Omnibus

A. FORD
J. B. RIVERA • E. ROMANO

MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y CULTURA POPULAR

LEGASA

Aníbal Ford - Jorge B. Rivera
Eduardo Romano

MEDIOS DE COMUNICACION Y CULTURA POPULAR

Prólogo de Heriberto Muraro

Omnibus
EDITORIAL LEGASA

Diseño de tapa: Cristina Brusca
Foto: Amelia Bence y Alberto Closas
en un radioteatro (fotografía de Francisco D. Santelli,
cedida gentilmente por Baby Contreras)

© A. Ford - J. B. Rivera - E. Romano

© Editorial Legasa, Rawson 17 A; 1182, Buenos Aires
Fotocomposición: Néstor Luis Bermatov, Malvinas Argentinas 221
Fotocromos: Citocolor S.R.L., Iguazú 725, Buenos Aires
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina - I.S.B.N. 950-600-040-9

Prólogo

Primera lectura: desde la crítica a la cultura del Proceso

El conjunto de trabajos de Ford, Rivera y Romano recopilados en este libro representan, atendiendo a la calidad de sus investigaciones y la importancia de los temas cubiertos, un aporte valioso al estudio de la cultura popular argentina. Poseen también una virtud nada desdeñable: por su estilo y variedad, son claros y entretenidos. Sin embargo lo anterior no es lo más importante que puede decirse acerca de esta recopilación; lo esencial es que, considerando el momento histórico que vive ahora el país, ésta resulta más que necesaria: imprescindible.

Los argentinos necesitamos reencontrarnos, retomar el protagonismo cultural, volver a crear y transmitir cultura, reparar los hilos de un desarrollo intelectual parcialmente cortados por el autoritarismo, preguntarnos por nuestra propia identidad nacional. Urge *recuperar* formas culturales y valores hasta el presente condenadas a la marginalidad, así como también erradicar otras que se procuraron imponer desde arriba.

Esta es una precondición para que la democracia —una democracia no sólo formal sino también social— resulte posible y duradera. No se trata de agregar un elemento más al pro-

gama de institucionalización del país, de complementar un posible ordenamiento económico y político con una reforma cultural. En la actualidad, no existen problemas sociales que sean exclusivamente económicos, políticos o culturales. La crisis argentina —también la crisis mundial, el desarrollo de las nuevas tecnologías y la extraordinaria concentración de poder y capitales en los países centrales— han puesto al descubierto la íntima interconexión existente entre todos los campos de la actividad humana.

En síntesis: el primer operativo cultural que necesitamos es un debate nacional sobre la cultura que queremos y estamos dispuestos a darnos a nosotros mismos.

Debe señalarse que "El Proceso . . ." no fue exclusivamente un régimen policial y económico: también incluyó un "capítulo cultural", en el más amplio sentido del término. Intentó modificar no sólo el perfil industrial, las instituciones políticas, gremiales o educativas del país, sino también los valores e, inclusive, la estructura de la personalidad de los habitantes de esta nación. Para probar esto bastaría leer los discursos de Martínez de Hoz y, muy especialmente, remitirse a la propaganda televisiva del régimen. Se habló de "sinceramiento", de "cambio de mentalidad"; se puso un sello de "culpable" en la frente del ama de casa, de los empresarios industriales, de los comerciantes minoristas, de los trabajadores, en fin, de todos aquellos que no pertenecieran a la burocracia estatal. Armado con un extraño "marxismo al revés", el ex Ministro declarará hacia 1977 una guerra sin cuartel contra las ideologías. En sus textos, el restablecimiento de las leyes del mercado y la búsqueda de la eficiencia adquirieron el status de "lo científico" en tanto que cualquier otra doctrina —inclusive la defensa de la soberanía y el patrimonio nacional— fueron despectivamente calificadas como meras utopías. Más aún: el programa de "apertura de la economía" alcanzó el rango de un verdadero imperativo moral que debía cumplirse incondicionalmente, aunque el mundo capitalista se deslizara por la pendiente del proteccionismo.

Suele darse por supuesto que el conservadorismo intenta resistirse al cambio político para "conservar" algo: un conjunto de relaciones de poder, algunas instituciones políticas, una constelación cultural, un mito ideológico. En este sentido, nada menos conservador que el neoconservadorismo que sirviera de revestimiento doctrinario al régimen nacido con el golpe militar de 1976. Su furia reorganizadora, su desprecio por todo lo que es y representa a la sociedad argentina, su rechazo de toda forma de mediación social, sólo son comparables a las ideologías que durante el período inmediatamente anterior condicionaron la acción política al terrorismo, es decir, a la eficacia militar. Tal vez el aspecto más destacado de la ideología de "El Proceso . . ." es su empeño en atacar los valores de la solidaridad social en beneficio del privatismo y postular implícitamente una doctrina según la cual un Estado es tanto más perfecto cuanto más alejado está de la sociedad.

Puede resultar contradictorio, inclusive sospechoso, que se requiera de libros, artículos, investigaciones, debates, para que un pueblo reencuentre su propia identidad cultural. Por definición, a la identidad se la tiene, se la ha perdido o no se la tuvo nunca. En este sentido, el carácter de "imprescindible" otorgado a la edición del presente libro remediaría una terapia para pacientes despersonalizados a quienes se procura despegar de un vacío interior para reconducirlos por las sendas de sus propias biografías. Cabría pensar que si una comunidad necesita deliberar sobre sus propios valores, éstos ya han dejado de ser tales y el operativo terminará, necesariamente, en un fracaso. Si el debate en torno a la propia identidad es solamente un síntoma de la crisis, éste no servirá más que para agudizarla.

Es posible que esto suceda en el futuro en la Argentina: la experiencia de muchos países latinoamericanos —por ejemplo, Bolivia o las repúblicas centroamericanas— demuestra que no es descabellado imaginar una comunidad nacional al borde de la disolución, impotente para defenderse de las presiones externas y para encontrar una fórmula que evite la lucha permanente entre sus fracciones internas. El peligro de una liquidación del

Esto no es, ni siquiera nuevo; ya fue señalado por Perón en sus discursos de la década del 70 y muchos lo temieron durante la Guerra de las Malvinas. Se trata de una posibilidad: sólo cabe rogar de que ella no se concrete.

También cabría cuestionarse si, al hablar de recuperación de nuestra propia cultura, el resultado no será algo artificial, totalmente ajeno a la espontaneidad que suele asociarse a la cultura popular.

Conviene, por lo tanto, dar al término "recuperación" un primer significado muy preciso: ésta no apunta a inventar una tradición en condiciones de laboratorio, o a imponer un cuerpo doctrinario formalmente coherente a las mayorías de la misma manera como "El Proceso . . ." intentó moldearnos a todos según la moral de la eficiencia. El mundo de la cultura argentina, en una aproximación inicial que será necesario revisar más adelante, fue fragmentado en dos ámbitos antagónicos. Por un lado, un entorno "oficial" formado por los medios masivos de comunicación, instituciones educativas, científicas y artísticas, censuradas, desmanteladas, vigiladas; en otras palabras: "taponadas" desde adentro. Por el otro lado: una masa de actividades culturales que, de todas maneras, continuaron realizando los argentinos, a veces de manera dispersa y discontinua, otras en centros educativos privados que atraídos por la demanda cultural (y, a menudo, por la expectativa de beneficios económicos), procuraron compensar los déficits del Estado. También son y fueron "cultura" una serie de esfuerzos —necesariamente sordos y obstinados— de resistencia y protesta ante los mensajes oficiales, de "resemantización" de los discursos, de las noticias fragmentarias que se filtraban a través de la prensa, de la propaganda televisiva, que contribuyeron a proteger la adhesión a los valores tradicionales.

La educación, el goce de los bienes culturales es para los argentinos un valor en sí mismo y una estrategia de supervivencia mental que resultó ser, a la larga, más eficaz y duradera que el proyecto neoconservador.

En este marco la recuperación debe ser entendida como una maniobra fundamentalmente política. Se trata de recapturar los aparatos culturales usurpadas por el autoritarismo y poner en el

centro de la escena nacional a esas líneas de trabajo cultural —probablemente precarias o parcialmente abortadas— pero, de todas maneras, activas. En este sentido, la recuperación es un acto de reconciliación entre el Estado argentino y la sociedad de los argentinos.

La recuperación cultural no sólo implica un cambio con respecto al aparato cultural enajenado sino también una metamorfosis de las formas de expresión y vida hasta ahora marginadas por el discurso y la persecución del autoritarismo. La cultura popular no es un agregado informe de símbolos sino, fundamentalmente, un proceso de creación que, necesariamente, busca alcanzar la forma de proyecto político nacional, puesto que la política no es sino el uso de los recursos del Estado para la conservación de una comunidad *en su unidad cultural*. Toda constelación orgánica de valores y fines pugna por legitimarse, es decir, por pasar de una etapa de consenso espontáneo y acción discontínua a un momento superior que, según las diferentes doctrinas filosóficas, puede ser denominado "autonomía", "autoconciencia", "conciencia de clase" o, entre nosotros "conciencia nacional".

Una cultura subalterna es siempre un proyecto de creación de una ideología de Estado independiente —de un Estado, no meramente de gobierno—, es decir, una fuerza que, sobre todo, procurará abandonar su condición de subalterna. Sin embargo, en la medida que ésta tiene éxito, experimenta cambios fundamentales: se hará más explícita, más racional (en el sentido no instrumental del término) y, paralelamente, va perdiendo sus aspectos unilaterales para rebasar los límites de la oposición entre "cultura de masas" versus "cultura de minorías" y multiplica sus puntos de contacto con otras culturas nacionales.

La lógica de la recuperación no puede entenderse sin pensar al proceso de desarrollo de las constelaciones culturales en su conjunto. Ante el "desbancamiento" político, la cultura popular suele reaccionar refugiándose en una especie de "arcaísmo" deliberado que se compagina con fenómenos de adaptación a las

condiciones de persecución, de anomia e, inclusive, de verdadero cambio interior. Esos rasgos arcaicos —que son los inmediatamente visibles cuando se produce una apertura— no son accidentales, meros supérstites condenados a desaparecer: son elementos de la memoria colectiva que operan como "marcas" o "semillas" y servirán de disipadores de nuevos procesos cuando llegue el momento adecuado. Son justamente estas islas culturales los puntos de partida obligados de los intérpretes de la cultura popular para elaborar sus proyectos políticos y educacionales.

Por esas razones es que la primera etapa de un renacimiento cultural consiste a menudo en "restauraciones" de formas culturales marginadas e inclusive de tradiciones ya muy debilitadas que, por haber sido excluidas del escenario nacional, simbolizan la oposición a los aparatos institucionales autoritarios. Un modelo de estas felices recuperaciones es, sin duda, el caso Manzi examinado por Ford y en especial el retorno de ese autor a la tradición del candombe y la cultura negra durante el rosismo. En la obra de Manzi se conjugan, al parecer, una visión moderna de la comunicación y del arte —que iba más allá del esquema de la mayoría de sus contemporáneos "más ilustrados", a la cual no son ajenos los modernos medios como la radio y el cine— con un respeto profundo por los arcaísmos populares.

En general: el problema fundamental de toda tradición cultural consiste en conjugar el cambio, su desarrollo, con la continuidad. En este sentido, el tema de la identidad cultural de un país nos reconduce a las paradojas, largamente examinadas por sicólogos y filósofos, propias de la constitución, adaptación y conservación de la identidad individual. El desarrolo cultural es continuidad; de allí que lo nuevo aparezca siempre de la mano de lo viejo. Ese proceso es claramente testimoniado en este libro por los trabajos de Rivera, o por el estudio de Romano destinado a mostrar de qué manera un "guapo imaginario" como Juan Mondiola introdujo subrepticiamente, pero introdujo a los "cabecitas negras" en el texto de las revistas de humor hacia la década del 50.

Una última observación: hasta ahora acostumbramos a pensar la cultura popular atendiendo más a sus "contenidos", a sus rasgos, que a sus procesos internos de elaboración, adaptación e, inclusive, de desintegración. Esta limitación se explica, en parte, históricamente: la discontinuidad de la vida política de este país han interrumpido a cada paso los procesos de "maduración" de la cultura popular argentina. Sin embargo, sería conveniente atender más aquellos aspectos hasta ahora descuidados, de la misma manera que los sicólogos han ido prestando más atención a los mecanismos del "yo", sus formas de defensa frente al mundo exterior, sus tácticas de supervivencia, que a los contenidos específicos del "mí". La identidad cultural de un pueblo no sólo estriba en la adhesión a ciertos símbolos sino también en su manera peculiar de recrear éstos y articularlos con un entorno físico, social y político necesariamente cambiante.

Setiembre, 1983

Segunda lectura: desde las ciencias sociales

Probablemente el hecho más difícil de verificar y teorizar sea el más obvio, aquel que impregna y constituye la conciencia misma del observador. En este sentido, el descubrimiento de que se habla en prosa —que es considerado el paradigma de lo trivial— representa una ruptura epistemológica que merece especial respeto. Las ciencias humanas, por la razón de que en ellas coincide el objetivo de estudio con el sujeto investigador, suelen evolucionar sólo en parte a través de la acumulación de datos u observaciones experimentales. Su proceso de cambio fundamental consiste, por lo contrario, en la incorporación a la teoría —generalmente súbita— de algún "dato" de la experien-

cia cotidiana hasta entonces estimado como algo tan evidente que ni siquiera merecía ser comentado (y el correlativo cuestionamiento de otros "datos" igualmente fuertes). Tales "develamientos de lo real" suelen producir por lo menos escándalos académicos y, con frecuencia, asumen el carácter de levantamientos de barreras ideológicas. Ejemplos de estos procesos son el "descubrimiento" efectuado a lo largo de este siglo de la índole etnocéntrica de las maneras de considerar a las prácticas y valores ajenas de todas las culturas, inclusive la nuestra, o bien, de la brecha existente entre las normas que un grupo humano dice respetar y sus pautas observables de comportamiento efectivo.

Esto es, a mi parecer, lo que ha sucedido en las últimas décadas con el estudio de la cultura popular en la Argentina, es decir, de expresiones tales como la canción folklórica y urbana, el periodismo, el humor gráfico, el tele y el radioteatro, y también de formas de vida cotidiana tan relevantes como las prácticas médicas no científicas, o los hábitos de alimentación de la población. Plantearse estos temas como objeto de consideración científica, aceptar que podemos ser observados de la misma manera que un etnógrafo examina a una "tribu" indígena, resulta revulsivo. Nuestra propia concepción —por otra parte bastante anticuada— de lo que es la ciencia se opone a que lo cotidiano sea seriamente considerado como un aspecto fundamental del espíritu y se le asigne un papel tan relevante para la organización social como a las instituciones políticas, religiosas o familiares. De la misma manera como las "personas respetables" se resistieron durante el siglo 19 y parte del 20 a aceptar que los intereses económicos y de clase tenían una importancia estratégica para explicar la arquitectura íntima de las doctrinas políticas, científicas o religiosas, muchos de nosotros rechazamos este nuevo descentramiento que amenaza provocar el "descubrimiento" de la cultura popular.

A esas dificultades y conflictos propios de toda aproximación a los hechos mismos se suma, en el caso de la investigación de la cultura popular, un problema especialmente espinoso. La separación entre "cultura-culta" y "cultura de masas" —en última instancia, entre el "saber" y la "ignorancia"— ha sido

siempre un dispositivo central de las instituciones de control social y político de las comunidades divididas por barreras de clase.

"En todas las épocas —dice Fernande Ferrara al respecto— los dueños del poder han elaborado técnicas de agresión de la conciencia crítica individual destinadas a conservar su hegemonía mediante un consenso fundado en la mistificación: tabues, mitos, supersticiones, son la forma tradicional con que actúan las prevaricaciones culturales. Pero en todas las épocas la conciencia crítica individual ha encontrado la fuerza para sobrevivir oponiendo a los mitos los valores de una cultura genuina y conservando viva una tradición ininterrumpida de humanismo y racionalidad tal vez menos brillante pero no menos penetrante y más duradera que la seudo cultura impartida por los sectores dominantes".

Todo intento de examinar científicamente la cultura popular afectó a un conjunto de mitos fundacionales del orden político, de definiciones socialmente establecidas de qué debe ser considerado como "racional" y qué "irracional". Resulta aceptable que se estudien minuciosamente las costumbres religiosas de los indígenas siempre y cuando se parta del supuesto de que ellas son "más instintivas" —"más cercanas a la Naturaleza", dirían los filósofos del siglo 18— que nuestras creencias. Lo que molesta es que se valoricen a las constelaciones culturales "primitivas" como a otras formas de ser de lo humano y, sobre todo, se cuestione si nuestra cultura es la cúspide de un proceso evolutivo unilineal.

Es probable que todo lo anterior resulte al lector un tanto exagerado o pasado de moda: aparentemente, el pluralismo cultural ya es parte del sentido común de la mayoría de los individuos, por lo menos, de "aquéllos que tienen alguna educación". Sin embargo, todavía hoy siguen editándose artículos y estudios empíricos que prueban que el "hablante" de clase obrera típico carece de capacidad para formular pensamientos abstractos y adoptar un punto de vista institucional o global acerca de los hechos que ocurren en su entorno. Todavía hoy, también, no faltan antropólogos que retoman las hipótesis de

Whorf para demostrar que ciertos pueblos carecen de los medios lingüísticos imprescindibles para acceder a la civilización técnica y comercial de los países avanzados.

