colectiva, la censura (una venerable ancianita elabora fantasías sexuales frente a la masa de mármol que el escultor comienza a desportillar), las pesadillas del confort doméstico, el hacinamiento, las diferencias sociales (la señorona que se ha fracturado el peroné no tiene un yeso sino una porcelana de Sevres), etc.

Junto con los temas clásicos e “ideológicos” se filtrará, a su vez, una zona menos convencional, verdadera síntesis de una novedosa especialidad que podríamos denominar de “humor y terror” (el guardián de la sala de paleontología corre hacia la oficina del director del museo, exhibiendo en los fundillos de sus pantalones la inmensa huella de una mano de dinosaurio); y otra zona complementaria de absurdo “agobiante”, de pesadilla

“postergada”, que hace pensar en el humor negro de Bierce (al disiparse el humo de la descarga se descubre que el supuesto fusilado se ha refugiado detrás del jefe de pelotón).

Creo que una de las tiras que aparecen en el primer número de **4 patas** (1960) nos ofrece una síntesis bastante apropiada de la ideología del dibujante: un policía persigue a un obrero que a su vez persigue a un burgués que corre tras un terrorista que trata de arrojarle una bomba a un sacerdote que se dispone a aplastar su crucifijo sobre la cabeza de un intelectual librepensador que está a punto de descargar su librote sobre las espaldas de un militar que corre con su ametalladora tras un obrero que si cerramos la tira persigue a un policía que a su vez. . . Especie de cinta de Moebius en la que las caras opuestas terminan confundándose y que reduce la idea del sentido probable de la historia a una especie de carrousel monocromático, unitivo y esencialmente absurdo.

Y todo este eticismo ofendido, todo este formalismo que aspira a realizarse a través de una fractura con los absurdos de la Historia, se condensa, a su vez, en **Mafalda**, la tira palabrera que nació por frustradas razones publicitarias para afincar luego en las páginas de **Primera Plana** y deambular, más tarde, por **El Mundo**, **Siete Días**, la televisión, los diarios del exterior, la ropa infantil, los juguetes, los libritos apaisados de La Flor, las tortas de cumpleaños, etc.

Aunque a Quino, según propia confesión, le fastidia que lo hayan conocido precisamente por Mafalda: “. . . **cuando hice Mafalda ya llevaba como doce años haciendo dibujos y no me conocía nadie. Me da rabia que me hayan conocido por Mafalda y no por lo otro que hacía, cuando lo otro, para mí, es muy superior**” (**Clarín**, 16-5-1974). De acuerdo, y para comprobarlo basta con repasar los trabajos de **Mundo Quino**, aunque **Mafalda** contenga elementos suficientemente elocuentes como para convencernos del enorme talento periodístico –no sólo humorístico– de su autor, para persuadirnos, en suma, de su correcta apreciación del valor “Informativo” que tienen las tiras cómicas para un importante sector de la clase media.

Trillo y Bróccoli han definido acertadamente las creaciones de Joaquín Lavado al decir que “**de una manera tibia y comprensiva asume el mundo en que vivimos como una monstruosidad sin fin**”.

(Revista “Crisis”, febrero 1976)

Testimonio

Así nació el Sargento Kirk

Por Hugo Pratt

Es muy probable que Kirk haya nacido conmigo. Es un personaje que, tarde o temprano, lo habría encarado.

En 1950, Héctor Oesterheld conversó conmigo sobre la creación de un personaje que nos había solicitado el Sindicato Surameris. Después de pensar en varios ambientes, nos decidimos por el Oeste norteamericano, pero evitaríamos el trillado cow-boy, como personaje central.

Para el título, pensamos en un nombre corto y fuerte. Decidimos por “Kirk” dado que era poco común; luego se agregó “Sargento”.

Oesterheld presentó la primera aventura, donde el Sargento Kirk, al no estar de acuerdo en cómo el ejército trataba a los indios, deserta de las filas y penetra en el desierto con ellos. A medida que se sucedían las aventuras, el comportamiento de Kirk me dio la tónica para representar y ajustar más su personalidad.