Impera aquí una fuerte complicidad entre el defensor ilustrado de la "cultura culta" y su público habitual: en la medida que unos y otros se aplauden mutuamente ratifican ante el resto de la sociedad sus pretensiones de poder político sobre la "masa informe o irracional". Pero esos actos de cultura no son, de hecho, más que rituales destinados a sustentar un mito político. En la mayoría de los casos sus participantes, al retornar a sus hogares, no tardan en hundirse en el mundo de la "cultura inculta": los medios de comunicación de masa, las creencias, las prácticas cotidianas. Más aún: tal como lo observara Morin, puede decirse que es parte sustancial de la cultura popular de ciertos sectores sociales de Occidente el despreciar a la cultura popular. Algo de esto ha sido observado en reiteradas ocasiones por los especialistas en mediciones de audiencia entre los cuales es consenso que "siempre se ve más televisión" de lo que se confiesa. Las referencias al respecto podrían multiplicarse casi hasta el infinito; podría probarse por ejemplo que, salvo una rara excepción —representada por unos cursos dictados hace años por los autores de este libro en la Universidad de Buenos Aires— es posible que un estudiante de letras se reciba de doctor sin echarle siquiera un vistazo a la industria cultural o a la poética del tango, a los proyectos políticos culturales o al sainete criollo.

Puede afirmarse, para nuestro consuelo, que esa exclusión de la cultura popular es, sin duda, menos intensa en la Argentina que en muchos países de la América Latina. En otras latitudes de este continente todavía cabe hablar de masas y pueblos indígenes excluídos de la literatura, de las artes plásticas, de los medios de comunicación colectiva y de la escuela estatal. Pesan sobre ellas, no ya el estigma ambiguo de lo popular, sino la exclusión más injusta del prejuicio étnico y racial, apenas encubierta por referencias al pintoresquismo o la inmutabilidad del indígena. En este país, debido a una afortunada convergencia de procesos políticos y económicos, las barreras culturales han sido más permeables y la exclusión de lo popular menos

evidente, o más difícil de realizar. Pero ello no quita que el mito político inherente a la "cultura-culta" continúe operando entre muchos de los argentinos, tanto más cuanto más alejado se halla de la realidad.

Si el tema de la cultura popular es políticamente molesto, las disciplinas abocadas a su estudio no lo son menos para las mentalidades típicas de muchos especialistas en ciencias sociales. En relación a la sociología, la dificultad o escollo fundamental reside en que —por oficio y más allá de cualquier adquisición metodológica— ella continúa siendo una ciencia de los "cortes" temporales, de la sincronía. Un trabajo sociológico esta "bien hecho" cuando los fenómenos investigados han podido ser explicados (reducidos) por un conjunto de "datos duros" tales como la composición de clase de un grupo o estrato humano, sus características demográficas o sus relaciones de interés. Por más que se rindan honores a los factores culturales, la formación profesional del sociólogo tenderá a dejarlos al margen, de la misma manera como el grueso de los economistas suele poner entre paréntesis a los factores políticos. Latentemente, para muchos sociólogos, la cultura de las masas es una "derivación" en el sentido paretiano del término, es decir, la expresión más o menos racionalizada de pulsiones (alógicas) denominadas "residuos".

Para esta metodología la cultura popular es un objeto de estudio en la medida que se la reconoce como objeto —por demás paradójico, desde el momento mismo que la categoría de "pueblo" (demasiado impregnada de resabios románticos y organicistas) a la vez coincide y no coincide con determinados sectores sociales. Funcionalista, marxista, estructuralista, empirista, o cualquier otro "ista" posible, el sociólogo mirará con desconfianza al tema de la cultura popular y se preguntará si "eso" tiene status científico. Dado que la cultura popular —como cualquier constelación cultural— sólo se entiende desde una perspectiva histórica, es decir, remitiéndose a sus procesos diacrónicos de cambio y permanencia, ella escapará en general a las redes del modelo sociológico de reducción de lo real. Cabría sospechar que la cultura popular no es solamente la expresión de un grupo humano específico sino un medio a través del cual

éste —haciendo uso de un repertorio de signos que surge de un compromiso entre sus códigos y los de otros sectores sociales— formula al conjunto de la sociedad sus demandas políticas. Pero semejante definición de cultura popular chocaría de hecho con las premisas del realismo sociológico.

Señalemos que la cultura popular no ha tenido mejor suerte en manos de los especialistas en comunicación masiva de extracción sociológica, inclusive entre aquellos que mantienen una actitud crítica hacia el statu quo. Para muchos de ellos las expresiones de los medios de masa en su totalidad —inclusive en países dependientes pero que contaron con una fuerte industria cultural propia como la Argentina— debían ser descalificadas como formas de la manipulación ideológica de las masas. (Tesis contra la cual se estructuran los trabajos del libro.) Desde ese punto de vista no sólo se daba por supuesto que los sectores populares son fácilmente manipulables; también se clausuraba por adelantado el estudio de géneros tales como el radio y teleteatro ("mensajes dirigidos a mantener la mujer obrera en la sumisión patriarcal o para que compren cosméticos"), el periodismo deportivo ("un nuevo opio de los pueblos"), etc., etc. El modelo implícito en esta teoría era que la cultura popular —cuyas expresiones no podían verse en los medios de masa y tampoco en las formas cotidianas de vida de las masas y, por ende, no se terminaba de saber en qué consistía— debía ser algo totalmente separado y heterogéneo con respecto a la "cultura de masas". De tal forma se dejaba de lado el objeto mismo de estudio para derivar en una suerte de teoría pura de la ideología que debían tener los sectores obreros o campesinos. También se desconocía que, aún en aquellos casos en que los medios son totalmente controlados por las transnacionales de la comunicación, los receptores poseen "mecanismos de defensa ideológica" y de reinterpretación de los mensajes particularmente eficientes.

Lo que esas teorías no han logrado nunca explicarse es por qué, justamente en los dos países donde las transnacionales norteamericanas de la comunicación hicieron las mayores inversiones (relativas) en medios masivos de comunicación, los ma-

yores esfuerzos de colonización cultural, los intereses imperiales sufrieron sus reveses más inesperados: Cuba e Irán.

Una última consideración: esta recopilación de trabajos de Ford, Rivera y Romano es no solamente un valioso aporte para una aproximación científica al tema de la cultura popular y su relación con los medios y la superación de algunas limitaciones que padecemos los sociólogos, inclusive los que trabajamos en el campo de la comunicación. También me parece un aporte indispensable considerando el momento político que ahora vive el país. Los argentinos necesitamos reencontrarnos, retomar el protagonismo cultural, reparar los hilos de un desarrollo intelectual parcialmente cortados por el autoritarismo, preguntarnos por nuestra propia identidad nacional. Urge recuperar formas culturales y valores hasta el presente condenadas a la marginalidad así como erradicar otras que procuraron imponernos desde arriba.

Octubre, 1983

Heriberto Muraro

Los medios masivos de comunicación en la Argentina *

Aníbal Ford y
Jorge B. Rivera

1. Introducción

Después de los Estados Unidos y Canadá, la Argentina es el país que ha alcanzado el mayor grado de desarrollo en medios masivos de comunicación en el continente americano. País con un alto índice de alfabetización (aproximadamente el 93 %), con un ingreso per cápita relativamente elevado y con una fuerte concentración poblacional en áreas urbano-industrializadas, la Argentina ofrece, como lo observamos en el cuadro adjunto, significativos índices de consumo en los medios.

Esta situación, atípica en el caso de América latina, es el fruto de un proceso de constitución de los medios vinculado muy estrechamente con las grandes etapas de transformación que experimentó el país a partir del último cuarto del siglo XIX. Sobre estas etapas tendremos que hacer algunas consideraciones en ra-

* A pesar de que la información estadística de este trabajo data de cuando fue escrito —a fines de 1976— y del hecho de que haya sido elaborado para el público alemán —fue realizado para el volumen *Argentinien* (Tübingen, Horst Erdmann Verlag, 1978)— lo incluimos en este libro debido a la carencia casi total de síntesis referentes a la historia de los medios en nuestro país y como "ayuda" introductoria para aquellos que intenten hacerlo con más herramientas que nosotros. A.F. y J.R.

Países	Diarios	Cine		Radio	T.V.
	Cantidad de ejemplares por c/1.000	Asientos por c/1.000 habitantes	Asistencia anual por habitante	Receptores por c. 1.000 habitantes	Receptores por c. 1.000 habitantes
U.S.A.	300	49	5	1.695	523
Canadá	235	29,8	4,2	865	348
Francia	731	37,3	3,6	315	237
Alemania Fed.	301	19,8	2,3	329	298
Argentina	170	32	2,6	425	163
Brasil	40	22	3	61	67
Venezuela	89	s.d.	3,4	182	88

Fuente: Unesco, *Statistical Yearbook*, 1975. (Las cifras son de 1972 y 1973.)

zón de su fuerte poder configurador sobre el conjunto de los medios argentinos.

Hacia 1869 la Argentina tenía —para un territorio de más de tres millones de kilómetros cuadrados— una población de 1.737.000 habitantes, de los cuales el 12 % eran extranjeros y el 78 % analfabetos, con un 28 % de concentración en los escasos centros urbanos.

Cuarenta y cinco años después, en 1914, el país contaba con 7.875.000 habitantes. De éstos, un 30 % —2.358.000— eran extranjeros, y el índice de analfabetismo había descendido a un 35 %. Cerca del 53 % de esta población se concentraba en las grandes ciudades del litoral, principalmente en Buenos Aires, que con sus 2.034.000 habitantes ejemplificaba ya la distorsión demográfica que padece aún hoy la Argentina. Como vemos, se había producido una transformación profunda, a la que había contribuido decisivamente la incorporación de inmigrantes europeos: 637 mil entre 1881 y 1890; 1.004.000 entre 1891 y 1900, y 1.120.000 entre 1901 y 1910. Tanto esta masa inmigratoria como el viejo elemento criollo aprenden a leer bajo la Ley de Educación Común 1420, dictada en 1884, catorce años después que las *Educations Acts* inglesas y apenas dos años más tarde que sus equivalentes francesas. Un dato que tendremos que tomar en cuenta para explicar el temprano y fuerte desarrollo de los medios gráficos en el país.

Las décadas posteriores a 1880 constituyen una etapa decisiva para la formación de la Argentina moderna, en el marco de su ingreso al comercio internacional como poderosa productora de carnes y cereales. Crece la población gracias al masivo aporte inmigratorio, crece la concentración urbana en el litoral agropecuario y especialmente en Buenos Aires, ciudad comercial, administrativa y manufacturera; se desarrolla fuertemente el sector terciario y las capas medias (es la etapa en que aparece un movimiento que ofrece una alternativa ante el poder de los gobiernos conservadores liberales: el radicalismo), crece el sector secundario y un proletariado que promediará más de un centenar de huelgas anuales a principios de siglo, y que trabaja fundamentalmente en las industrias manufactureras que alimentan al mercado interno. (Un mercado interno de pocos recursos, que no consume bienes importados como las clases altas, y que será el público básico de los medios populares que se desarrollarán durante la etapa.)

En el plano socio-cultural estas décadas son el terreno en que se verifica un complejo proceso de amalgama de la vieja cultura criolla —de raíces autóctonas e hispano coloniales— con los aportes heterogéneos de la inmigración europea; en proceso polémico en el que simultáneamente o alternativamente prevalecen las tentativas de afirmación de la propia identidad que sustentan los grupos criollos, desplazados en alguna medida por los recién llegados, y las tentativas de asimilación que impulsan los sectores inmigratorios.

Pero si la Ley de Educación de 1884 obtiene resultados relevantes en el terreno cuantitativo, al concretar una reducción sustancial del analfabetismo, sus efectos serán menos significativos en cuanto a su capacidad para interpretar los nuevos fenómenos sociales y culturales que se verifican en el país y que constituyen el meollo de la Argentina transitiva posterior a 1880.

Esa realidad, en cambio, encontrará su expresión más cabal en la producción —y el consumo— de los medios de comunicación que crecen vertiginosamente de 1880 a 1920: del periodismo popular e informativo, los magazines tipo *Caras y Caretas*, los libros para quiosco, a las primeras experiencias en cine mudo, radio y discos, y también en los nuevos géneros que responden a la necesidad de síntesis de esta sociedad en formación, como el

tango, el sainete, el circo criollo, el folletín gauchesco, etc. Es decir, los medios y sus contenidos particulares crecen y se afirman en la Argentina no sólo como reflejo de su desarrollo universal o como resultado de la rápida formación en el país de un mercado masivo, sino también como respuesta a las acuciantes necesidades culturales de información, recreación y educación de esa sociedad en formación.

El crecimiento rápido de un mercado popular atípico, la compleja red de problemas socio-culturales que ese mercado presenta —y en el fondo cierta opulencia económica que proviene de la buena colocación en el exterior de la producción agropecuaria— determinaría no sólo la rápida expansión de los medios gráficos modernos —periodismo entre 1880 y 1910 y revistas entre 1900 y 1930— sino que también los conformarían profundamente hasta hoy en el plano industrial, intelectual, laboral, etc. Y también a los otros medios que se afirman en etapas paralelas o posteriores (el cine mudo de 1900 a 1920, la radio de 1920 a 1940 y el cine sonoro de 1930 a 1945) y que aparecerán *en cadena* alimentándose de esos productos de síntesis elaborados en la primera etapa por los medios gráficos (éstos alimentarán a la radio, así como la radio alimentará al cine sonoro), y que serían la base de una cultura popular urbana diferenciada tanto de la cultura tradicional *folk* y de la cultura popular rural que se había expresado en la literatura gauchesca como de lo que se conoce en general como "cultura de masas". Una matriz cultural, por otra parte, que es una de las claves de la cultura nacional.

En este marco los medios argentinos se desarrollan con características propias, y en un ascenso que tiene su punto culminante en la década 1940-1950, etapa de expansión de empresas y proyectos nacionales en radio, cine, música, revistas, etc. Ya para entonces se habían producido importantes transformaciones socio-culturales que exigen nuevas respuestas a los medios y que no contradicen sino que se encabalgan sobre las anteriores.

Con la crisis de 1930 se había frenado la inmigración extranjera. El deterioro del campo y el proceso de industrialización que se afirma para sustituir importaciones, provocan un fenómeno interno de migración (del interior a la capital) que modifica el espectro socio-cultural, que amplía el público popular de los

medios y que será un factor importante en el proceso de ascenso del peronismo. Pero esta nueva circunstancia no modifica mayormente lo anterior; más bien intensifica los rasgos de los medios en la Argentina, que a través de la política del peronismo —el primer gobierno que toma en cuenta el poder de los medios e intenta trazarles una política— son objeto de una propuesta de institucionalización que no tiene éxito.

En líneas muy generales esos rasgos estructuradores son los siguientes: 1) la fuerte relación de la producción nacional con el mercado interno popular (aún un medio tan costoso, internacionalizado y estandardizado como la televisión, ofrece, en el caso de la Argentina, uno de los índices más bajos en programación extranjera); 2) el desarrollo de una infraestructura propia y de una variada gama de empresas nacionales cuya producción, a pesar de las frecuentes frustraciones y de la ausencia de una legislación que las protegiera, llegó a ser —como en el caso del cine o de los libros— exportada en cantidades muy significativas; 3) la formación de excelentes cuadros de profesionales de los medios, creadores de géneros propios, ejecutores de experiencias avanzadas, cuya frecuente relación con campos como los de la literatura o la política permitieron romper el esquema sectorizado de los medios; 4) la tendencia a desplazar las inversiones extranjeras directas (son muy pocos los casos tipo *Selecciones del Reader Digest* en el país) y por momentos, y con poco éxito, a suplantar o controlar las influencias indirectas, expresadas fundamentalmente en el rol que juegan las grandes agencias internacionales de noticias, en la acción de las filiales de agencias norteamericanas de publicidad o en la dependencia de insumos importados como es el caso del papel.

Estos y otros rasgos configuradores no pudieron ser institucionalizados durante el peronismo, a pesar de las políticas de protección industrial, de defensa de la cultura nacional y de agremiación de los hombres de medios (o del rol político que éstos jugaron en ese momento), debido no sólo a razones coyunturales que no corresponde explicar aquí sino también a una ausencia de preparación en la planificación y conducción de los medios, que en ese momento podía verificarse tanto en el país como a nivel internacional. Pero esas características quedaron fluctuando como

rasgos configuradores y aún hoy caracterizan a los medios en la Argentina a pesar de las presiones ejercidas por la industria internacional de los medios a partir de 1950 y de las transformaciones que experimenta el país a partir de 1960, en que junto al desarrollo de las inversiones extranjeras los medios sufren un proceso tipificado por: el rol importantísimo que pasan a ejercer las inversiones publicitarias; la internacionalización y estandardización de los contenidos; el ajuste a las pautas consumísticas; y la reformulación económica que comienzan a hacer cada vez más difícil los proyectos aislados o autónomos y que provocan una vuelta de tuerca en la concentración de la industria cultural.

2. Periodismo

Iniciado en 1801 con *El Telégrafo Mercantil*, el periodismo argentino tendría su primera etapa de desarrollo en la difícil década que sucede a la Revolución de Mayo de 1810, durante la que nacen y mueren aproximadamente cien periódicos. Hacia 1834 se editan 43 diarios, un espectro que se reducirá drásticamente durante el gobierno de Rosas (1835-1852), años en que se incorpora la primera imprenta a vapor. Luego la prensa comenzará, en el contexto de las luchas por la Organización y de los procesos que señalamos al principio, a crecer ininterrumpidamente para convertirse hacia 1900, y ya con una identidad muy definida, en la más poderosa de la lengua española.

En los medios que preceden a la organización definitiva del país aparecen junto con *La Capital* de Rosario (1867), actual decano de la prensa argentina, dos de los diarios que hoy se ubican entre los de mayor tirada: *La Prensa* en 1869 y *La Nación* en 1870. Dos años después, en 1872, fecha de aparición de *Martín Fierro*, de José Hernández —culminación de la cultura popular rural—, aparecen en Buenos Aires 44 diarios y funcionan 26 imprentas. Vale consignar aquí, como dato significativo, que ya hace quince años que funciona la Sociedad Tipográfica Bonaerense, el primer gremio que se organiza en el país.