Cuando Oesterheld me entregó los primeros guiones, en 1951, imaginé a Kirk facial y temperamentalmente parecido a “El muerto”, uno de mis personajes anteriores. En realidad, al comienzo me dejé impresionar, no por el héroe en sí, sino por lo que representaba como hombre. Ello hizo que estudiara su cabeza como la de un individuo duro y torturado, que reflejara las huellas de una vida al aire libre. Pero los editores comenzaron a objetar las arrugas, la barba y el ceño duro con que lo dibujaba. Entonces comencé a pensar en Kirk como un personaje y lo empecé a variar en 1953. Le suprimí las barbas y lo rejuvenecí. Mi preocupación era idealizarlo un poco, pero de ninguna manera falsificarlo. Para mí, Kirk es un humano con sus gentilezas y sus virtudes y trato que se comprometa con la vida y todo lo que ella representa. Posiblemente, de esa forma la juventud crea en él y en la vida de acción que lleva.

Yo siento una especial inclinación para que sea un héroe lógico. Kirk nunca tiene prepotencias, abusos o exhibicionismo. Cuando debe ir a luchar es por defender algo



Ilustración de Hugo Pratt

en que cree firmemente. Aspiro a que sus reacciones y su sentido del honor sean verdaderos del hombre que fue a abrir el camino del Salvaje Oeste.

Felizmente, trabajo con un inteligente argumentista. He viajado al sur con él, para vivir unas semanas por año en el desierto. Así, ambos podemos comprender mejor la vida de Kirk y sus compañeros.

Nunca podría convertir esta historia en una caricatura. Admiro mucho a Kirk y lo que él representa como humano y como héroe. Sería su mejor amigo, si hubiera vivido con él durante esa época de luchas tremendas y duras.

(Junio 1956)

añunciaron que estaban filmando tu vida en carne y hueso. ¿Qué tal?

Vuelvo con Ridley Scott. Cuando vi “Los duelistas” en una pajarera de Avenida de Mayo, me pareció estar leyendo una historieta pergeñada por ese incansable vagabundo que se llama Robin Wood. (Che Robin, te tiro esta buena onda).

Ridley Scott, enchufó en sus films a popes del dibujo del adelantazgo. Como Giger, Ron Cobb, y el zar de la ciencia ficción: Jean Giraud, El Impagable Moebius.

Ahora, Ridley la emprende con una versión futurológica de “Tristán e Isolda”, para la cual ha convocado a los maestros del comic francés.

No sé porqué esta idea la emparento con el “Henga” de Zappietro y Zanotto alfas el “alpino” publicada por Record, bajo la canchera batuta de mi querido Scutti.

Por eso, levanto a un incunable de Trillo:

“En los ‘70”, la repetición ha cristalizado a las Revistas de Historietas. Un editor nuevo (RECORD) ensaya la variante de la aventura más adulta, donde se explicita la brutalidad de la aventura urbana y donde el bien no siempre triunfa.

Nace además, poderosa, la sátira, aplicando tintes sangrientos y desprejuiciados a la realidad, y también a la ficción.

Los desarrollos nacientes se ven, sin embargo, cercenados en 1976. Bombas, clausuras y reconvenciones bajan el tono hasta convertirlo en un susurro”.

Ahora y aquí, bajo el ala cálida de Wadel, el Grande, florecen los “Enfants terribles” del Comic argentino. Sangre nueva para la cámara joven de la historieta.

Los invoco: Gustavo Amezaga, (Manolito el Querubín), Fernández Morán, (Alias Abdul), Martín García (Alias Nahuel Huapi), Jorge Morahin (Alias El gaucho), Emilio Pino (Alias El árabe), Armandito Fernández (Alias El duro), Alvaro Abos (Alias Di Giovanni), Barreiro (Alias El exilio de Gardel), Ferrari (Alias Lovis Pasteur), Balcarce (Alias General), Armayor (Mi cordobés querido), Pedro Mazzino (Alias Almeja), José Arévalo (Alias El Tordo), Alfredo Grassi (Alias El Dandy).

Y otros tantos, que después del diluvio, florecen como hongos. . .

¿Será cierto que Popeye todavía los está esperando?

Los quiero mucho a todos.