Se vive por entonces un clima de transformaciones: en 1876 el *Herald* inaugura el primer servicio cablegráfico a Europa por

medio de la Agencia Havas y el primer servicio telegráfico trasandino; un año después *La Nación* dispone del primer servicio cablegráfico directo desde Europa. Cuando Roca asciende al gobierno en 1880 puede afirmarse que la Argentina cuenta con una importante infraestructura, ha incorporado numerosas innovaciones tecnológicas y sigue creciendo en el plano de la información gráfica. Se editan 165 periódicos, de los cuales 92 son políticos, en el duro estilo de aquellos años. El decisivo papel estructurador de la etapa se refleja en la persistencia de algunos diarios que, junto con los ya señalados, se fundan por entonces: *El Diario* (1881) de Láinez, que durará hasta la década del 40, y tres diarios que aún hoy se siguen editando, *Los Andes* (Mendoza, 1882), *El Día* (La Plata, 1884) y *Los Principios* (Córdoba, 1894).

Hacia fines de siglo el periodismo se moderniza. Comienza a adoptar las formas informativas, ágiles, cotidianas, y a dejar el engolamiento doctrinario de la tribuna o la polémica agresiva de esa prensa que habían practicado Hernández, Sarmiento y Mitre y que parecía "educada para la guerra civil", según lo señalara un cronista de la época. Crecen, junto a esta nueva prensa, los periodistas profesionales, que ya no son ni hombres públicos ni patricios, sino hombres de las capas medias en formación. Un signo de esta situación lo constituye en 1891 la creación del Círculo de Cronistas, destinado a luchar por la libertad de prensa y a brindar cobertura mutualista a sus asociados.

En 1895 se editan en la Argentina 345 periódicos. El analfabetismo ha bajado del 78 % al 53,5 %. El fuerte desarrollo, para la época, de la cultura gráfica en Argentina es un hecho que culmina en 1905 con la fundación de uno de los vespertinos más importantes de la actualidad, *La Razón*, de pleno estructurado en la variante informativa, y, en 1913, de un periódico que siguiendo la línea "amarilla" norteamericana, pero muy definido en su contenido por el público nacional, habría de ejercer una poderosa influencia: *Crítica*, de Natalio Botana. Este diario fue, sin duda, el ejemplo más brillante de periodismo "amarillo" en Argentina. Rompió con los titulares convencionales, manejó de manera magistral las noticias policiales, brindó lugar predominante a la ilustración, incorporó suplementos de historietas y

hacia 1930 llegó a ser, con sus 350 mil ejemplares, el diario de más tirada en lengua española.

De la fundación de *Crítica* en adelante sobreviene un estancamiento. El esquema periodístico argentino está virtualmente trazado. Las innovaciones serán *El Mundo*, el primer *tabloid*, diario fundado en 1928 por una empresa de capitales ingleses, Haynes, y *Noticias Gráficas*, un diario popular fundado poco después.

Habrá que esperar hasta 1946, después de una etapa muy marcada por la Segunda Guerra, en que aparecen diarios que defienden la posición neutralista argentina frente a la prensa constituida, aliadófila, para ver aparecer un nuevo proyecto importante, *Clarín*, actualmente el diario de mayor tirada.

Durante el peronismo las relaciones entre la prensa y el gobierno son tormentosas, en un marco en el que vale consignar el enfrentamiento de Perón con los Estados Unidos y con organizaciones internacionales como la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP). Por una parte se destaca la oposición sistemática de los grandes órganos a la política impulsada por Perón, que culminaría con el cierre de *La Prensa* y su transferencia en 1951 a la Confederación General del Trabajo. Por otro, la búsqueda de ciertas formas de control estatal que tiene su expresión más ostensible en la creación de la Secretaría de Prensa y Difusión (mantenida con ligeras variantes por los gobiernos posteriores) y en la implementación de un aparato periodístico privado que concluye por controlar la Editorial Haynes y diarios como *La Razón*, *Crítica*, *Democracia*, *La Epoca*, *Noticias Gráficas*, etc.

Con posterioridad a 1955 la mayoría de estos diarios vuelven a sus antiguos propietarios o son liquidados luego de complicadas etapas de intervención, negociación, etc. Puede afirmarse que la etapa que se inicia en 1955 y culmina en 1966 con la fundación de *Crónica* es una típica zona de transición, como se observa en el cuadro adjunto, en la que comienza a estructurarse el actual panorama periodístico argentino.

Utilizando como base la información publicada por el Instituto Verificador de Circulaciones podemos realizar tres cortes en la evolución contemporánea de los diarios en la Argentina. El primero corresponde a la citada etapa de recomposición en el marco de los gobiernos radicales que van de Frondizi a Illia (1958

a 1963), etapa pico, por otra parte, en cuanto a la cantidad de títulos aparecidos: 233 en 1960. El segundo corte corresponde a un período de gran estabilidad en los medios, que ejemplifica, más que el corte actual, el comportamiento de éstos en el país. El tercero debe ser considerado en el marco que integran la crisis económica de mayo de 1975, los efectos de la crisis mundial del papel y el proceso inflacionario. Un solo dato basta para ejemplificar esto último: hacia fines de 1974 los diarios valían aproximadamente $ 3,00. Hoy —noviembre de 1976— su precio promedio es de $ 40,00 el ejemplar.

Diarios	Año de Funda-	Tirada promedio 2º semestre 1961	Tirada promedio 2º semestre 1974	Tirada promedio 1976 (hasta setiembre)
a) Capital Federal				
Clarín	1946	326.964	362.433	322.710
Crónica (dos ediciones)	1966	no aparecía	623.220	s.d.
La Nación	1870	228.638	263.000	217.822
La Opinión	1971	no aparecía	43.549	62.179
La Prensa	1869	302.244	124.314	s.d.
La Razón	1905	450.649	420.715	285.081
Crítica	1913	119.541	ya no aparecía	
Democracia	1946	152.625	ya no aparecía	
El Mundo	1928	194.904	ya no aparecía	
Noticias Gráficas	1930	100.494	ya no aparecía	
b) Interior				
El Día (La Plata)	1884	60.073	69.380	48.720
El Litoral (Sta. Fe)	1918	43.418	41.758	28.268
La Capital (Rosario)	1867	95.122	88.069	61.100
La Gaceta (Tucumán)	1912	70.786	88.315	58.914
La Nueva Provincia (Bahía Blanca)	1898	34.762	28.575	19.892
La Voz del Interior (Córdoba)	1904	49.190	67.263	45.555
Los Andes (Mendoza)	1882	59.813	58.782	44.085

Fuente: Instituto Verificador de Circulaciones.

Como se ve, la Argentina posee cinco grandes diarios (uno de ellos, *La Prensa*, en franca declinación). Se producen en Buenos Aires —un dato más que ilustra la macrocefalía estructural del

país—, están dotados de maquinarias modernas —no sucede lo mismo con los diarios del interior— y cubren un 70 % de la tirada total de diarios, llegando mediante buenos sistemas de distribución a todo el país.

En 1973 cubrían el espectro de más de 7 millones de lectores: *Clarín* 2.140.000; *La Razón*, 1.010.000; *Crónica*, 1.467.000; *La Nación*. 1.120.000 y *La Prensa*, 1.020.000. Lejos se ubica el grupo de los diarios más importantes del interior, que salvo el caso de *La Capital* de Rosario, con 465 mil lectores, no supera un término medio de 200 mil.

Tres de estos cinco diarios tienen más de cincuenta años y pertenecen a familias de la aristocracia patricia: *La Nación* (los Mitre), *La Prensa* (los Gainza Paz, relacionada con United Press y con el comercio internacional del papel) y *La Razón* (los Peralta Ramos). Dos de ellos, *La Nación* y *La Prensa* son intérpretes de la línea liberal-conservadora que desde 1880 viene gobernando —salvo los interregnos radical y peronista— al país. De los tres se destaca por su calidad técnica y sus múltiples servicios el diario *La Nación*. A estos diarios se agrega *Clarín*, vocero de ciertos sectores desarrollistas, un *tabloid* también muy completo que con *La Nación* constituye el grupo más estable. Ambos son editados por empresas fuertes, ubicadas entre las 150 mayores de la Argentina (*Clarín* en el puesto 72 y *La Nación* en el 102). El espectro se completa con *Crónica*, un intento autónomo de periodismo popular que no alcanzó los niveles legendarios de *Crítica* y que con *La Razón* forma el grupo de los diarios que pasaron los 500 ejemplares en la Argentina.

3. Revistas

Puede afirmarse que *Caras y Caretas* (1898) es el punto de arranque de la revista moderna argentina. Concebida como revista de interés general por un grupo de periodistas que se revelan como agudos conocedores de los gustos y expectativas de los nuevos lectores urbanos, proporcionará un modelo no sólo para las revistas que siguen su línea (*PBT*, 1904; *Fray Mocho*, 1913, etc.), sino también para la mayor parte de las publicacio-

nes hebdomadarias de las dos primeras décadas del siglo XX. Pero es con Haynes —una empresa de capitales ingleses que edita *El Consejero del Hogar* (1903) y *Mundo Argentino* (1911)— y especialmente con Atlántida —editora de la revista del mismo nombre (1918)— que comenzará a definirse el público moderno y especializado que persistirá hasta hoy.

Es muy ilustrativo, en este sentido, el ejemplo de esta última editorial, cuyas revistas *Para Ti* (femenina), *El Gráfico* (deportiva) y *Billiken* (infantil escolar), crecerán ininterrumpidamente desde comienzos de la década de 1920, marcando en lengua española notables records en tiraje y promedio de lectores. *Para Ti*, por ejemplo, incrementa sus ventas en forma sostenida, pasando de los 6.361.152 ejemplares de 1921 a los 24.365.756 de 1933.

El desarrollo económico del período 1920-1930, el fortalecimiento del mercado interno, el desarrollo de la radio y el éxito del cine mudo, etc., harán de estos años una etapa de franca consolidación que se afirmará —a pesar de los coletazos de la crisis de 1929— a lo largo de la tercera década. Esta ve afirmarse, en efecto, a proyectos como *Patoruzú* (1936), la revista de humor e historietas creada por el dibujante Dante Quinterno (fundador a su vez de una editorial de revistas que actualmente ocupa el cuarto lugar entre las empresas del rubro), o como *Pif-Paf* (1937), una revista de historietas de concepción gráfica moderna y de sólido impacto entre los lectores del género, como en su momento lo habían sido *Tit-Bits* y la pionera *El Tony* (1923) de Ramón Columba.

Hacia 1940 el nuevo panorama revisteril parece totalmente desarrollado. Se cuenta con revistas femeninas como *Para Ti, Rosalinda, El Hogar, Selecta, Vosotras*, etc., de interés general como *Atlántida* o *Mundo Argentino*, de carácter gráfico como *Ahora* y *Aquí Está*, de información deportiva como *El Gráfico* y *La Cancha*, de notas y cuentos, como *Suplemento Semanal* y *Leoplán*, de folletines e historietas como *Rojinegro, Tit-Bits, Pif-Paf, El Tony, Figuritas, Patoruzú*, etc., de cine y radio como *Sintonía, Radiolandia, Antena*, etc.

Periodismo en gran medida nacional, aunque compre materiales al King Features Syndicate o admita la participación de alguna empresa extranjera, como es el caso de Hay Bells (responsa-

ble de *Rosalinda* y *Rojinegro*), en el que se destacan dos vertientes en continuo crecimiento: las historietas, que culminarán en 1945 con *Patoruzito* de Dante Quinterno, e *Intervalo*, de Columba, y el humor, cuyo punto más alto es *Rico Tipo* (1944), revista que llegó a tirar más de 200.000 ejemplares y que puede señalarse como una de las cumbres del periodismo de crónica cotidiana y del humor gráfico nacional de tendencia costumbrista.

Durante el peronismo, en que el Estado controla y realiza nuevas experiencias con las revistas de lo que fuera Editorial Haynes, no se producen mayores novedades en este campo, salvo en lo que se refiere a la instalación en la Argentina de la Editorial Abril, empresa relacionada con técnicas y capitales italianos que hoy se cuenta entre las más fuertes del país.

Pero en los umbrales mismos de la década de 1960 comienzan a advertirse algunos signos de cambio cualitativo, en el marco de las nuevas inversiones de capitales extranjeros, de la vigorosa movilización del campo publicitario, de la internacionalización de los contenidos y técnicas gráficas, etc. Se inicia por entonces el desarrollo de las revistas gráficas de interés general, consumísticas, impresas a todo color, como *Siete Días* (Abril) y *Gente* (Atlántida), ambas ubicadas en la actualidad a la cabeza en las estadísticas de tiraje, y paralelamente el de los semanarios de opinión e información que se inspiran en las fórmulas de *Times* o *L'Express*, como *Primera Plana, Confirmado, Panorama*, etc., destinados de manera preferente a una franja de público más restringida y con mayor nivel socioeconómico.

En este marco general —entre 1955 y 1965 aproximadamente— se verifica el notable desarrollo de la fotonovela (*Anahí, Nocturno,* entre algunos ejemplos representativos), y se produce al mismo tiempo el sensible deterioro del rubro historietas nacionales, desplazadas por su similar mexicano-norteamericano, circunstancia que provoca el éxodo de los valiosos dibujantes y guionistas que lo habían alimentado hasta el momento. Se interrumpe, asimismo, el éxito de la línea de humor liderada por *Rico Tipo* y más tarde por *Tía Vicenta*, línea que no volverá a protagonizar fenómenos de alta tirada hasta la aparición de *Hortensia* y *Satiricón*, entre 1971 y 1972, respectivamente.

Es a partir de esta etapa que la producción de revistas termina por concentrarse en cuatro editoriales, dejando cada vez menos margen a los proyectos aislados. Hoy, de las 532 revistas que se editan en la Argentina el 20 % de los títulos cubre el 80 % de las tiradas. De estos 100 títulos, a su vez, aproximadamente un 70 % se concentra en cuatro editoriales: Atlántida, Abril, Julio Korn y Quinterno.

Dentro de este espectro la producción se estabiliza hasta 1974, año en el cual se llegó a un volumen bruto de circulación del orden de los 340 millones de ejemplares, con una venta de 290 millones y una colocación en el exterior de 22 millones.

CIRCULACION NETA DE REVISTAS NACIONALES EN TODO EL PAIS (1967-1974)

Genero	Ejemplares (en millones)							
	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974
Técnica	6,4	9,4	5,6	5,6	5,1	5,7	4,4	4,8
Didácticas	20,4	21,6	30,4	37,4	37,2	34,1	42,0	43,9
Historietas	21,1	22,5	24,7	25,9	25,9	32,5	33,4	45,7
Fotonovelas	8,8	10,9	13,6	8,9	9,2	10,8	15,7	20,5
Mujer y Hogar	31,3	29,6	28,5	33,4	36,6	34,2	34,2	51,6
Deportivas	31,0	32,1	34,0	30,6	27,5	28,3	27,0	33,9
Radio, Cine y T.V.	45,2	42,9	41,8	42,4	39,2	31,4	27,4	26,0
Interés general	58,2	52,8	46,7	41,6	47,4	34,5	35,6	38,1
Humorísticas	10,7	7,6	9,3	5,2	2,9	6,2	5,5	10,0
Otras	6,5	5,5	2,5	4,6	3,5	7,5	8,6	15,2
TOTAL	239,6	234,9	237,1	235,6	234,5	225,2	233,8	289,7
Indice de variación	100	98	99	98	98	94	98	121

Fuente: Asociacion Argentina de Editores de Revistas, *Información y Estadística*, Nº 191, Agosto 20 de 1975.

Luego de la crisis de 1975 el rubro revisteril fue el más castigado de los medios. Sus ventas bajaron en un 40 %, provocando un estancamiento del cual todavía no se ha salido. Campo muy sensible a los cambios generales, parece comenzar a vislumbrar nuevos proyectos, y éstos pueden acentuar las pautas consumísticas afirmadas a partir de 1960, o retornar hacia la tradición revisteril autónoma que en otras épocas se destacó por su gran

capacidad de creación y su contacto vivo y actuante con el mercado popular.

4. Insumos para los medios: el caso del papel

En los renglones insumos y tecnología los medios argentinos se encuentran en una situación compleja y ambivalente, con problemas resueltos, o en vías de solución, y con un espectro ponderable de situaciones pendientes. Puede afirmarse que la casi totalidad de los receptores de radio y televisión son fabricados íntegramente en el país (aunque muchas veces a través de filiales de empresas extranjeras o con patentes importantes), pero no es posible señalar la misma circunstancia en el caso de los equipos de trasmisión y de otros materiales de carácter perentorio.

La carencia de fuentes nacionales de aprovisionamiento resulta más grave, en términos relativos, en el caso del papel, y esto por el hecho paradojal de ser la Argentina un gran productor potencial de materias celulósicas, no aprovechadas adecuadamente a pesar de la gran cantidad de proyectos elaborados hasta el presente.

En la actualidad Argentina importa la casi totalidad del papel para diarios que requiere la industria periodística, con una erogación en divisas superior a los 150 millones de dólares. Se ha previsto, sin embargo, la instalación de plantas productoras que a corto plazo abastecerán al mercado interno en algo más de un tercio de sus necesidades.

Por esta vía Argentina perderá el cuarto lugar internacional como país tradicionalmente importador de papel, y evitará una salida de divisas superior a los 100 millones de dólares anuales.

Este nuevo impulso tiene su origen en las previsiones del Decreto Nº 1177/74, que beneficia al sector celulósico papelero y establece sistemas de desgravación o diferimiento impositivo tendientes a facilitar la colocación de acciones en manos del capital privado. El aporte accionario del Estado tiene su origen en un Fondo para el Desarrollo de la Producción de Papel Prensa Celulosa, creado en 1969 y cuya principal fuente de recursos

proviene del gravamen del 10 % que se aplica a la importación de papel para diario de cualquier origen.

Dentro de esta línea de promoción de la industria papelera se piensa alcanzar —con la instalación de cuatro plantas productoras— un nivel superior a las 400 mil toneladas/año, lo que equivaldría al tope estimado de autoabastecimiento.

5. Cine

La producción argentina no alcanza en su primera etapa (1897-1920) las dimensiones que caracterizan a sus similares europeas y norteamericanas, pero ofrece una interesante amalgama entre técnicos pioneros, que tratan de adaptar al máximo los escasos recursos con que cuentan, y una pléyade de intelectuales que aportan su experiencia artística en el campo de la literatura y el teatro, como Enrique García Velloso, José González Castillo, Hugo Wast, etc.

Esta primera etapa, que en realidad se abre formalmente hacia 1908 con *El Fusilamiento de Dorrego*, tras el ciclo de experiencias abiertas por Eugenio Py en 1897, un año después de las primeras exhibiciones en la Argentina de los filmes de los hermanos Lumière, estrenados en Francia en 1895, se caracterizará por su carácter esporádico y por el insistente abordamiento de los temas nativistas e históricos, con algunas cimas de gran calidad artística como *Nobleza Gaucha* (1915), primer éxito comercial del cine argentino.

La etapa siguiente (1920-1930) se distinguirá por un relativo empobrecimiento de la relación entre los creadores eminentemente técnicos y los escritores, que derivará en un parejo descenso de la calidad o de las pretensiones generales de los filmes argentinos, a pesar de que a ella pertenece una figura como José A. Ferreyra, que explora con gran agudeza intuitiva las posibilidades visuales y narrativas del medio y a quien se puede citar como a uno de los creadores más genuinos del cine argentino.

Ferreyra, en efecto, aporta su cuota de creatividad y originalidad con sus ensayos pioneros de sonorización, sus filmaciones en exteriores, su empleo precursor de la banda de sonido y su

captación de los temas entrañables para la sensibilidad, búsquedas que el legendario "Negro" Ferreyra desarrolla entre 1922 y 1930.

El tramo 1930-1940, ya en pleno cine sonoro, se caracteriza por un mayor afinamiento de las recetas temáticas y formales elaboradas en el momento anterior, y en líneas generales por el diseño de un sistema de producción, distribución y exhibición pensado desde perspectivas eminentemente comerciales y populares, donde pesan lo cotidiano, la pintura costumbrista, el humor y la estrecha relación con la música popular: *Tango Bar, Los tres berretines. Riachuelo, Kilómetro 111,* etc. Corresponde anotar que durante esta etapa se definen todos los rasgos temáticos, formales e interpretativos que aseguran el firme éxito del cine argentino en el mercado interno y que le garantizarán, durante casi dos décadas, un sostenido suceso en el mercado latinoamericano, en franca competencia con la cinematografía norteamericana. Es importante aquí señalar el crecimiento: 13 en 1935; 15 en 1936; 28 en 1937; 40 en 1938; 50 en 1939, 49 en 1940; 47 en 1941 y 56 en 1942.

Pero esta privilegiada colocación de vanguardia —cimentada por la solvencia de directores como Mario Soffici, el primer Manuel Romero, Leopoldo Torre Ríos y Lucas Demare, de buenos actores como José Gola, Pepe Arias y Luis Sandrini, de una óptima infraestructura técnica, como la que proveen tempranamente el Laboratorio Alex y los estudios de Argentina Sono Film y Lumiton, a los que se suman más tarde los de Artistas Argentinos Asociados, se irá deteriorando a lo largo de los años 40 por la concurrencia de una inadecuada política comercial, por la insistencia de una producción banal, de calidad artística menguada, por los conflictos con los grandes intereses cinematográficos norteamericanos y por el correlativo corte de película virgen que afectó sustancialmente la fluidez de la producción.

Etapa difícil, conflictiva, en la que se anotan muchos errores pero a la que pertenecen, igualmente, algunos de los logros centrales del cine argentino: *La guerra gaucha, Prisioneros de la tierra, Así es la vida, Pelota de trapo,* etc. Filmes que marcaron el nivel de calidad y la madurez expresiva alcanzada por el medio, y que para algunos críticos constituyen el paradigma de lo mucho que se frustró por entonces.

Con posterioridad a 1955 se pueden señalar tres momentos de auge o reformulación de una cinematografía argentina, que se caracterizan por un retorno a los temas nacionales (abandonados durante la etapa anterior en beneficio de un internacionalismo banal y de la seducción de algunos clásicos de la literatura y el teatro, generalmente mal abordados), por una búsqueda de decantación y nivel artístico y por una mayor preocupación por los problemas sociales o por la indagación de aspectos críticos de la realidad argentina. Uno de estos momentos lo marcan Ayala y Torre Nilsson entre 1955 y 1960 con filmes como *Los tallos amargos* y *El Jefe* (Ayala), o *La casa del ángel* de Nilsson. Otro momento lo constituye la denominada "Generación del 60" (Murúa, Kohon, Feldman, Kuhn, Antín, Birri, etc.), intelectualizada e irregular, pero responsable en su conjunto de una plausible propuesta de renacimiento del cine argentino. El tercer fragmento, estructurado con el anterior a partir de la común tentativa de contar con fuentes de financiación independientes, comienza a perfilarse difusamente desde 1965 con los filmes de Leonardo Favio y de los cineastas que provienen del campo de la publicidad (Jusid, Paternostro, Becher, etc.), o de cortometrajistas como Sarquis, David, Cedrón, Sábato, etc., para alcanzar un pico notable —se llegó a hablar de una franca recuperación del mercado interno— hacia 1973, con filmes como *La tregua, Quebracho, Gente en Buenos Aires, La Patagonia rebelde, La Madre María, La Mary*, etc. Pero a este pico de prosperidad y despegue aparente le ha sucedido, merced a la censura y a obvias circunstancias financieras que derivan de la actual crisis económica argentina, una nueva etapa de inactividad y desorientación, con planes postergados y dudas efectivas sobre el futuro de la actividad.

6. Radio

Casi simultáneamente con los Estados Unidos comienzan en la Argentina las transmisiones regulares de radio. El hito lo marca una experiencia renovadora: la irradiación en agosto de 1920 de la ópera *Parsifal*, dirigida por Félix Weingarten desde el Teatro Coliseo. Tres años después ya funcionan en el país 60 mil recep-

tores y los pioneros del medio realizan experiencias fundamentales, como la difusión de eventos deportivos, la utilización de publicidad (por primera vez en el mundo, según algunos historiadores), la creación del radioteatro, género que definirá a la radio argentina durante la etapa posterior, etc.

El crecimiento del medio provoca conflictos y ya en 1925 deben ser reglamentadas las frecuencias de emisión. Sucesivos reglamentos (1929, 1933, 1944) irán señalando las etapas de desarrollo de la radio, muy popular a lo largo de la tercera década, durante la cual al éxito de Radio Splendid y Radio Belgrano se suma la creación de Radio El Mundo (1935). El surgimiento de esta nueva emisora, vinculada con el grupo editor Haynes, provoca por competencia un fuerte y sostenido desarrollo. El empresario Jaime Yankelevich crea desde Radio Belgrano las primeras transmisiones en cadena, seguido luego por El Mundo y por Rades (1941), cadena creada por la Dirección de Radiodifusión.

Hacia 1940 la radiotelefonía argentina ha adquirido un poder y un desarrollo económico que pocos países pueden ostentar, lo que la coloca, según algunos autores, a renglón seguido de los Estados Unidos.

Durante la etapa peronista, y dentro de la política de concentración de los medios masivos, la radio es fuertemente controlada y adquiere su organización básica mediante la Ley Nº 14.241, que estructura cuatro grandes redes de radiodifusión: Estado, Belgrano, Splendid y El Mundo, fórmula que aún sigue vigente en lo que se refiere a la idea fundamental de un aparato controlado o administrado por el Estado al margen de las emisoras privadas otorgadas por licitación.

Luego de la aparición de la televisión, y muy especialmente de la etapa privada de este medio (con el surgimiento de los Canales 9, 11 y 13), la radiotelefonía sufre un proceso de eclipsamiento en el interés del público. El *boom* de la tv, la fuga de inversiones publicitarias y otros factores hacen que entre en crisis a pesar de los cambios que produce el transistor, innovación tecnológica de trascendencia en un país de gran extensión como la Argentina, que hace que la radio sea un esencial elemento de comunicación entre puntos alejados por centenares de kilómetros. Cabe desta-

car, en este sentido, que es justamente en esta etapa de introducción de los receptores transistorizados cuando el promedio de aparatos por cada mil habitantes pasa de 167 (1960) a 295 (1965). De este eclipse la radiotelefonía surgirá en los últimos años con nuevas formas de programación y con un *rating* que tiene sus picos en los programas-ómnibus que se irradian en horas de la mañana.

En la Argentina funcionan 147 emisoras que se distribuyen según lo indica el cuadro adjunto:

COMPOSICION DE LA RADIODIFUSION ARGENTINA	
Propiedad de los medios	Nº de emisoras
Servicio Oficial de Radiodifusión (Red Nacional de LRA) (580 KW)	23
Emisoras comerciales en manos privadas	77
Emisoras comerciales administradas por el Estado	36
Emisoras dependientes de gobiernos provinciales	3
Emisoras dependientes de gobiernos municipales	5
Emisoras dependientes de universidades nacionales	3

De estas 147 emisoras 94 son de alta potencia y 53 de baja potencia, relación inversa a la que se verifica en otros países, donde prevalecen los equipos de baja potencia como parte de un proceso de descentralización que no se produce en este país. Por el contrario, aquí la concentración en la Capital Federal afecta al resto del territorio desde el punto de vita geopolítico, pues el reparto de potencias que, sobre un total de 2.983 KW, se ha realizado en la Argentina, no contempla —debido a la concentración producida por la organización comercial de los medios— la atención de importantes zonas de frontera que son "penetradas" por emisoras de países limítrofes.

En síntesis: un medio extendido, con alto nivel de posesión de aparatos por habitante (425 por c/1.000 en 1972) que prácticamente llega al 100 % de la población, aunque nunca con la amplitud de audiencia simultánea de la TV. Un medio, por otra parte, que después de etapas de gran desarrollo entró en crisis, pero que actualmente se está recomponiendo y ofrece interesantes perspectivas para el futuro.

7. Televisión

Nacida en 1951, dentro del marco de desarrollo brindado a los medios por el peronismo, la TV argentina ha crecido en tres etapas históricas. La primera corresponde al período del monopolio estatal y se concentra en las experiencias pioneras de Canal 7; la segunda es la que se desarrolla —una vez afianzado el mercado por la acción del canal estatal y cubierta la producción de receptores por la industria local— a partir del momento en que se otorgan a empresas privadas las concesiones de tres nuevos canales (9, 11 y 13). Nos concentraremos brevemente sobre esta zona: 1960-1973.

RECEPTORES DE TELEVISION EN LA ARGENTINA

	1960	1965	1968	1969	1970	1972	1973
Número de receptores en servicio (en miles)	450	1.600	2.500	3.100	3.500	3.711	3.950
Número de receptores en servicio por 1.000 habitantes	21	72	106	129	144	155	163

Fuente: UNESCO, *Statistical Yearbook*, 1971 y 1975.

En esta segunda y significativa etapa de la TV podemos señalar, asimismo, dos momentos claves: a pesar de lo puntualizado por la ley que les otorga las concesiones, el primer momento se caracteriza por la estrecha relación que se establece entre los canales privados y sus respectivas productoras (Proartel en el caso de Canal 13, Telecenter para el 9 y Dicon en lo relativo al 11) con grupos multinacionales que operan en el área de las comunicaciones (CBS y Time-Life en el caso del 13, NBC en el del 9 y ABC en lo que se refiere al 11); el segundo momento, correspondiente a los años 70, se caracteriza por un cambio en lo enunciado, pues los paquetes accionarios de los canales pasan a ser controlados totalmente por empresas locales.

Llegamos, por fin, a la tercera etapa histórica de la TV argentina, que comienza en 1974 y en ocasión en que el Estado —aprovechando el vencimiento de las licencias de los canales privados— vuelve a hacerse cargo de los mismos y comienza a

manejarlos mediante funcionarios interventores. Esta etapa de estatización parcial, que dura hasta ahora, no afectó la estructura comercial de los canales.

Puede acotarse que durante la segunda etapa, en que se afirmaron los canales privados, la mayor influencia fue conseguida por Canal 13, mientras que Canal 7 (Estatal) quedó postergado, en gran parte debido a la constante fluctuación de las políticas que se le trazaron, oscilantes entre la de medio educativo-cultural, medio expositor de la política oficial y mero medio comercial (que fue en definitiva la más constante). Hacia 1972 el espectro de influencia de cada canal de cabecera y de sus afiliados era el siguiente:

Canales de cabecera		C. 13	C. 9	C. 11	C. 7
Canales afiliados	Privados	11	3	7	—
	Estatales	2	—	—	1
Cobertura potencial de público (1972)		89,47 %	59,0 %	73,10 %	51,10 %

La TV es el medio de mayor influencia en la Argentina: 80 emisoras, 4 millones de aparatos que permiten un alcance de la población superior al 90 % en el área metropolitana (Gran Buenos Aires), con un promedio de 2 horas 49 minutos diarios de permanencia ante la pantalla por habitante, con una audiencia promedio de 1.112.000 por cada media hora de emisión y con audiencias pico que llegaron a cubrir cantidades superiores a los 4 millones, la TV es también uno de los medios que capta mayor cantidad de inversiones publicitarias: el 23 % del total de la inversión entre 1960 y 1972. (En primer lugar se ubican los medios gráficos —diarios y revistas— con un promedio del 32 %).

La TV argentina, en síntesis, se caracteriza por su estructura fuertemente comercial, aun en el caso de canales oficiales; por una orientación volcada hacia la incentivación del consumo y la programación del entretenimiento, muy limitada en sus aspectos informativos y educativos y totalmente despolitizada; por un desarrollo de infraestructura deficiente en el caso de las transmisoras, pero fuerte en el de los receptores (y esto debido al desa-

rrollo local en la fabricación de aparatos de TV, producidos a precios accesibles con un 100 % de elementos nacionales); y por último por una programación con baja proporción de materiales extranjeros —a pesar de las etapas de activa importación de series—, que se alimenta en un 70 % con creaciones nacionales que muy pocas veces alcanzaron los niveles de contacto con el público popular que lograron los medios gráficos, y que, cuando lo hicieron, fueron rápidamente estandardizadas y comercializadas, dando poco pie para el desarrollo de una televisión nacional que no funcionara dentro de los mecanismos típicos, compensatorios o comerciales, de la cultura de masas.

Los avatares de una vieja pasión nacional: radio y teleteatro *

Jorge B. Rivera

Consumidos por millones de oyentes y espectadores, halagados y promovidos por cierto periodismo, censurados por educadores, sociólogos y filósofos, reivindicados e inclusive exaltados por no pocos críticos de la cultura *kitsch*, los radioteatros y teleteatros se convirtieron para muchos en la auténtica "bestia negra" de los medios masivos, en una suerte de ominosa "antipartícula" que actuaría con consecuencias previsiblemente desastrosas sobre las partículas simétricas del arte, del buen gusto y de la lucidez social e individual.

Aparentemente incompatible con las formas más genuinas y ortodoxas de la "cultura superior", la denominada "cultura de masas" —y de manera explícita los "medios" a través de los cuales se expresa y los productos que la caracterizan— ha sido objeto desde sus mismos orígenes de una crítica profundamente maniquea y elitista, antes que marcada por las cautelas y los recaudos del punto de vista científico. Ortega y Gasset, Dwight Macdonald, Bernard Rosenberg y F. R. Leavis, entre otros expositores clásicos, han redactado las páginas de un nuevo Apocalipsis cuyo Dragón son los novedosos y fascinantes artificios de la

* Publicado en *Clarín*, Cultura y Nación, Bs. As., 17 de enero de 1980.

cultura masiva: libros de bolsillo, periodismo, radioteatro, literatura de quiosco, revista musical, cine, canciones, etc., en tanto que críticos más prudentes, por lo contrario, como Georges Friedmann, Robert Escarpit y D. W. Brogan, han puesto de manifiesto el carácter ambivalente y los aspectos objetivamente "no apocalípticos" de los medios masivos y sus enormes posibilidades potenciales, en especial cuando son inteligentemente manipulados.

En forma muy general y necesariamente esquemática podrá afirmarse que el campo crítico —en lo que se refiere a las formas de ficción arraigadas en los medios masivos, ya se trate de radioteatros o teleteatros— se divide entre quienes las consideran radicalmente negativas, en tanto alentarían en la vida real ciertos fenómenos de reproducción mimética de actitudes y comportamientos que pueden resultar contraproducentes como modelos individuales o sociales (violencia, exitismo, escapismo, etc.), quienes sólo ven en ellas una positiva forma de liberación catártica en lo imaginario, y quienes las ven, sencillamente, como una neutra posibilidad de entretenimiento, o bien como una experiencia de tipo estético o cultural (cfr. André Glucksmann, *Communications, 7*).

Pero dentro de este panorama, ciertamente prevalecen las objeciones, o por lo menos las reticencias a arrojar cierto grado de razonable duda sobre el papel cultural y social que cumplen o deberían cumplir estas expresiones. Gran parte del problema, como no escapará a la observación del lector, surge en sus aspectos más profundos de la ambivalente y espinosa situación en que se encuentran el arte y la cultura mismos, cuyo *status* y cuyas finalidades últimas merecen todavía, luego de seculares disputas desde los más variados ángulos de análisis, respuestas provisionales cuando no divergentes o francamente antagónicas.

El arte y la literatura, y en esta caracterización incluimos las expresiones que circulan a través de los "medios", pueden proveer —según desde qué perspectiva se los examine— información, entretenimiento, catarsis, goce estético, acercamiento a lo extraordinario, distensión, liberación de impulsos, sentimiento del misterio, mecanismos compensatorios, capacidad crítica, evasión, etc. La interpretación sociológica, por supuesto, tenderá a

enfatizar los aspectos vinculados con la percepción de la realidad, o —desde un ángulo más pragmático— con las ideas de ocio, tiempo libre, evasión y entretenimiento; en tanto que la línea psicológista, por su parte, tenderá a privilegiar las explicaciones "psicoanalíticas" (el "soñar despierto" de Freud, p.e.) o las "soluciones homeopáticas", afirmando que el arte o la literatura, cualquiera que fuese su naturaleza, reproducen en pequeña dosis y en un marco de absoluta seguridad las angustias experimentadas por el lector o el espectador en el plano de la realidad.