“...una compadrada contra el terror”

Por Jorge B. Rivera

Los humoristas desaparecen repentinamente de escena

Década de 1960. Por un lado extensión, flexión y diversificación del grafismo y de la temática humorística, pero para muchos también **finale** con aire **ritenuto**. Media luz crepuscular, después de una etapa de alucinante esplendor que había alcanzado sus puntos más altos con **Rico Tipo**, **Patoruzito**, las revistas casi legendarias de la Editorial Frontera y la experiencia más reciente de **Tía Vicenta**. Lo que había sido grande y parecía eterno, se opacaba irremisiblemente en un ocaño sin glorias exageradamente famosas. Si el éxito de **Tía Vicenta** pronosticaba una suerte de interminable “edad de oro” del humor, las sucesivas clausuras de la revista, la corta existencia de experimentos como **4 patas** y **La Hipotenusa**, el clima generalizado de enclaustramiento y censura, desencadenarían la impresión sorpresiva y agónica de que se estaba al borde del Apocalipsis de la historieta y el humor gráfico.

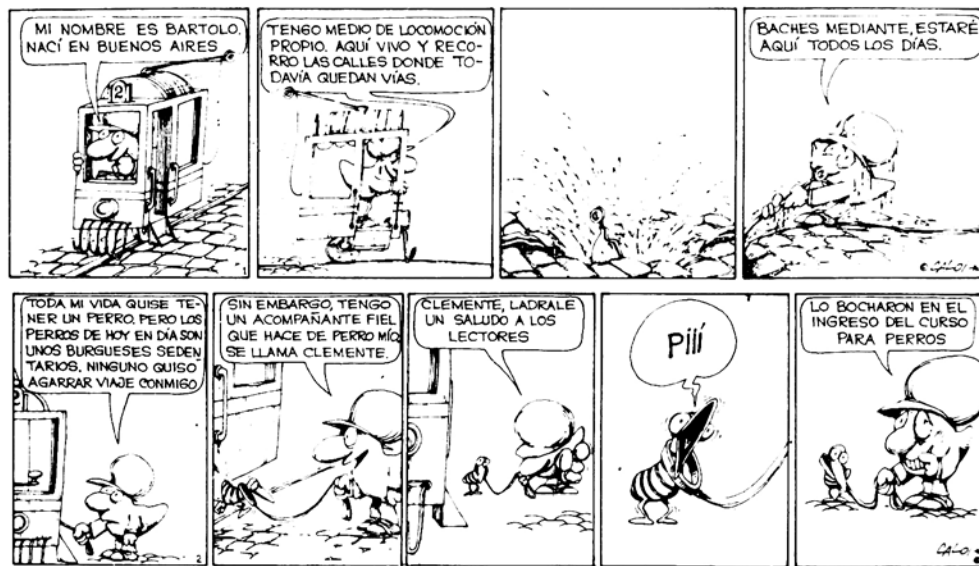
En febrero de 1963, por ejemplo, un

artículo de la recién llegada **Primera Plana** anotaba sin muchos eufemismos esta atmósfera de desaliento: “En estos momentos en Argentina no existen revistas humorísticas que vendan más de 20.000 ejemplares, a pesar de que hasta hace poco tiempo una publicación como **Tía Vicenta** llegaba a colocar 120.000 y, en tiempos más rosados, una publicación como **Rico Tipo** transponía fácilmente la barrera de los 200.000 ejemplares. Además, prácticamente toda una promoción de humoristas surgidos hace dos o tres años ha desaparecido repentinamente de la escena” (**loc. cit.**, Nº 15).

Aunque en realidad, como ocurre en la síncope, sólo se tratase de un sonido que comenzaba en un tiempo débil y se prolongaría hasta un tiempo fuerte con la irrupción de las nuevas revistas de humor a partir de 1972. El mejor humor gráfico, en todo caso, inició una larga invernada en el viejo refugio de las revistas sobrevivientes, o se instaló —como hicieron Quino, Kalondi, Copi, Oski, Caloi, Amengual y algunos otros— en el albergue de semanarios como **Primera Plana**, **Panorama**, **Confirmado**, **Análisis**, **Mercado**, etc., para ejercitar todas las facetas del nuevo estilo.

Los rasgos del nuevo humor argentino

Si hacia fines de la década del 60 faltan las grandes revistas canalizadoras de talento, como lo fue el **Rico Tipo** de la segunda mitad de los años 40, se produce, en cambio, un fenómeno de revalorización y reflexión en un nivel más restringido pero no menos



(Para Tweety)

Las dos primeras tiras de “Bartolo”. Caloi. Diario “Clarín”. 1973

Inodoro Pereyra, junto a lápices que escribieran Cien Años de Humor Argentino, lanza su famosa proclama

No nos borremos!

Algunos hacen la Historia
Nosotros hacemos la Historieta



Ilustración de Fontanarrosa

significativo, fenómeno que al cabo encontrará ecos positivos para la supervivencia y reflorecimiento del género. Acaso como reflejo local de una onda con neto epicentro europeo (Club Francés de la Historieta, 1962; Primer Congreso Internacional de Comics de Bordighera, 1965; Exposición del Louvre, 1967, etc.) la Primera Bial de la Historieta realizada en 1968 en el Instituto Di Tella y posteriormente los escasos números de la revista LD (1968), de Oscar Masotta, sumados a otros factores internos, concitan la atención de un nuevo sector del público y ayudan a “redescubrir” la vitalidad, la capacidad de seducción y lirismo, la potencialidad creativa, en suma,

de los viejos “monos” humorísticos.

Pero paralelamente a estos intentos de análisis y exégesis reivindicativa, ubicados en el nivel de la sociología y de la teoría semiótica y consumidos, en consecuencia, por un reducido núcleo de especialistas y de **amateurs**, los dibujantes prosiguen con su labor, tratando de cristalizar en el nivel de la comunicación masiva una experiencia de renovación formal y temática que ya se esbozaba, o se presentaba con notable madurez, en autores de comienzos del 60 como Quino, Kalondi, Copi, etc.

El grafismo de muchos de los nuevos humoristas modifica o replantea los rasgos que predominaban en los dibujantes de los

años 30 al 50, y si en algunos se percibe la influencia del **pop** y del boceto publicitario de sabor **kitsch**, en otros, por el contrario, aflora la lección de los grandes maestros argentinos del grabado, como Spilimbergo, Batlle Planas y Alonso, digerida por la mayoría con rigor y auténtico talento plástico, sin que falten, por cierto, las huellas de la neo-figuración, ni experiencias muy peculiares que demuestran un prolijo y aprovechado conocimiento de las artes plásticas contemporáneas, de las literaturas de vanguardia (de Jarry a Vian), de la más sofisticada tecnología gráfica y artesanal, etc.

La experiencia perceptiva del cine, plenamente integrada al diseño gráfico desde los días de Hal Foster, rompe a esta altura con la clásica imagen frontal, para enriquecer y dinamizar el espacio dibujado con montajes, primeros planos, juegos con la profundidad de campo, visión de gran angular, picados, contrapicados, etc., como ocurre, por ejemplo, con muchas de las tiras de Caloi, Fontanarrosa y Crist.

Si en momentos anteriores —bajo la influencia de los arcaicos **sans paroles** de Crafty— el énfasis comunicativo se ponía en la imagen, en las posibilidades autárquicas que posee la imagen para transmitir un significado sin recurrir a las apoyaturas textuales o literarias, ahora el texto asumirá en muchos autores un valor informativo de primera magnitud, devorará prácticamente a la imagen (a pesar de su mayor riqueza plástica) o le asignará el papel de discurso paralelo, un poco a la manera de las imágenes de Epinal y de las filacterias medievales.

El género reflexiona sobre sí mismo, juega con sus limitaciones, con el valor icónico y connotativo de las imágenes, con las reglas de verosimilitud; analiza su notable poder de penetración social; objetiva (y en algunos casos parodia) sus códigos y mecanismos convencionales; se convierte, inclusive, en objeto de su propia ironía, y acaso haya que ver en estas actitudes, casi como un fenómeno de rebote y **feedback** crítico, uno de los frutos probables del análisis y de la reivindicación del género operada desde la perspectiva de la crítica semiológica.