Desde ambos puntos de vista las peripecias de una heroína de telenovela y las conductas de una espectadora-tipo serán evaluadas como promotoras de estereotipos sociales, elaboradoras de actitudes conformistas, proveedoras de fórmulas catárticas o bien como válvulas de escape frente a las tensiones y frustraciones de la vida y del minúsculo universo cotidiano.

Es casi un lugar común, cuando se habla del viejo radioteatro y de los actuales teleteatros, afirmar que se trata de artificios destinados, fundamentalmente, a satisfacer de manera vicaria las necesidades de "evasión" de un vasto sector de consumidores marcados por los estigmas de la frustración, el tedio y la simple monotonía de lo cotidiano. Es menos probable, al mismo tiempo, que se utilice la palabra "evasión" para designar el consumo de otros productos más prestigiosos —desde *Edipo Rey* hasta *La fierecilla domada*, por ejemplo—, en cuyo caso se suele apelar a identificaciones o juicios de valor más complejos desde los puntos de vista estético o existencial.

Sin embargo, cabe acotar que no pocas obras de arte adscriptas a la "cultura superior" o producidas por típicos exponentes de la élite literaria, y no sólo los teleteatros o las novelas policiales de Mickey Spillane, han merecido o merecen todavía el calificativo de "obras de evasión", y en este sentido bastará recordar que buena parte de la mejor narrativa fantástica padece aún en ese círculo del Infierno, y que no pocas obras maestras fueron entrevistas en su tiempo como meros avatares del "género menor".

La capacidad o la posibilidad de "evasión" ficticia, en sí misma, no debe ser estigmatizada superficialmente. "Evadirse" de la realidad activa, a través de algún mecanismo ficticio *mediador*, puede ser un acto individualmente negativo o positivo,

según sea la dirección, el encuadre y el destino final de tal "evasión".

Existe, en efecto, una "evasión" empobrecedora, provista por una literatura o un arte eminentemente estereotipados, cuyo propósito parece consistir, de manera exclusiva, en suministrar ilusiones falaces y formas sustitutivas de los sentimientos, de la conciencia crítica, de los valores y del *estar* en el mundo, y que es el modelo clásico de aquella literatura mistificadora que llevó a Madame Bovary —gran consumidora de fabulaciones estereotipadas y edulcorantes— a la virtual anulación del sentido de realidad y a la positiva muerte de la conciencia de sí.

En este terreno, decenas de radioteatros, teleteatros y "best-sellers" (amparados en la engañosa autoridad del libro) ejemplifican la diferencia que media entre la fuerte intencionalidad de la auténtica obra de arte (inclusive las pertenecientes al universo tecnológico de los "medios"), con su vigorosa apelación a los sentimientos fundamentales del hombre y su incisiva mostración de las grandes pasiones del amor, el odio, la avaricia y la ambición, y la pérdida de finalidad, las formas sustitutivas, las falsificaciones y la deformación complaciente de lo sentimental, por "azucaramiento" técnico, de que ellas son generosos testimonios.

Existe, por lo contrario, un tipo de "evasión" que puede llegar a enriquecernos —como opina Escarpit, resumiendo una posición crítica ya clásica— por *"reconciliación con el absurdo y la secreta gratuidad de la condición humana"*, por una recuperación del equilibrio afectivo o por la plena adquisición —o readquisición— del lenguaje de la conciencia de sí mismo.

Nos hemos detenido en este aspecto particular porque con llamativa frecuencia los críticos, manipuladores y autores vinculados con los productos masivos se han referido a los mismos como si fuesen verdaderos aparatos ortopédicos, destinados a subsanar, corregir u ocultar determinadas falencias o defectos de la existencia individual y colectiva. Desde esta perspectiva parece legítimo suponer que si un manipulador insiste abusivamente en el manejo de los mecanismos proyectivos o identificatorios del espectador concluirá por fabricar, con innegable habilidad técnica por cierto (pero sólo con eso), una fácil y riesgosa "budinera" que permitirá la reiterativa multiplicación de situaciones,

siempre favorables a la identificación y proyección en un sentido determinado.

La verdadera obra de arte, por lo contrario, inclusive la más convencional, parece más bien signada por ese carácter imprevisible y renovador que hace que situaciones típicas (y universales) aparezcan iluminadas por una luz distinta cada vez, por formas de abordamiento y exposición realmente novedosas, y por lo tanto sorprendentes y conmovedoras.

En este punto conviene retomar, precisamente, la idea del carácter abierto de la obra de arte y de la reflexión sobre el hecho estético. Sucesiva o simultáneamente, según la naturaleza global y las circunstancias que presiden su producción o su consumo, la obra podrá ser una exaltación formalista, una afirmación estética de la experiencia, un código que encuentra su validación en sí mismo, la reelaboración incesante de un prístino universo de arquetipos, un vehículo pragmático de educación y elevación social, una mistificación a través de la cual el mito y la fabulación destierran a lo verosímil y a lo "conveniente" —socialmente considerado— para subyugar al espectador con su ambiguo magnetismo fascinatorio, etc.

Ni siquiera podemos pensar, en este terreno, en los fáciles y confortables soportes de una receta privilegiada. Si tratásemos de encontrarla, por ejemplo, en el campo específico de la literatura, descubriríamos al cabo que un autor como Cumberland nos recomienda la conveniencia de *representar la naturaleza*, en tanto que Conrad postularía que *la vida imaginaria es más evidente que la realidad*, y Dostoievski —apoyándose por su parte en una experiencia literaria nada desdeñable— afirmaría que *la verdad reside en lo excepcional*.

¿Pero existe, acaso, alguna característica limitante, relacionada con la naturaleza tecnológica de los "medios"? ¿Algún pecado tecnológico original del que deban redimirse expresiones como el radioteatro y el teleteatro?

Todo induce a pensar que no, de manera categórica; y en tal sentido parece bastante elocuente el ejemplo del cine, una forma de arte que —aun antes de que Riciotto Canudo suscribiese su famoso *Manifiesto del Séptimo Arte* (1914)— encontró vías aptas para revelarnos sus enormes posibilidades artísticas y su poderosa

sustancia lírica, como tempranamente lo ejemplificaron Méliès, Griffith y la Escuela inglesa de Brighton.

Ni siquiera el famoso y temido *rating*, en definitiva, es en sí mismo un factor absolutamente aberrante, como suelen atribularse los mismos hipócritas que "padecen" su tiranía mientras oyen el cantarino y argentino tintineo de las regalías.

Se trata, apenas, de una herramienta de medición relacionada con la estructura comercial de los "medios", y en todo caso no está demostrado que calidad, interés y buen gusto estén inhibidos de fraternizar razonablemente con sus despotismos y exigencias. No basta, por supuesto, con que un escritor de teleteatros tenga una buena formación clásica (inclusive una excelente formación académica) o que pueda deslizar, como he visto en algún reportaje, los nombres de Carson Mc Cullers y T. S. Eliot. Tampoco se trata, por supuesto, de atiborrar los espacios de la radio y la televisión con productos exquisitos o con adaptaciones de la "cultura elevada".

Con un criterio histórico, cultural y crítico más agudo habría que rememorar que en su momento Balzac y Dickens escribieron para el folletín periodístico, que Shakespeare se dirigía al "público medio" isabelino, que el teatro griego era interpretado para multitudes y que de la cabal e inteligente adecuación a las novedosas posibilidades de la tecnología han surgido obras con la conmovedora belleza plástica del *Alejandro Nevsky* de Eisenstein o con la profunda verdad humana de *Ladrones de bicicletas* de Vittorio de Sica.

Más allá de lo fundamentalmente teórico las creaciones de la imaginación y del arte —desde el Cantar de Gilgamesh hasta la saga mínima de Dick Tracy, desde *Las cuitas del joven Werther* hasta el más banal de los teleteatros— persisten como viajeras atemporales desde el fondo mismo de la prehistoria humana, incentivando y satisfaciendo permanentemente un viejo afán del hombre: el sostenido, inagotable y desvelado afán —una de las escasas constantes de la normalidad humana— de alimento poético, su hambre de aventura y ficción, su necesidad de circulación constante entre lo imaginario y lo real, su eterna necesidad de maravillarse con el espectáculo de su propia vida y con el espectáculo sugestivo y excitante de las vidas y los destinos

ajenos; aunque ese espectáculo, al fin, no sea más que transitoria superchería, o apenas una frágil arquitectura de palabras.

Radioteatro: la máquina de capturar fantasmas *

Jorge B. Rivera

¿Quién no recuerda las voces clásicas de Rafael Díaz Gallardo, Silvio Spaventa, Olga Casares Pearson, Oscar Casco, Mecha Caus, Carmen Valdés y Guillermo Battaglia, desgranando día tras día las eternas peripecias del radioteatro cotidiano, tan idénticas siempre a sí mismas, pero al mismo tiempo tan sugestivamente invitadoras a seguir pendientes de ese débil hilo fascinatorio y fantasmal que nos mantenía en vilo junto al mueblecito de la radio?

Tres o cuatro generaciones de argentinos, por lo menos, bebieron en esas fuentes y dividieron sus preferencias entre los anacrónicos folletines de Radio del Pueblo o las expresiones más sofisticadas (aunque usaran los mismos trucos) de Radio El Mundo.

Típica invención de la radiotelefonía argentina, que fue pionera en varios rubros, entre ellos la transmisión de avisos comerciales, se discute todavía si fue efectivamente Francisco Mastandrea, con su novela episódica *La caricia del lobo*, quien poco antes del '30 emitió por primera vez un radioteatro.

Más ubicable, a comienzos de la década de 1930, es la participación de Andrés González Pulido, un discutido precursor que

* Publicado en *Clarín*, Cultura y Nación, Bs. As., 17 de enero de 1980.

desde la primitiva Radio Nacional de Jaime Yankelevich logró captar y mantener el interés del público con su conjunto "Chispazos de Tradición".

Integrado por actores como Domingo Sapelli, Mario Amaya, Raquel Notar, Amelia Ferrer, Salvador Frías y Ernesto Calvet, el "conjunto criollo" de González Pulido ofrecía, en realidad, una suerte de revista radial con música, canciones, diálogos y pasos de comedia y drama, inspirados libremente en una visión muy peculiar del folklore e inclusive de la misma realidad nacional. *Por la Señal de la Cruz*, uno de los innumerables episodios de la larga serie, por ejemplo, era presentado por González Pulido como *"un gran churrasco criollo, chorreando sangre gaucha, de amor, de pena, de odio, de sacrificios y angustia . . ."*

Cruz Nazareno, El otero está embrujao, El cantor misterioso, El alma de la gauchita y *El zanjón de la muerte* fueron algunos de los títulos que cimentaron un éxito que llegó a ser legendario y que sentó las bases de una fórmula repetida hasta el cansancio por Don Andrés y por sus numerosos seguidores. Es interesante recordar, sin embargo, los ataques que en su época recibió el "gauchismo" de González Pulido, y entre ellos las críticas incisivas que Homero Manzi le prodigó desde las páginas de la revista *Micrófono* (1934-35), acusando a sus creaciones de inauténticas desde el punto de vista de la genuina cultura popular, al mismo tiempo que carentes de verdad histórica y artística. A lo largo de los años '30, en efecto, se desarrolla la línea "criollista" que comienza con González Pulido y que obtendrá expresiones más rigurosas, dentro de sus características formales típicas, con los dramas históricos y las escenas camperas de Héctor P. Blomberg y Arsenio Mármol, a los que se irán sumando folletines sentimentales de factura y fondo muy similares a la contemporánea producción cinematográfica del "Negro" Ferreyra y de Julio Irigoyen.

Durante esa etapa el radioteatro estructuró sus historias a partir de esquemas que ya habían probado su eficacia en la producción folletinesca y en los viejos novelones de Carolina Invernizzio y Luis de Val. Sobreabundaron los problemas de identidad, los inocentes condenados, las madres solteras, los amores imposibles, los huérfanos, los grandes villanos y las cria-

turas absolutamente angelicales, que padecían tormentos y agravios que no hubiera soñado el Marqués de Sade.

La dama de la camelias y *Flor de fango* suministraron un modelo ampliamente explotado, y lo mismo podría afirmarse de las historietas banales de Delly, que inspiraron notoriamente a conspicuos representantes de los radioteatros de las décadas del '30 y '40.

La misma naturaleza del medio radiofónico, poco propicia para la marcación de matices y para la utilización del conjunto de los recursos autorales y actorales, acentuó el carácter esquemático y estereotipado de los personajes, y así las heroínas remarcaron su desamparo y sus angustias llorando inacabablemente, y los villanos, por encima de toda mesura, impostaron sus voces hasta convertirlas en abyectas e intolerables expresiones de la perversidad humana.

Luego de esta discutida etapa inicial, el teatro microfónico comienza a desarrollarse con rapidez, ganando en calidad y trascendencia con otros autores, temas e intérpretes. Mayores exigencias del público, que concluye por cansarse de las ingenuidades y del grueso melodramatismo del primitivo radioteatro, contribuyen a elevar su nivel general, aunque no consigan redimirlo de muchos de sus pecados de origen. Martinelli Massa, Blomberg, Olga Casares Pearson, Mecha Caus, Pedro López Lagar, Antuco Telesca, Manuel A. Meaños, Silvia Guerrico, Rafael García Ibáñez, Nora Cullen, Guillermo Battaglia, Atilano Ortega Sanz, Gloria Ferrandiz, Yaya Suárez Corvo, Manuel Ferradás Campos, Arsenio Mármol, Carlos Schaeffer Gallo, Luis Pozzo Ardizzi, Héctor Bates, Carlos Olivari, Blanquita del Prado, Jorge Lanza, Francisco de Paula, Oscar Casco, Jorge Salcedo, Julio Porter, Abel Santa Cruz, Nené Cascallar, etc., son nombres que marcarán líneas de evolución y estilos bien definidos (incluso socialmente definidos) en el quehacer radioteatral de los años '40 y '50).

Ya avanzada la década del '40 se percibe una sensible reacción contra los temas y estilos anteriores. El cine y la creciente difusión de grandes novelas universales comienzan a desplazar, en las preferencias de las amas de casa que forman el generoso público mayoritario de los radioteatros, a los ingenuos folletines lacrimógenos de la década anterior. Los "ídolos" de la radio se mimeti-

zan con las grandes figuras del cine, y así vemos a López Lagar interpretando el papel de Lawrence Olivier en *Cumbres borrascosas*, y a Nora Cullen interpretando el papel de Bette Davis en *Amarga victoria* (cfr. Z. Gueñol, *Evocación del radioteatro*). Desde este punto de vista el radioteatro siguió una vía típica, inaugurada por su modelo cinematográfico cuando los grandes manipuladores de Hollywood se propusieron "elevar la puntería" y ofrecer al público un producto de cierta jerarquía cultural y artística. Dicha vía fue, coincidentemente, la adaptación de grandes obras de la literatura universal.

Coartada "cultural", en el fondo, los manipuladores del "medio" tendieron su ojo sagaz sobre Balzac, Tolstoi, Dickens y Hugo, pero también sobre F. M. Hull, Pierre Benoit y Xavier de Montepin (promovidos ellos también a la categoría de "clásicos"), para brindar por turno su particular versión de *La piel de zapa*, *Ana Karenina*, *Los miserables*, etc. (y también, por qué no, de *El árabe*, *La Atlántida* y *La panadera*).

El radioteatro pasa, o intenta pasar, a niveles de mayor emotividad y verosimilitud. Como anota Gueñol en su interesante *Evocación del radioteatro*, que puede servir como punto de partida documentado y de primera mano para una historia del género, los actores y actrices bajan la voz y musitan, como lo hacen Oscar Casco e Hilda Bernard, y se busca la creación de un *clima* más depurado, a través de la incorporación de efectos especiales y de fondos o cortinas musicales pensadas con un criterio funcional. En este rubro se destacan verdaderos especialistas, como Guido Gorgatti, Roberto Prince y Juan Carlos Rocca. Un capítulo aparte, por cierto, merecería la labor renovadora, rigurosa y ejemplar de algunos directores de radioteatro, y en forma muy particular la que cumplió en ese medio una figura como Armando Discépolo.

Mejoró, inclusive, la calidad literaria de los textos, que trataron de reproducir flexiones más creíbles y cotidianas, si bien persistió en la mayoría de los casos la apelación banal y la reiteración de esquemas trillados, que repetían hasta el cansancio la teoría melodramática y sentimentaloide de la mucamita enamorada del hijo del patrón, o del chofer —en realidad un millonario de

incognito— en escarceos con la "niña bien" díscola y displicente.

No faltaron, por cierto, valiosas tentativas de exploración de la vida cotidiana y radioteatros que trataron conflictos dramáticos de mayor consistencia, y considerado en su conjunto, con sus estereotipos y banalidades, con sus aportes originales y sus momentos más depurados, sería absolutamente injusto no reconocer el alto grado de perfección artesanal y el seguro oficio que caracterizó en líneas generales al radioteatro argentino, tanto en el plano interpretativo como en el técnico, y esto a favor de sus propias leyes y experiencias y sin recurrir al sostén de modelos importados.

En la muerte del radioteatro —que sin embargo conserva vigencia en algunos medios rurales y urbanos del interior— pesaron menos sus falencias y debilidades que la novedosa y convulsionante irrupción de la televisión y los teleteatros, prolongadores, a su turno, de los viejos contenidos folletinescos que había vehiculizado en su momento la radiofonía. Desde *Lil, la de los ojos color del tiempo*, *El príncipe de los ojos verdes* y *Los ojos más lindos del mundo* —formas diversas de un mismo mensaje redundante— se tiende una línea sutil, una suerte de círculo cerrado por los ojos ensimismados de las telespectadoras.

Para una cronología de la historieta *

Jorge B. Rivera

Los orígenes de la historieta, al igual que los de la novela popular, están estrechamente ligados al desarrollo del periodismo moderno, con una prehistoria que a lo largo del siglo XIX recorre la imaginería popular, las *aleluyas*, los libros infantiles ilustrados, la litografía y el grabado costumbrista, la caricatura política, la publicidad, etc.