En el plano temático se incorpora la vertiente del humor negro y de lo sexual, prácticamente inédita entre nosotros al omitirnos el espectro de revistas “picarescas” que colmaron el mercado a comienzos del 60. La visión del mundo, entretanto, se

hace más árida y agobiante, inclusive en aquellos artistas que se encuentran más próximos a la línea de la frivolidad o de la anotación amable de menudos acontecimientos cotidianos. En algunos casos humor laberíntico; en otros: juegos con el lenguaje, y en especial con los mecanismos de elaboración de la metáfora. En otros: rodeos casi metafísicos que nos devuelven —revelados, desnudados por una nueva luz— los valores cotidianos del lenguaje, o bien rapsodias alucinantes sobre el **pathos** de la ilusión o representaciones simbólicas de la violencia del mundo.

Desde Córdoba, con humor

Según afirma la Asociación Argentina de Editores de Revistas —en base a información del IVC y a datos sobre la circulación bruta de ejemplares de venta neta pagada— la circulación de revistas de historietas aumentó considerablemente en los últimos años. En 1967 circularon 21 millones de ejemplares, y en 1974 el guarismo ascendió a 45,7 millones, incremento que tiene su origen, según la fuente referida, en la sustitución de historietas importadas por títulos nacionales, particularmente en el rubro “personajes de Walt Disney”.

La circulación de revistas humorísticas, por su parte, desciende de los 11 millones de ejemplares que circulaban en 1967 hasta los 3 millones de 1971, pero en el período 1972-74 se observa un repunte significativo, con 6 millones de ejemplares, que en la etapa 1974 recupera los valores iniciales con 10 millones vendidos en los canales de distribución callejera “más generalmente utilizados”. El ciclo de penuria a que se refería en 1963 el redactor de **Primera Plana** parece haberse cerrado con una nueva apoteosis del género. Enunciemos brevemente, por lo tanto, a los artífices de este significativo renacimiento.

Hacia 1972 la revista cordobesa **Hortensia**, y con ella algunas experiencias menos afortunadas desde el punto de vista editorial, marcan el resurgimiento de las grandes publicaciones humorísticas y la presencia de un fenómeno nuevo y singularmente positivo desde el punto de vista de la historia cultural del país. Si en momentos anteriores Buenos Aires operaba como polo de atracción del talento provinciano, con sus editoriales de revistas, su mercado masivo, sus fuentes de trabajo, su tradición periodística y su condición fundamental de centro



Ilustración de Crist

emisor, ahora los grandes núcleos provincianos elaboran e imponen sus propias experiencias al mercado local y nacional. Experiencias que indagán en el propio contorno, que elaboran sus propios tipos característicos y que se expresan —y esto nos parece fundamental— en su propia “tonada” sin inhibiciones ni complejos culturales.

Algo similar, en alguna medida, al proyecto de expresión “desde el terruño” que se esbozó a comienzos de la década del 40 con proyectos editoriales como “Oeste” (Mendoza), “Colección Cordillera” (La Rioja), la edición local de **Aquerenciada soledad** de Luis Gudiño Kramer, etc. Con la natural diferencia de fortuna que marca en la década del 70 el crecimiento efectivo de **Hortensia**, desde los 5 mil ejemplares de su tiraje inicial (de consumo exclusivamente “mediterráneo”) hasta los 100 mil que le permite su rápida inserción en el mercado nacional.

Una parte importante del éxito de **Hortensia** —al margen del excelente equipo que integran Gognini, Parroti, Bravo, Amuchástegui, Fontanarrosa, Cuel, Marino, Peiró, Crist, Oviedo, Alonso, Chamartín, Martino, etc.— parece residir en la elección de una óptica esencialmente costumbrista, que ahonda en el impacto y en las peculiaridades del proceso de

industrialización vivido por Córdoba, en esa compleja trama de relaciones entre el mundo que desaparece y el mundo que adviene, en la captación conmovida y respetuosa de los tipos que luchan por insertarse —muchas veces desventajosamente— en el nuevo contexto, con sus contradicciones y ambigüedades, en los desfasajes, oposiciones y conflictos entre la sociedad opulenta y sofisticada que se adivina tras la avalancha tecnológica, y la condición distorsionada y dependiente del contorno en que opera esa avalancha.

Frente a esa realidad inédita y conflictual se verá resurgir en **Hortensia**, las respuestas de una vieja cepa popular y picaresca, que encuentra en el humor —en cierta forma de humor resabido y criollo, de añejo “pícaro” que debe luchar en el carozo de un mundo enemigo y deshumanizado —las claves para la supervivencia, para la afirmación de la propia personalidad y de la propia dignidad.

Es probable, como dice Alberto Cognigni, el talentoso creador de **Hortensia**, que Córdoba no sea “un inmenso frutal de cuentos y chistes, donde lo único que debe hacer el astuto humorista es cortar de las ramas bajas las ingeniosidades más simples, y si se molesta un poco y trepa por las horquetas puede llegar a los frutos de algún Bernard Shaw ignorado entre el follaje”.

Pero es seguro que fuera de Córdoba, fuera de ese peculiar clima humano, cultural, político y social que ha delineado toda una rica mitología, no hubiese podido darse un ejercicio de humor que se exprese con tanta "tonada" y que al mismo tiempo encarne de manera tan amplia los problemas de cualquier argentino. La creación, concluye el mismo Cognigni, "se motiva en un micro clima que participa de otro mayor que es el pago donde se vive, su gente, su geografía y todas esas cosas que tantas veces explicaron los autores. . . A partir de eso se pueden rescatar ingeniosidades y documentarlas con honestidad aseverando procedencias, o por lo menos reconociendo que son ajenas. . . No sabemos bien por qué funciona **Hortensia**; sabemos que tiene una raíz popular y que nos motiva la calle, la cancha, el festival de box, y el recuerdo de La Toscana; pero suponer que pasamos la cosechadora en un campo donde el humor se embolsa como papas, es una extraña idea".

Cognigni afirmó alguna vez que el humorista es un tipo "conmovido por la realidad", y esa capacidad de "conmoción", de auténtica comunión entre el creador y el lector a propósito de las cosas monstruosas o insignificantes que merecen ser "reídas", parece ser, en efecto, otro de los factores del éxito de la revista, porque sin ser precisa (u obsesivamente) "político", el humor cotidiano y añejo de **Hortensia** pasa a convertirse en una lúcida y "conmovera" indagación sobre fenómenos **políticos** que no parecen tales, en una reivindicación de ese humanismo popular que desanuda, explora y pone al descubierto los entresijos de una realidad que es al mismo tiempo dramática y grotesca.

Satiricón: la hora del desenfado

En 1972, asimismo, aparece en Buenos Aires, la revista **Satiricón**, otro de los pilares del renacimiento humorístico en el que colaboran algunos "veteranos" como Oski, Garaycochea y Rafael Martínez, junto a dibujantes y humoristas de la nueva promoción como Fontanarrosa, Crist, Grondona White, Limura, Izquierdo Brown, Viuti, Sanzol, Napoleón, Rivero, Tomás Sanz, Cascioli, Amengual, etc.

Satiricón supera en audacia temática a anteriores proyectos editoriales y cultiva un humor desprejuiciado, agresivo, pletórico de desenfado, que aborda con

soltura una amplia franja relacionada con las tradiciones del género y con la actualidad política, social y cultural de la Argentina de los años 70. Desde la educación sexual hasta la ecología, de las pibas de barrio al auge del orientalismo, de la censura al subdesarrollo, del mundo de la farándula a la publicidad, de los exorcismos al **streaking**, los que hacen el service, los mitos vivientes, la política, la literatura, Kissinger, los abogados, Roberto Arlt, los homosexuales, el radioteatro, la nostalgia, Nixon, la CIA, los miedos argentinos, Kung-Fu, etc.

Desde los grandes volúmenes delineados por Fontanarrosa, o las formas redondeadas, plenas de dinamismo y metonimias que ilustran un inefable **Marqués de Sade** (Izquierdo Brown y Blotta), hasta las reminiscencias **kitsch** de Tomás Sanz, o la notable ductilidad estilística de Crist, pueden observarse en la revista casi todas las novedades del diseño humorístico, ejecutadas con un excelente nivel de conjunto. Pero en **Satiricón** quizás resulte menos decisivo el aspecto puramente gráfico que el temático, nivel en el que se incorporan fundamentalmente, como dijimos, el humor negro, las múltiples variaciones del tema erótico y los juegos de humor escatológicos, sin contar las notas que cubren aspectos de la actualidad desde una perspectiva incisivamente crítica.