Estos orígenes, más precisamente, se relacionan con las particulares características del periodismo norteamericano de fines del siglo XIX, el que en su puja por la conquista de nuevos lectores resuelve incorporar —además de la noticia de "interés humano", según la fórmula de Bennet— el novedoso y atractivo ingrediente de los *cartoons* a todo color, convertidos poco después en *strips*, o historietas en el sentido convencional.

Los progresos experimentados en el terreno de la tecnología, el consiguiente abaratamiento de costos, la creación de una capa de neo-lectores, como consecuencia de la alfabetización y de la democratización global de la cultura, junto con otros aspectos de carácter político-social ligados al ascenso de la burguesía, habían

* Este trabajo apareció originalmente en *Capítulo Universal*, Literatura Contemporánea, 40, "De la historieta a la fotonovela", Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1971.

convertido a la gran prensa en un negocio atractivo y sustancioso, que sólo dependía —desde el punto de vista del éxito económico— de la adecuada elección de los estímulos destinados a promover la fidelidad consumidora de la enorme masa de lectores estables y potenciales.

Hombres de empresa como Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst advirtieron con indudable lucidez esta nueva realidad y se embarcaron en una virulenta pugna por la conquista y el control del dilatado mercado norteamericano, a partir de una fórmula periodística que incluía la explotación del sensacionalismo, las campañas de saneamiento, la pérdida jingoista, la cuidadosa selección de temas y titulares, la abundancia del material gráfico, la "fabricación" de la noticia, el estilo directo y claro, la reducción del precio del ejemplar, etc.

Tanto Pulitzer como Hearst, que paralelamente se proponían "crear opinión" e imponer la influencia de sus periódicos en cuestiones capitales de carácter político, económico y social, intuyeron casi simultáneamente las ventajas del mensaje gráfico como instrumento de captación y pasaron a la ofensiva incorporando a sus redacciones a los mejores dibujantes del momento.

En 1892, James Swinnerton dibuja para el *San Francisco Examiner*, de Hearst, la plancha hebdomadaria *Little Bears*, en la que se utilizan por primera vez personajes permanentes. Un año después Walt McDougall realiza la precursora página en colores del neoyorkino *World*, de Pulitzer, y en 1894 Richard Outcault —uno de los creadores más genuinos del primitivo *cartoon*— publica sus primeros trabajos en el mismo diario, entre ellos *Hogan's Alley*, una plancha con ambientes y personajes de los barrios populares, de la que surgirá, con todos sus atributos, el famoso *Yellow Kid* ("El Pibe Amarillo"), señalado por muchos autores como el punto de partida de la historieta moderna.

Consolidado el éxito del nuevo personaje, Outcault pasa a la cadena periodística Hearst, para cuyo *New York Herald* dibuja una nueva historieta, *Buster Brown* (1897), que ubica el ya clásico componente juvenil del chico travieso en el marco de una floreciente familia burguesa. Esta etapa de creación y afirmación de los rasgos básicos de la historieta se completa con la aparición de *The Katzenjamer Kids* ("Los sobrinos del Capitán"), dibujada

en 1897 por Rudolph Dirks para el *New York Journal*, sobre la base —aparentemente señalada por el propio Hearst— del *"cartoon" Max un Moritz*, creado en 1865 por Wilhelm Busch para la revista alemana *Fliegende Blätter*.

Los trabajos de Swinnerton, Outcault, Dirks y Frederik Burr Opper (creador de *Happy Hooligan, Uncle Si, Mr. Dubb* y *Alphonse and Gaston*) aportan, durante esta etapa precursora, algunos de los elementos más característicos de la historieta: los personajes permanentes, la articulación narrativa de una anécdota simple, los "globos" con diálogos, los signos gráficos de intensificación expresiva, etc. A comienzos del siglo XX Charles A. Kahles incorpora a las *kid strips*, o tiras de tema juvenil, el novedoso ingrediente de las aventuras: *Sandy Highflyer* (1903), en este sentido, constituye un interesante aporte desde el punto de vista de la organización temática del género, en una vertiente que será profundizada en 1906 por *Hairbreath Harry*, que incorpora clásicos elementos del folletín como los héroes y los villanos.

El dibujo minucioso, realista y refinado de Winsor Mc Cay, concebido en 1905 dentro de la línea de los ilustradores ingleses de inspiración prerrafaelista, aporta con *Little Nemo in Slumberland* (*Los sueños de Tito*, en la revista *Billiken*, de Buenos Aires) un nivel formal raramente superado, que exhuma en sus imágenes y transformaciones oníricas la más añeja tradición del *non sense* de raíz anglosajona. Pero la primera historieta cotidiana organizada como tira horizontal, esto es, uno de los primeros productos que podemos identificar sin dudas formales como una historieta en el moderno sentido de la palabra, aparecerá sólo en 1907, con *Mutt y Jeff*, la tira ejecutada por el dibujante americano Bud Fisher para el *San Francisco Chronicle*, que amalgama —en un progresivo proceso de decantaciones y adaptaciones temático-formales— los elementos en cierto modo dispersos del nuevo producto.

Durante esta etapa precursora los dibujantes franceses realizan tres aportes de interés, aunque de disímil valor, para el ulterior desarrollo de la historieta: en el terreno de la plancha hebdomadaria aparecen *Becasine* (1905), de Jean-Paul Pichon; *Les pieds Nickelés*, de Louis Forton, que utiliza a fondo las líneas más

incisivas de la tradición popular francesa, y la historieta impresionista *L'espliègе Lili* (1909), de Valle y Vallet.

En el campo del dibujo animado comienzan hacia 1908 las primeras experiencias del fotógrafo Emile Cohl, sobre la base del trucaje descubierto por Méliès y de los *gags* de efecto óptico (como *Fantasmagoría*, producida para la Gaumont), experiencias que retomará contemporáneamente el dibujante Winsor Mc Cay en su celebrado *Gertie, el dinosaurio*, exhibido como novedoso ingrediente visual en espectáculos de *music-hall*. El tercer aporte, algo borroso, por cierto, es el *roman-cinéma*, o folletín ilustrado según las técnicas de encuadre de la película cinematográfica.

Predominan durante este primer momento, presidido casi exclusivamente por la aparición dominical de las planchas, el dibujo caricaturesco, el *cartoon* desarrollado en torno a un incidente más o menos unitario, que abarca tres o cuatro cuadros o zonas y persigue un *efecto* generalmente cómico, con textos esquemáticos de factura no excesivamente prolija. Los *Katzenjamer* y *Mutt y Jeff*, sin embargo, aportan con notable conciencia del nuevo campo algunos de sus recursos más típicos: organización horizontal, uso funcional del globo (desdeñado por los dibujantes franceses), grafismos expresivos e intensificadores, personajes estables, organización "abierta" de una historia cuyo sentido se "reagrupa" al cabo de varias planchas, definición esquemática de los caracteres de los personajes, etc.

Sólo en la década siguiente el periodismo norteamericano ofrece las primeras *tiras* de auténtica repercusión mundial: *Krazy Kat* (1911), de George Herriman, y *Bringing Up Father* (1912), de Geo Mc Manus.

Los esquemáticos dibujos de Mc Manus, conocidos entre nosotros con los nombres de *Trifón y Sisebuta* o *Delicias de la vida conyugal*, se ubican en la línea de la *family strip* costumbrista, y narran las peripecias de una pareja de nuevos ricos estancada en la profundización de roles significativamente antagónicos: el retorno periódico, y siempre frustrado, a los opuestos, a la voraz búsqueda de prestigio social encarnada por la absorbente figura de la mujer.

Las criaturas de Herriman, como observa Gerard Blanchard, parecen renovar, por el contrario, *las angustias y los sueños de la*

noche en un mundo absurdo que adopta las apariencias de la banalidad.

En la novedosa línea de la *girl strip*, o historieta protagonizada por una muchacha sofisticada y superficial, se ubica *Polly and her Palls* (1912) —*Don Jacobo*, en la Argentina—, de Cliff Sterrett, antecesora de innumerables heroínas americanas de la sociedad opulenta.

Entre los años 1912 y 1914 se verifican dos hechos que tendrán enorme gravitación desde el punto de vista de la producción de historietas a nivel industrial y de su estructuración formal. El primero lo constituye la creación del sistema de *Sindicatos*, con una expresión dominante en el poderoso King Features Syndicate (1914), que monopolizará en casi todas sus líneas la producción y comercialización ("reventa") de la historieta. El segundo consiste en la presencia madura de una excepcional figura del cine, David W. Griffith, cuyo film *El nacimiento de una Nación* (1914) tendrá decisiva influencia en el pasaje definitivo de la composición "encuadrada" (esto es, incluida en un contexto gráfico presidido por un punto de vista aditivo y acumulador, tal como se observaba en la pintura medieval y en las ilustraciones de libros del siglo XIX) a la composición "cuadro por cuadro", ya intuida por Fischer y otros precursores con su fragmentación selectiva del campo visual y su uso significativo de los planos.

Al término de la guerra de 1914-18 se inicia en los Estados Unidos un espectacular proceso de crecimiento que terminará de configurar sus rasgos de sociedad opulenta y expansiva. Son los años de la consolidación monopolista, del manejo del ahorro interno por parte de las grandes corporaciones, de los banqueros ávidos y de los *bootleggers* que tratan de burlar con sangrientas cortapisas las puritanas restricciones de la Ley Seca. El automóvil es el símbolo de la prosperidad norteamericana, y Henry Ford el prototipo del *tycoon* que estimula las fantasías de ascenso social del americano medio. Ford, General Motors, General Electric, Westinghouse, Du Pont de Nemours son nombres sagrados que se reverencian en los rincones más insospechados. En este caos irracional y ascendente, presidido por la idea del consumo, la industria cultural y recreativa experimenta también un impulso de intensidad notable: la prensa masiva, el cine y la radio, junto con los espectáculos deportivos y los "desfiles de fantasía", mo-

nopolizan la atención de amplias capas de la clase media norteamericana.

En 1918 aparecen *Barney Google*, de Billy DeBeck, y *Toots and Casper*, de Jimmy Murphy. La primera trasluce en clave evidente las preocupaciones del americano medio por el dinero y el prestigio social; la segunda, por su parte, profundiza la línea de la *family strip* cultivada por Mc Manus y Sterrett, y exhibe a la pareja "moderna" aplicada a la resolución de conflictos y problemas casi siempre triviales.

La década 1918-1928 es rica, precisamente, en el tipo de historieta "familiar", como *Los Nebbs* (1923), de Hess y Carlsson, y en la *tira* con heroínas frívolas y exitistas al gusto de la nueva sociedad yanqui. Entre ellas se destacan *Winnie Winkle* (1920), de Martin Branner, con su sagaz y funcional utilización de la moda femenina; *Tillie* (1921), de Russ Westover; *Fritzi Ritz* (1922), de Larry Whitington, que más tarde —cuando Ernie Bushmiller se haga cargo de la *tira*— dará origen a *Nancy* (*Periquita*, en la Argentina); *Dixie Dugan* (1924), de Strieble y Mc Evoy; *Ella Cinders* (1925), de Plumb, tratada en la cuerda arquetípica de la Cenicienta, y la universalmente famosa *Betty Boop* (1925), de Dave Fleisher.

En la línea de historietas con personajes infantiles aparecen *Justy Kids* (1921), de Ad Carter, y *Skippy*, de Percy Crosby. *Little Orphan Annie (Ana, la huerfanita)*, dibujada en 1924 por Harold Gray, se inscribe parcialmente en esta línea, a la que aporta, sin embargo, algunos ingredientes explícitamente sugeridos por el viejo folletín de reivindicación y por los relatos policiales. La tira de Gray revela como pocas el neto proceso de ideologización de la historieta y su empleo como mecanismo de *control social*, y en este sentido resulta útil remitir al lector a la sintética descripción de Oscar Masotta: "paternalismo de los ricos, glorificación del mundo de los patrones, defensa de la propiedad privada (son los pobres quienes hacen esa defensa), identificación de los buenos con los campesinos y de los malos con las ciudades y la industria", etc.

La tira con personajes del mundo animal se revitaliza con un ejemplo aislado, pero de gran valor creativo: *El Gato Félix*, de Pat Sullivan, que en 1923 —por contrato con el King Features

Syndicate— pasa del dibujo animado a la historieta, aunque conserva de aquél la insólita carga visual de sus *gags* y desarrolla e intensifica el rico sistema de signos gráficos intensificadores que habían imaginado Dirks y Herriman en la etapa anterior. La línea de aventuras, que se había insinuado con Charles Kahles, es retomada y afianzada definitivamente por Roy Crane a través de su excelente *Wash Tubbs* (1924), creada para N.E.A. Syndicate.

En 1929, la prosperidad económica de los Estados Unidos padece uno de los colapsos más agudos de su historia.

El estiramiento artificial del crédito y de las operaciones financieras, la elevación especulativa de los valores de Bolsa y las fisuras globales del sistema, en suma, hacen eclosión hacia fines de ese año en la llamada Gran Crisis, a la que suceden los años negros de la Gran Depresión. El impacto de este fenómeno sobre los sectores populares alcanza contornos dramáticos: entre 1929 y 1933 los salarios reales decaen en un 45 % y el número de los desocupados supera holgadamente los 16 millones.

En los preámbulos de la Crisis se asiste, sin embargo, con respecto a las tiras cómicas, a un sugestivo proceso de signo inverso, que se extenderá a toda la década del 30, y que convertirá a ésta, por excelencia, en la Epoca de Oro de la historieta.

En 1928, el dibujante Walt Disney rompe con la teoría del artesano individual y solitario e introduce la idea revolucionaria del trabajo en equipo, aplicada a la producción de dibujos animados para el cine. Ese mismo año el ratón Mickey, heredero menos fantasioso de los *animal strip* y de la caligrafía onírica de Herriman y Sullivan, hace su aparición en las pantallas y pasa dos años después a la historieta, para iniciar, en 1934, una avasallante y duradera campaña de expansión mundial.

En 1929 —precisamente el año de la Gran Crisis—, aparecen *Buck Rogers*, de Philip Nowlan y Dick Calkins, y *Tarzán* de Hal Foster. Los autores de la primera, que trabajan para Newspaper Service de Chicago, inician el sistema de colaboración entre un guionista y un dibujante, y se encabalgan sobre el éxito masivo de las historias de ciencia-ficción, según la fórmula de la revista *Amazing Stories*, fundada en 1926 por Hugo Gernsback. Hal Foster, que procede de las filas del dibujo publicitario, ilustra las aventuras del *Tarzán* de Edgar Rice Burroughs, con un novedoso

estilo "realista" que progresivamente incorporará elementos típicos del encuadre y de la óptica cinematográfica: primeros planos, profundidades de campo, panorámicas, etcétera.

En la línea del dibujo caricaturesco hace su aparición el simpático *Popeye (Espaguetti)*, de Segar, y en las vertientes más clásicas de la historieta familiar y de las *girl* y *kid strips* se concretan, entre los años 1930 y 1933, las series más tarde famosas de *Blondie* (1930), de Chic Young; *Apple Mary* (1932), de Martha Orr, y *Henry (El Pibe Piraña)*, de Carl Anderson. El auge masivo de los deportes, a su vez, inspira las aventuras de *Joe Palooka* (1930), el boxeador de "puños de hierro", creado por Ham Fisher, mientras que *Tim Tyler* (1932), de Liman Young, retoma la línea de las aventuras en marcos exóticos (Africa, en este caso) y del héroe juvenil.

El éxito de la novela policial "dura", iniciada por la revista *Black Mask* a mediados de la década de 1920 y afianzada por los aportes de Dashiell Hammett *(Cosecha roja* y *El halcón maltés)*, sumado al nuevo estilo *thriller* del cine *negro* (Hawks, Seiler, Hill, Sternberg, etc.), sirven de marco —en el tenso contexto de los años de la Depresión— a una tira de características excepcionales. *Dick Tracy* (1931), de Chester Gould, historieta de trazos netos y gran tipificación a la que su autor consideró alguna vez como una *meditación sobre la muerte* y que constituye, en efecto, una desolada y compleja aproximación al universo de la violencia punitiva.

La zona de anticipación y de viajes cósmicos iniciada por Buck Rogers en 1929 es retomada en 1932 por Frank Godwin, cuya *Connie* reacciona, de paso, contra las imágenes de la heroína superficial y de la mujer fetiche.

Bick Bradford, de Ritt y Gray, y *Flash Gordon*, de Alex Raymond, completan y refinan en 1933 esta línea tan seductora, con algunos aportes de real interés. La "cronósfera" ideada por William Ritt, por ejemplo, permite resolver en clave racionalizadora y posibilista los más curiosos alabeos temporales, a la vez que el dibujo "realista" aporta una convincente masa de información visual y crea, en múltiples ocasiones, una ambigua noción de la historieta como vehículo pedagógico y como mecanismo de dinamización imaginativa. *Flash Gordon*, por su parte, creado

por King Features Syndicate para competir con las tiras de Foster, Nowlan y Calkin, abre inéditas posibilidades al estilo "ilustración", cultivado excelentemente por Raymond, e incorpora, si bien en forma marginal y controlada, ciertos ingredientes de erotismo muy característicos de esa etapa de la moderna cultura consumidora.

Entre los rasgos característicos de este primer momento (1929-1933) de la Epoca de Oro podemos anotar por lo menos cuatro cuya influencia será decisiva: 1) la colaboración guionista-dibujante; 2) la organización "dramática" del relato; 3) el pasaje del dibujo "caricaturesco" al dibujo "realista", que prevalecerá en lo sucesivo en las historietas no específicamente humorísticas; 4) el trabajo en equipo.

En 1934 el talentoso Alex Raymond nos brinda dos historietas de gran arraigo: *Jungle Jim*, que "reelabora" las aventuras de una suerte de Tarzán en ropas de explorador, y *Agente X-9*, con guión y diálogos de Dashiell Hammett, creada para el *Evening Journal* de Hearst para competir, según se afirma, con *Dick Tracy*.

El dibujo "realista" de *Agente X-9*, el ritmo dinámico del montaje y el uso del globo, que contiene los diálogos directos de Hammett, descubren una nueva faceta estilística de Raymond y prueban, acabadamente, la estrecha y pocas veces superada *complementación* de guionista y dibujante, en un nivel de calidad que será posteriormente desvirtuado y pervertido por los continuadores de la tira.

A ese mismo año pertenecen *Mandrake*, de Lee Falk y Phil Davis, *Terry y los piratas*, de Milton Caniff, y *Li'l Abner (El chiquito Abner)*, de Al Capp. La primera historieta señala en su etapa inicial la irrupción de una pléyade de héroes omnipotentes y dotados de poderes sobrenaturales, que encontrará su culminación en *Superman*. Estas fantasiosas propiedades de Mandrake, sin embargo, se irán atenuando con el tiempo para dejar paso a un héroe ambiguo pero no menos inquietante, cuyo poder se basará casi exclusivamente en trucos, alucinaciones colectivas y fenómenos de hipnosis, en un arbitrario juego que si exige la complicidad del lector también destruye sobre el papel las reglas de verosimilitud que parecía imponerse (el lector de la tira *ve* las

mismas cosas que los villanos a los que Mandrake *engaña* con sus trucos).

Terry y los piratas es una característica tira de aventuras para adolescentes, protagonizada por uno de ellos. Caniff, un creador talentoso y dotado de gran maestría artesanal, domina con notable precisión la estructura y las exigencias narrativas de la historieta e impone, asimismo, una variante caligráfica importante, al asimilar tiempo después las técnicas orientales del dibujo a pincel, con las que sustituye el convencional dibujo con pluma.

Li'l Abner, por su parte, es una versión abigarrada y delirante de la tira familiar de observación costumbrista, en la que se vuelcan, con sobreabundancia de apoyaturas expresivas, algunas anotaciones bastante agudas sobre aspectos vitales del estilo de vida americano, sobre los mitos nacionales, sobre la actualidad política y sobre la misma cultura de masas, en un contexto que no puede ser más explícitamente coherente con la imagen interna del americano y que, por lo tanto, pierde algo de su fuerza satírica cuando es consumido fuera del grupo de referencia.

A ese mismo momento pertenecen *Alley Oop (En aquellos tiempos)*, de Hamelin, y *The Little King (El Rey Petizo)*, de Otto Soglow, dibujada para una revista de consumo más restringido como el *New Yorker*.

En el período comprendido entre 1935 y 1939 florecen tardíamente las historietas ligadas a la añeja tradición americana del *western*, con *King de la Policía Montada*, de Dean, *Bronc Peeler* y *Red Ryder*, de Fred Harman, para culminar con el mitológico *Llanero Solitario*, de Stricker y Flanders.

La línea policial aporta la imagen plena de bonhomía y ceremoniosa untuosidad de *Charles Chan* (1938), creada por Alfredo Andriola sobre el personaje de Earl Ders Biggers, y la historieta de aviación alcanza uno de sus puntos más altos con *Barney Baxter* (1937), de Frank Miller.

En 1937 se producen dos hechos de interés: Harold Foster, que ha abandonado *Tarzán*, retoma la vieja concepción del creador integral y comienza a dibujar *El Príncipe Valiente*, historieta a la que vuelca su mejor estilo de ilustrador "realista", su gusto por lo épico y su afán por la documentación minuciosa para

reconstruir escenarios, armas, utensilios, vestuarios, navíos y viviendas.

Como contrapartida, la saga de Burroughs es retomada por concurso por Burne Hogarth, un profesor de dibujo e historia del arte que conserva la tira hasta 1950, con algunos intervalos, y que le infunde —según se expresa en el catálogo de la muestra de sus trabajos realizada en el Louvre— *toda su cultura artística, su admiración declarada por Miguel Angel y los grandes barrocos, sus afinidades con el expresionismo alemán, su pasión por las artes del Extremo Oriente.*

El Panteón de los héroes más o menos sobrenaturales recibe hacia fines de la Epoca de Oro cuatro contribuciones fundamentales: *El Fantasma* (1936), dibujado para la KFS por Ray Moore, sobre textos de Lee Falk; *Superman* (1938), de Jerry Siegel y Joe Shuster; *Batman* (1939), de Bob Kane, y *El Espíritu*, de Eisner, cada uno de los cuales parece satisfacer, como se ha dicho, exigencias del inconsciente colectivo, y contribuye a cubrir la cuota de apoyo psicológico que hará necesaria la entrada de Estados Unidos en la guerra.

Dentro de este marco se verifica, asimismo, un acontecimiento de gran importancia para la evolución posterior de la historieta. Nos referimos a la aparición de los novedosos *comic books*, o revistas que recogen una historieta o un conjunto de historietas unitarias y a través de las cuales las *tiras* se independizan del soporte brindado hasta entonces por los periódicos y se abren camino hacia un mercado de consumidores más específicos.

La línea de los *comic books* se inicia en 1934 con *Famous Funnies*, en el que aparecen, entre otros, personajes bien conocidos como Mutt y Jeff, Dixie Duggan, Connie, Ben Webster, etc. A *Famous Funnies* se agregan más tarde *Popular Comic's, King Comics, Detective Comics, Action Comics, The Spirit, Prince Namor, The Human Torch, Whiz Comics*, etc., que se caracterizan por sus tirajes elevados y por la reelaboración de varios centenares de superhércules del tipo Superman y Capitán Marvel.

Una síntesis de los rasgos sobresalientes de esta Epoca de Oro podría abarcar los siguientes puntos: 1) Afirmación de las tiras de estilo "realista" que narran una historieta argumental (ciencia-ficción, aventuras exóticas, policiales, deportivas, etc.);

2) Predominio del trabajo en equipo; 3) Diversificación y especialización de los circuitos de consumo a través de los *comic books*; 4) Aparición de tiras de gran calidad y popularidad que logran imponerse en el mercado mundial; 5) Auge de los superhéroes; 6) Importancia económica del consumo masivo, etc.

Durante esta misma etapa la escuela francesa, con características autónomas, aporta tres tiras importantes: *Tintin* (1930), de Hergé; *Profesor Nimbus* (1934), de Daix, y *Futuropolis* (1937), de René Pellos.

Los comienzos de la década de 1940, con la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, coinciden con la irrupción, ligeramente precursora, de las llamadas "historietas de guerra", que cumplen un importante papel como reforzadoras de la ideología y del esfuerzo bélicos. Entre éstas se destacan *Male Call* (1942), de Milton Caniff, con una atractiva asimilación de la clásica *pin up* hollywoodense; *Sad Sack*, de Baker, y *C. I. Joe*, de Breger, y en 1943 *Captain Easy (César, el capitán sin miedo)* y *Buz Sawyer*, de Roy Crane, auténtico especialista —junto con Caniff— que equilibra un preciso documentalismo gráfico con el manejo de las claves ideológicas y propagandísticas impuestas por los servicios especiales de las Fuerzas Armadas, claves que años más tarde se extenderán por imperio de la "guerra fría" y la prédica anticomunista, y abarcarán campos cada vez más amplios en una "escalada" psicológica que seguirá los nuevos caminos del intervencionismo norteamericano.

La etapa que se abre con la finalización de la guerra no consigue equiparar, en sus resultados más inmediatos, a la floreciente industria de los años 1930, con el agravante de que los nuevos productos —e inclusive los más tradicionales y asentados en las preferencias del público— deben competir con la recién nacida televisión, que comienza a operar a nivel masivo a partir de 1946.

En el período comprendido entre 1945 y 1953 se perciben las siguientes coordenadas, que exhiben, en sus líneas generales, la decadencia de las formas convencionales y de los productos característicos de la Epoca de Oro (que siguen representando, de todos modos, el sector más rico y creativo de la historieta): en la vertiente "realista" se destacan *Rip Kirby* (1946), de Alex Ray-

mond, que demuestra la rápida asimilación de nuevas técnicas gráficas y visuales (aportadas por el cine y la televisión), el interés todavía vivo por los temas policiales (en especial por la novela "dura") y el reconocimiento de una capa de lectores, ya ejercitados en los códigos de la historieta, con mayores exigencias de orden general.

A esta misma vertiente, con reminiscencias formales e ideológicas de la "historieta de guerra", pertenecen *Johnny Hazard* (1947), de Robbins, y *Steve Canyon*, de Milton Caniff. A la línea costumbrista, heredera de los viejos *familiar strips*, pertenece, por su parte, *Mary Worth* (1947), de Connor y Ernest.

Los años 1950 asisten al reverdecimiento de una forma que posee hondas raíces en la tradición literaria anglosajona: los *horror comics*, o historietas sobre temas sobrenaturales y de ultratumba, que bajo las hábiles manos de verdaderos especialistas en el género, como Feldstein y Gaines, brindan productos de gran truculencia como *Tales from the Crypt* (1950).

La historieta, en especial en su vertiente caricaturesca y humorística, comienza a interesar, en una dirección hasta entonces inédita, a un público más sofisticado e intelectual de lectores de diarios y revistas minoritarias o *underground*, en un proceso bastante complejo en el que toman parte las nuevas corrientes del dibujo animado (como el grupo U.P.A.), los avances de la sensibilidad *pop*, el reconocimiento de la especificidad y el valor estético de la historieta, etc.

A las exigencias o preferencias de los distintos niveles de este nuevo público responde *Pogo* (1948), de Walt Kelly, una tira animalística que juega intelectualmente con los diversos niveles del lenguaje y practica un humor muy próximo a la tradición del *nonsense* británico; *Peanuts (Rabanitos)*, de Charles Schultz, y *Denis the Menace (Daniel el travieso)*, de H. Ketchman, aparecidos en 1950 y 1951, respectivamente. A ellos cabe agregar *Miss Peach* (1957), de Lazarus; *B. C.* (1958), de Hart, y las planchas de humor corrosivo de Feiffer.

La historieta sobre temas de "interés humano", en un nivel de "seriedad" bastante presuntuoso que recuerda el estilo del radioteatro, de los relatos edulcorados para revistas femeninas, de los seriales para televisión y de los "consultorios" sentimentales,

ofrece ejemplos tan característicos como *Ben Bolt* (1950), de J. C. Murphy; *Juez Parker* (1952), de Dalis y Heilman, y la culminante *Heart of Juliet Jones (El corazón de Julieta)*, excelentemente ejecutada a partir de 1953 por Eliott Caplin y Stan Drake.
Un caso en cierta medida aislado, aunque sumamente significativo desde el punto de vista del tipo de humor que pone en circulación, lo constituye *Mad Comics* (1952), de H. Kurtzmann, convertida en 1955 en la notoria revista *Mad*.

El nuevo *status* adquirido por la historieta norteamericana y su importante ubicación en el mercado interno se traduce, en los primeros años de la década de 1950, en la creación del Newspaper Comics Council y la Comics Magazine Association, así como en la adopción de un código que recoge e interpreta a su modo las crecientes presiones de educadores, sociólogos y críticos de la cultura de masas. Argentina asiste durante esos años, a partir de revistas como *Intervalo, Aventuras, Patoruzito, Misterix, Rayo Rojo*, etc., a un verdadero auge de la historieta, con expresiones depuradas como *Cisco Kid*, de José Luis Salinas; *Vito Nervio*, de Wadel y Breccia; *Misterix*, de Ongaro-Campani; *Randall*, de Del Castillo, y *El Eternauta*, de Oesterheld-López, entre otras no menos valiosas. Italia, a su vez, aporta con la *fotonovela*, desarrollada por Stefano Reda y Damiano Damiani, una novedosa forma de la literatura en imágenes que analizaremos por separado.

La década de 1960 nos permite apreciar una significativa traslación del eje geográfico de la historieta, que pasa de los Estados Unidos —verdaderos monopolizadores del género— a Europa.
Durante estos años se siguen consumiendo en Estados Unidos los productos más notables y con mayor capacidad de supervivencia (o adaptación) de las décadas anteriores, pero lo creado a partir de entonces es relativamente pobre y parece denunciar cierto agotamiento del interés y cierto velamiento de la capacidad creadora, si se exceptúan los superhércules mitológicos de Stan Lee (*Spiderman*, 1963), tan vinculados por otra parte a los modelos de la historieta para *comic books;* la paródica *Little Annie Fanny* (1962), creada por Kurtzmann para la revista *Mad*, y el caso de *Wizard of Id*, una tira de humor sofisticado que comienza a aparecer en 1964 con las firmas de Parker y Hart.

En Francia, por el contrario, los intentos de renovación —que combinan elementos tradicionales de la escuela norteamericana con los aportes más refinados del *pop art*, la cultura de consumo y el erotismo publicitario— producen tiras como *Barbarella* (1962), de J. C. Forest; *Jodelle* (1966), de Peellaert y Bastier, y *Pravda* (1967), de Peellaert, y dentro de la línea de humor —con convenciones más específicamente nacionales— *Asterix* (1960), de Cosciny y Uderzo; *M. Lambert* (1965), de Sempé, y toda la gama de *cartoons* de los Siné, Bosc, etc., con su ácida y crítica visión de la sociedad contemporánea.

Los intentos de vigorización de la historieta dan lugar en Gran Bretaña a la aparición de *Modesty Blaise*, la superheroína creada en 1965 por O'Donnell y Holdaway, y *The Sheekers* (1966), de Burns y Lilley, y en Italia, por su parte, a *Diabolik* (1962), de A. y L. Giussani, y al *Neutrón* (1965) de Guido Crepax. A manera de cierre de esta sintética cronología de algunos de los aspectos más relevantes de la historieta, señalemos que dentro de esta nueva corriente se inscriben en España, producidas para el mercado interno o para la exportación, historietas como *Zarpa de acero* (1962), de J. Blasco; *Bikini Cat*, de Rumeu; *Cinco por Infinito* (1967), realizada en equipo; *Renata Lee*, de José González; *Indestructible Man* (1968), de J. Blasco, y *Delta 99*, de Carlos Giménez y Flores Thies.

ADDENDA A:

Antecedentes de la historieta en el siglo XIX

La historieta tiene ciertamente antecedentes aislados desde el 3000 a. C., pero su consolidación como medio expresivo gráfico es un hecho del siglo XIX. Durante la centuria anterior se registraron en Estados Unidos algunos intentos consignables a cargo de Ben Franklin: los grabados en madera para su panfleto *Hablar*

claro, su caricatura *Join or Die*, de gran efecto en las colonias antes de la Revolución. En Europa y América los hechos se suceden:

1807: William Charles, el más distinguido caricaturista anterior a Thomas Nast, publica su primera plancha (Estados Unidos).

1812: *Viaje del Dr. Syntax*, de Thomas Rowlandson (Gran Bretaña).

1813: Amos Doolittle dibuja *Los hermanos Jonathan*, antecedentes del *Tío Sam* (Estados Unidos).

1814: Por primera vez se introduce una caricatura editorial en el periodismo neoyorquino (*Post*).

1822: Primera foto de Niepce (Francia); la litografía comercial se difunde en Estados Unidos.

1824: Imaginería de Epinal (Francia).

1831: Primer almanaque cómico impreso en Boston, a cargo de Charles Ellms (Estados Unidos).

1833: Canciones ilustradas por Célestin Nanteuil (Francia).

1834: *Tío Sam* aparece en algunas caricaturas (Estados Unidos).

1841: Fundación del *Punch* (Gran Bretaña).

1842: Aparece *Le Musée* o "magasin comique" de Philipon (Francia).

1843: Lapierre comercializa la linterna mágica (Francia).

1844: Aparecen los *Fliegende Blätter* de Munich (Alemania).

1846: Primer semanario cómico neoyorquino, *Yankee Doodle* (Estados Unidos).

1848: Fundan en Filadelfia el semanario *John Donkey* (Estados Unidos); en Francia, primera semana cómica de *Charivari*.

1851: Se publica *Lantern*, semanario humorístico ilustrado por Frank Bellew, quien, al año siguiente, lanzará la efigie del *Tío Sam* (Estados Unidos).

1857: *La Semaine des Enfants*, de Hachette y Lahure (Francia).

1859: Primeras historias ilustradas por Busch (Alemania). Surge el semanario *Vanity Fair*, en el que se publicarán numerosas caricaturas de Lincoln (Estados Unidos).

1865: Se inicia la publicación de *Max und Moritz*, de W. Busch (Alemania).

1867: "Historias sin palabras", de Grafty, en *La Lune* (Francia).
1870: Thomas Nast incluye su primera caricatura democrática en el *Harper's Weekly*. (Estados Unidos). El Reverendo Charles T. Brooks, traductor de Schiller y Goethe, se encarga de la versión inglesa de *Max und Moritz* (Gran Bretaña).
1872: A. B. Frost inicia su carrera de ilustrador cómico con *Out of the Hurly-Burly*.
1874: Primera caricatura del elefante republicano de Nast en *Harper's Weekly* (Estados Unidos).
1880: El fotograbado es introducido en los Estados Unidos.
1885: *El ladrón robado*, de Steinlen (Francia).
1888: Sombras chinescas de Caran d'Ache (Francia).
1889: *La Familia Fenouillard*, de Christophe (Francia).
1890: *Comic Cuts* (Gran Bretaña).
1893: Suplemento en colores del *World* de Pulitzer (Estados Unidos).

ADDENDA B:

Cronología de la historieta

ESTADOS UNIDOS	OTROS PAISES
1892: *Little Bears*, J. Swinnerton.	
1896: *The Yellow Kid*, R. Outcault.	
1897: *The Katzenjamer Kids*, R. Dirks.	
1903: *Sandy Highflyer*, Ch. Kahles.	
1905: *Little Nemo in Slumberland*, W. McCay.	
1907: *Mutt y Jeff*, B. Fisher.	
	1908: Francia: *Les pieds nickelés*, L. Forton.