La revista alcanza rápidamente los 100 mil ejemplares, y hacia marzo de 1974 se encuentra en el nivel de los 250 mil, con tendencia alcista que es bruscamente cortada en setiembre de ese año por la clausura de la publicación. La libertad expresiva y el desprejuicio de **Satiricón** habrían llegado aparentemente a los límites admitidos por la censura.

En esta onda ascendente se inscriben, asimismo, revistas como **La Cebra a Lunares**, de Rosario, **Humorón**, **Chaupinela**, **Sátira**, **Mengano**, etc., tentativas que repiten, retocan o ejecutan variaciones más o menos originales y felices de los intentos pioneros de **Hortensia** y **Satiricón**.

(Revista "Crisis", Marzo de 1976)

Testimonios

Desprolijas opiniones desde el campo de juego

Por Gerardo Alvaro Canelo

—Papá, ¿qué dice aquí?

¡Cuántas veces habré hecho esa pregunta!

Yo, que nací en 1940, tendría cuatro, cinco o seis años, y lo que me empujaba a hacer esta pregunta eran los inquietantes dibujos que aparecían en la página de historietas del diario "El Día" de la ciudad de La Plata, donde vivía. Recuerdo que allí publicaban el Pato Donald, Mandrake, Patoruzú y creo que también el mudo Carozo (el Henry norteamericano y Pibe Tachuela en Noticias Gráficas).

Siempre fui algo lento en reacciones mentales, sin embargo, aquellos dibujos hacían que me interesara en comprender bien lo que allí sucedía. De allí, el tener que recurrir a algún mayor para que me leyera lo que decía el "globito" de texto.

¿En qué medida incidió la historieta en mi aprendizaje de lectura? No lo sé, pero se me ocurre que fue muy importante.

La historieta, por supuesto, no me enseñó a leer. Simplemente me aguijoneó para aprender con más ganas. Yo tenía que saber qué decía cada personaje. Y aprendí a leer. Y vino Billiken con Batuque, Superman, Ocalito y Tumbita y la Familia Conejín.

Luego, cuando mi edad rondaba los diez años, leía Intervalo Extra, que compraba mi papá.

Al acercarme a los once años, ya era yo el que compraba el Pato Donald y el Gorrión. Eran excelentes revistas, pero había otra que conocí, quizá gracias a que me la prestó algún pibe del barrio: Misterix.

Por aquel entonces, ya nos habíamos mudado de La Plata al barrio Nueva Pompeya de la Capital Federal. Y allí, apareció otra insistente pregunta:

—Papá, ¿porqué no me dejás comprar Misterix?

Y su repetida respuesta:

—Porque allí hay mucha violencia,

Los originales
expuestos
en esta muestra
serán vistos
por más de 60.000
personas

Una gran parte de
esos trabajos, publicados
en revistas de
Ediciones de la Urraca,
fueron vistos por más de
2.000.000 de personas.



Ediciones de la Urraca
La exposición argentina permanente

Índice

Propósitos	4	Raúl Faure
Prólogo	5	Antonlo Salomón
Acerca de una línea latina en la historieta	7	Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno
La escuela invisible	8	Juan Sasturain
Orígenes y evolución del humor gráfico en la Argentina del siglo XIX	9	Oscar Vázquez Lucio
La caricatura en la Argentina	13	José María Cao
El buen humor cordobés	16	Efraín U. Bischoff
1900-1920: La sonrisa de las cosas cotidianas	18	Jorge B. Rivera
Presentación de la revista "Caras y Caretas"	20	
Presentación de Goyo Sarrasqueta y Obes, primer personaje	22	
de la historieta nacional	22	
La caricatura en la Argentina	24	Ramón Columba
1920-1930: Apogeo de las tiras familiares	25	Jorge B. Rivera
Instrucciones de Dante Quinterno a los guionistas que escribían	29	Dante Quinterno
las aventuras de su héroe patagónico	32	Diógenes Taborda
Del apostolado caricaturesco	33	Jorge B. Rivera
Entre Sarrasqueta y los 30	36	Lino Palacio
El humor de los argentinos	39	Leonardo A. Wadel
Viñetas del tiempo viejo: de "Clío" a "Pregón"	42	Jorge B. Rivera
La década del 40: los grandes tipos	45	Oscar Steimberg
Risa peronista, risa antiperonista	47	Emilio Villalba Welsh
Cascabel	48	Ernesto Goldar
En el Buenos Aires de los años 50: divitos y petiteros	50	Jorge B. Rivera
Desde 1930 a la década del sesenta	54	Reportaje de Juan Sasturain
José Luis Salinas	55	Bernardo Kordon
Cómo en una tarde de hastío a Carlos Warnes le nació César Bruto	56	Horacio del Prado
Un boceto de Calé	58	Carlos Warnes
César Bruto y Oski	59	Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno
Algo se muere en el 50	61	Eduardo Ferro
Carta abierta a un ilustre colega en la inmortalidad	62	Eduardo Ferro
Bólido, Langostino, Chapaleo y otros recuerdos	64	Jorge B. Rivera
El humor: renovaciones y replanteos	67	Hugo Pratt
Así nació el Sargento Kirk	68	Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno
Hora Cero y Frontera	70	Oski
Oski por Oski	71	Héctor G. Oesterheld
Cómo nace un personaje de historieta	72	Landrú
Divagaciones sobre el humor	74	Héctor G. Oesterheld
Un oficio peligroso	74	Carlos Roume
Roume no discute con dios	75	Víctor Hugo Arias
Racconto	76	Julio Alvarez Cao
Carta a Popeye hacia un cielo a cuadritos	78	Jorge B. Rivera
...Una compadrada contra el terror	81	Gerardo A. Canelo
Desprolijas opiniones desde el campo de juego	85	Rodríguez Van Rousselt
Los últimos veinte años de Editorial Columba	88	Alfredo J. Grassi
Fantasmas de la historieta	91	Alberto Cognini
Hortensia y el humor	93	Oskar Blotta
Satiricón	93	Alberto Salinas
Recuerdos	94	Linton Howard
Diálogo con Bróccoli	96	Crist
Verano del 57	98	Oscar Steimberg
¿Ya no hay caricatura social en la Argentina?		

Anecdotario	100	Carlos Enrique Vogt
¿Cien años de humor en la Argentina?	103	Peiró
Editorial Record: el mundo de la gran historieta	104	
La aventura por la aventura	106	Juan Zanotto
A propósito de la farsa	107	Lorenzo Amengual
Un argentino más en el mundo	108	Hugo Pratt
Mi vida y mi obra	109	Carlos Nine
Los maestros	110	Carlos Casalla
El humor y el comic	112	Horacio Altuna
El humor es el oxígeno de la democracia	113	Mordillo
“Humor” Registrado	114	Andrés Cascioli y Tomás Sanz
x La historieta argentina en el cine	118	Paraná Sendrós
Cuatro marcas con un “Fierro” caliente	120	Juan Sasturain
El humor en la calle	123	Juan Carlos Garaycochea
Un viejo bar, en Sidi Ifni	124	Roberto Fontanarrosa
Misión de cronista	127	Caloi
Para hacer el humor en la Argentina	129	Juan Sasturain
Cien años de humor en la Argentina	133	Hermenegildo Sábat
Quino a los 20	134	
El humor es un desengaño brusco	136	Miguel Brascó
Memorias de un dibujante del porvenir	137	Alberto Breccia
Algo se muere en los 80	138	Carlos Trillo
Propuesta para un estudio	141	
x La gráfica y la plástica	144	Reportaje a Carlos Alonso
Carlos Alonso: obras expuestas	152	



Municipalidad
de Córdoba

Museo Municipal de
Bellas Artes Dr. Genaro Pérez
Av. Gral. Paz 33
Setiembre 1986



Digitalización para ReHime Jorge Pablo Cruz / <http://www.rehime.com.ar>

2011