1911: *Krazy Kat*, G. Herriman.
1912: *Bringing Up Father*, G. McManus; *Polly*, C. Sterrett.
1918: *Barney Google*, B. DeBeck.
1920: *Winnie Winkle*, M. Branner.
1921: *Tillie*, R. Westover. *Justy Kids*, A. Carter.
1923: *Félix the Cat*, P. Sullivan.
1924: *Little Orphan Annie*, H. Gray; *Wash Tubbs*, R. Crane.
1925: *Betty Boop*, D. Fleisher.
1929: *Buck Rogers*, Nowlan y Calkin; *Tarzán*, H. Foster.
1930: *Joe Palooka*, H. Fisher; *Blondie*, Ch. Young.
1931: *Dick Tracy*, Ch. Gould
1932: *Connie*, F. Godwin.
1933: *Brick Bradford*, Ritt y Gray; *Flash Gordon*, A. Raymond.
1934: *Jungle Jim* y *Agent X-9*, A. Raymond; *Mandrake*, Falk y Davis; *Terry and the pirates*, Caniff; *Li'l Abner*, Al Cap.
1936: *The Phanton*, R. Moore.
1937: *Prince Valiant*, H. Foster; *Tarzán*, B. Hogarth.

1930: Francia: *Tintin*, Hergé.

1937: Francia: *Futuropolis*, R. Pellos.

1938: *Red Ryder*, F. Marman; *Superman*, Siegel y Shuster.
1939: *Batman*, B. Kane.
1942: *Male Call*, M. Caniff.
1943: *Buz Swayer*, R. Crane.
1946: *Rip Kirby*, A. Raymond.
1947: *Steve Canyon*, M. Caniff.
1948: *Pogo*, W. Kelly.
1950: "Horror comics"; *Peanuts*, Ch. Schultz; *Ben Bolt*, J. Murphy.
1953: *Heart of Juliet Jones*, Chaplin y Drake.
1956: Dibujos de Feiffer.
1958: *B. C.*, J. Hart.

1947: Italia: Fotonovela.

1960: Francia: *Asterix*, Cosciny y Uderzo.
1962: Francia: *Barbarella*, J. C. Forest.

1962: *Little Annie Fanny*, Kurtzmann.
1963: *Spiderman*, S. Lee.
1964: *The Wizard of Id*, Parker y Hart.

1965: Inglaterra: *Modesty Blaise*, O'Donnell y Haldaway. Italia: *Neutrón*, G. Crepax.
1966: Francia: *Jodelle*, Peellaert y Bartier.
1967: Francia: *Pravda*, Peellaert. España: *Bikini Cat*, Rumeu; *Cinco por Infinito*.

Historia del humor gráfico argentino *

Jorge B. Rivera

1900-1920: la sonrisa de las cosas cotidianas

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 anota-

* Este ensayo, que abarca lo producido en el campo del humor gráfico argentino durante el período 1900-1975, apareció en los números 34 y 35 de la revista *Crisis*, correspondientes a los meses de febrero y marzo de 1976, respectivamente. Acompañaban a los dos trabajos numerosas reproducciones de Rojas, Olivella, Polimani, Redondo, Quinterno, Lanteri, Rechain, Linage, Calé, Medrano, Divito, Oski, Kalondi, Quino, Landrú, Fontanarrosa, Crist, Cognigni, Viuti, Broccoli, Rivero, Napoleón y Sábat.

ción 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 insisten-

cia 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 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*, N° 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 Virutá 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 de *Alphonse and Gaston* de Opper, 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.

1920-1930: el apogeo de las tiras familiares

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 Cinder*).

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 Quinterno (*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 Quinterno) y 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, quzá 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 Julián Montepío* (*La Razón*, 1928), de Dante Quinterno.

La línea pulcra y luminosa de las viñetas publicadas por Quinterno 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 Quinterno, 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 intimidad 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 Ñato 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" Taborda 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* (1937), 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, rematado por la fórmula consagrada de "¡Sonaste Maneco!"

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, rábulas 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 perduelios 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 Quinterno; aunque de manera paradojal la creciente y activa participación de humoristas y dibujantes argentinos en los medios 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. Linares Quintana (*Figuritas*, 1937), *Tric y Traque*, de Daloisio, *Ramona*, de Lino Palacio (*La Opinión*), *Tancredo*, de Fantasio (*El Mundo*), *La barra de Pascualín* y *El conventillo*, de Torino, *El gnomo Pimentón*, de Blotta, *Capicúa*, de Mazzone, *El nuevo rico*, de Héctor, *Paragüitas, el inventor del trabajo*, de Marino, *Max y Tim*, de Fantasio (*Leoplán*), *Archibaldo*, de Taggino, a los que podemos sumar contribuciones de González Fossat, Alessio, Vidal Dávila, Columba, etc. Una galería de tiras generalmente correctas y en muchos casos excelentes, de verdaderos mitos de la producción local que van desde la "universalidad" de un personaje como Don Fulgencio, "el hombre que no tuvo infancia", hasta la anotación costumbrista de *La barra de Pascualín*; del estilo art-decó de Linares Quintana al estilo caligráfico de Fantasio; de la huella saineteril de *El Conventillo* a las peripecias "maravillosas" del gnomo Pimentón; del "chiste" verbal o visual que se explicita en las breves secuencias de un *cartoon* desarrollado (*Tancredo*, por ejemplo), hasta las historias argumentales que requieren, como el *Capicúa* de Mazzone, la amplitud de la página entera; de los arquetipos fuertemente recortados, a los personajes con mayor complejidad caracterológica; de la parquedad del *gag* visual, a los juegos con el lenguaje cotidiano; de lo que es fuertemente tributario de los estilos y convenciones del dibujo norteamericano, o de los cánones de la producción a nivel internacional, hasta aquello que entronca de manera más definida con un mercado y una tradición específicamente locales.

La década del 40: los grandes tipos

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, etcétera.

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" y con pinturas de disposiciones morales innatas, y en este sentido son suficientemente elocuentes los populares ejemplos de *Fúlmine* (Divito), *Fallutelli* (Divito), *Amarrotto* (Oski), *Purapinta* (Janiro), *Ventajita* (Uliano), *Avivato* (Lino Palacio), *Bólido* (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.

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 la 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 había hecho armas (en un sentido casi literal) en la revista de Dante Quinterno, 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*, etcétera.

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 de todos los tiempos.

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, afirmaría 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 ejecutado por el Salgán de los 50, Calé se inició en *Descamisado* 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 *Gra-*

fodramas 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 desleída, 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" inconmovibles, heredera directa de la próspera clase media alvearista. Un mundo de oligarcas, industriales, financistas, profesionales, empleados públicos, ejecutivos, comerciantes y rentistas, en el que se filtran, ocasionalmente, los personajes de la picaresca tribunalicia y turfística, los bohemios 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, velatorios, 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 Me-

drano, *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*, *Bólido* 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, entreteje 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 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 Broccoli 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 gra-

fismo sintético y sutilísimo 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.

Renovaciones y replanteos

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 paradojal, 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.

Si la comparamos con estas publicaciones, o con una contemporánea de diseño más convencional, como *Avivato* de Lino y Jorge 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, etcétera.

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 muña, ciertos lugares de diversión nocturna, la jalea real, lo que es *in* y lo que suena *out*, giros verbales, modismos, idiotismos, 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 consuma 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 curiosos 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 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 alguno 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 chambona, que se especializa en reiterar las mismas trampas y en deslumbrar con los mismos espejismos, una historia universal 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 diver-

sas 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 baches), 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 Sèvres), etcétera.

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 del 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

un 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 ametralladora 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 confundiéndose 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 Broccoli 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"*.

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 ocaso 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 la 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 síncopa, 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.

El humor gráfico en el mercado internacional

Hacia fines de los 60 los humoristas argentinos cuentan con una definida y abundante tradición nacional (la que pasa por Divito, Medrano, Calé, Ferro, Oski, Battaglia, Landrú, etc.), y

al mismo tiempo con un frondoso bagaje de experiencias extranjeras que señalan nuevos rumbos al diseño gráfico y a la temática humorística, muy distantes ya —en sus líneas generales— de los estilemas, del lenguaje ingenuo y de los clásicos mecanismos "triviales" de los *cartoons* y tiras de post-guerra.

"Los *comics* —como anota Roman Gubern en la típica jerga de la sociología norteamericana— han pasado paulatinamente del estadio *masscult* al estadio *highbrow*". Han abandonado, en muchos casos, la amplia y casi exclusiva clientela que les proporcionaban los grandes medios masivos, para acceder a publicaciones y estamentos cada día más sofisticados, y en ese sentido las nuevas creaciones internacionales, con variados grados de intensidad, registran la impronta de grandes maestros de la intelectualización temática y el refinamiento visual, como James Thurber y el rumano Saúl Steinberg, dos característicos de *New Yorker* que aportan su disconformismo, su recreación de los monstruos del *id*, sus equívocos gráficos, su peculiar lectura del abstraccionismo de Paul Klee, su libertad lúdica, etc.

Resulta imposible pensar en los nuevos caminos del humor —argentino e internacional— sin tener presentes, por ejemplo, los tempranos aportes de Norman McLaren y de la productora de dibujos animados UPA, entre ellos el *Boing Boing* de Robert Canon y los trabajos de Burness, Hudley y Blechman, del mismo modo que parece difícil ignorar las contribuciones de dibujantes como Charles Schultz (*Peanuts*, 1950), Johnny Hart (*B.C.*, 1958) y Parker Hart (*The Wizard of Id*), o no tener presentes los croquis esquemáticos de Harold Ross en *New Yorker*, el intelectualismo analítico y escéptico de Feiffer (*The explainers*, 1958, *Bernard*), el "ideologismo" de Bosc y Siné (*Paris Match*), las indagaciones lingüísticas de Sempé (*Lambert*, 1965), los montajes "victorianos" de Ad Reinhart, los textos de Coscinny para *Les Dingodossiers*, los dibujos de Udergo y André François (*Le P.D.G.*, 1961), los diseños *pop* de Guy Pellaert (*Jodelle*), etc.

Casi tan imposible como aislar estos fenómenos de grandes revistas como *Playboy* (1964), con sus tempranas exploraciones del erotismo, *Mad* (1955), con su eficaz estilo paródico, la notable *Pilote* (1959), de Georges Dargaud, *Linus*, *Le Canard En-*

chainé, etc., herederas del papel motivador y movilizador que cupo en su momento a la inglesa *Punch* y a la alemana *Simpliccisimus*.

De la suma de este poderoso fermento creativo y de la añeja tradición local surgirá un nuevo estilo humorístico, que tratará de expresar la peculiar situación del hombre y de la sociedad argentinos, con un acento, una sensibilidad y una óptica absolutamente actuales.

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 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 Bienal 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 reivindicatoria, 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 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 parcles* de Crafty— el énfasis comunicativo era puesto 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 la 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 *feddback* 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 si omitimos 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.

O también, en muchos casos, juegos con la lógica y con lo fantástico, y en este último caso es muy significativa —como enunciación plausible de la nueva actitud— la nota editorial que precede al primer volumen de *Humor Negro (Satiricón)*:

"Hay que abrir la puerta a lo fantástico. Pero ocurre que cuando los hombres abren esa puerta, sienten miedo, ese viejo terror al Gran Secreto, a los mensajeros de una justicia incomprensible... El humor negro es una compadrada que disimula ese terror. Quienes lo ejercen se tutean con lo espantoso, dan palmadas confianzudas a lo desconocido y fingen aplomo ante lo que los aterroriza... En este número abrimos la puerta. Haciéndonos los guapos, mientras fruncimos la parte de atrás, trataremos de injuriar a la causalidad y de rebelarnos contra este mundo chato de heladeras que funcionan, fuegos que queman y hielos que congelan... Si el mundo es nada más que esto que nos rodea, hagámosle saber a quien no existe que esto no nos gusta nada".

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, marca 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 emisor, ahora los grandes núcleos provincianos elaboran e imponen sus propias experiencias al mercado local y nacional. Experiencias que indagan 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 Gognigni, 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 "conmovedora" 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*, agregando de paso a 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 mentonimias que ilustran un inefable *Marqués de Sade* (Izquierdo Brown y Blotta), hasta las reminiscencias *kitsch* de Tomás Sanz, o la notable ductili-

dad estilística de Crist, pueden observarse en la revista casi todas las novedades del diseño humorístico, ejecutado con un excelente nivel de conjunto. Pero en *Satiricón* quizá 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* habían 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*.

Las estrellas del boom

Pero obviamente el éxito de circulación de los nuevos mensuarios o quincenarios humorísticos se apoya en gran medida sobre la excelente factura de un grupo de dibujantes, que reeditan los mejores momentos de la historia del género, incluida la etapa de oro del *Rico Tipo* de Divito y de *Tía Vicenta*.

Desde las páginas de *Hortensia* y *La Voz del Interior*, y durante un período más breve desde *Noticias* de Buenos Aires, el cordobés Alberto Cognigni, por ejemplo, ha suministrado una suerte de catálogo humorístico de la compleja realidad social y política argentina, a través de *cartoons* que comentan con gran libertad y agudeza humorística los hechos más variados, desde los específicos de la crónica política hasta los episodios del acontecer cotidiano, en una línea incisiva que rescata el *métier* de grandes maestros como Medrano y Calé.

Hortensia le ha permitido la inserción de algunos *pastiches* notables, como el *R.I.P. Kurda* que parodia el célebre Rip Kirby de Alex Raymond y le permite jugar con los rasgos estilísticos del artista norteamericano, con sus técnicas de encuadre y composición, con el carácter heroico y mitificado del detective e incluso con el manifiesto origen *negro* de la tira. A él y a Peiró se debe, asimismo, *De cómo pasó la vida del Hormiga Soria*, una buena tentativa de historieta humorística y reconstrucción histórica ambientada a comienzos de siglo.

No cabe duda que el rosarino Carlos Alberto Fontanarrosa, ex creativo de una importante firma publicitaria, es uno de los dibujantes más representativos de este momento, con el talento humorístico de Quino y la ventaja de poseer un dibujo más rico desde el punto de vista plástico... y al mismo tiempo una plausible capacidad para urdir buenos textos literarios.

Dueño de una obra ya extensa, expuesta en la revista *Boom*, de Rosario, en *Hortensia, Satiricón, Panorama, Mengano* y el diario *Clarín* de Buenos Aires, Fontanarrosa es responsable de dos tiras que pueden competir con las de mayor nivel internacional: *Inodoro Pereyra, el renegau* y *Boogie el aceitoso*, que se conocieron a través de la revista de Cognigni.

Inodoro, ubicada en una vieja tradición de caricaturización del gaucho, es un intento positivo en lo que tiene de crítica al pintoresquismo folklórico y a la visión falazmente "gauchista" de nuestra cultura nacional-popular. Inodoro, como dijo alguna vez Fontanarrosa, es un legítimo anti-héroe que trata de afirmar su dignidad en un mundo que fundamentalmente no le pertenece. Al igual que muchos argentinos —al igual que todo hombre—, es una víctima de la compulsividad social que debe formular respuestas frente a situaciones que lo marginan, o que simplemente lo superan.

Cuando ello ocurre Inodoro encuentra la puerta estrecha del absurdo, un absurdo liberador, a veces cáustico y desesperanzado, a veces crítico, por momentos reintegrador, en muchas ocasiones ambiguamente rebelde. Un absurdo en el que lo acompaña su perro Mendieta, que no es perro, sino "un cristiano emperrau... Un lobizón que se quedó perro porque lo agarró un eclipse de luna". Por esta vertiente crítica, delirante, irónica,

Inodoro sienta las bases de una obstinada afirmación de su solitaria dignidad de hombre despojado, desgajado, marginado en el seno de una sociedad que ha comenzado a ignorar a su sujeto.

En *Boogie* el autor pone a contribución toda la mitología del género *duro*. Su *Boogie el aceitoso* es un descendiente de los personajes de Peter Cheyney y Mickey Spillane, una figura recortada de los filmes de Melville, pero tamizado al mismo tiempo por los seriales de televisión y por la historia contemporánea, porque si el mundo de Hammett era el de los *botlleggers* y los años míticos de la "prohibición", y el de Spillane encalla en los días no lejanos de la "guerra fría", Boogie se alimenta con los avatares de la CIA, de las guerras "localizadas", el asunto Ben Barka, la masacre de My Lay, los mercenarios de Katanga, el desembarco en Bahía Cochinos, el ametrallamiento de La Moneda, los sobornos de la ITT, el caso Watergate, etc.

Boogie es algo más que un *duro*, porque los viejos *duros* de los buenos tiempos anteriores a Nixon solían ser unos tipos idealistas, un poco *ratés* y en el fondo bastante sentimentales, y él es un frío mercenario —tan inexpresivo y eficiente como un Magnum 44— que no sueña precisamente con *Según pasan los años,* el testamento de Abraham Lincoln o el Madrid de 1937, y en este sentido resulta un personaje auténticamente "histórico", un personaje que describe y encarna de manera ejemplar la evolución de la sociedad norteamericana, sin rastros ya del sentimentalismo o el idealismo difuso de los personajes de Raymond Chandler o de los hampones y marginados que interpretaba Bogart.

Boogie, a lo sumo, es un asesino neto y sin maquillajes, tan brutal, cínico y desprovisto de sentimientos como la sociedad que lo engendra y que terminará glorificándolo, en un futuro conjetural y desdichado, junto a la famosa "águila calva" del escudo yanqui. Un hijo dilecto de Nixon y Robert Mac Namara, una excrecencia de la era del gelamón y las empresas multinacionales, aunque él exhiba una sinceridad de medios y propósitos que a ellas generalmente les falta. Y acaso sea esta cínica sinceridad de mercenario racista y facistoide la que lo convierte en un personaje capaz de suscitar algo parecido a la sonrisa, una sonrisa interna, brechtiana.

Para Fontanarrosa, como para todo auténtico humorista, el humor tiene una carga "informativa" importante, en muchos sentidos decisiva. En un reportaje realizado por *El Cronista Cultural* (Nº 16) el dibujante rosarino afirmaba: "Yo entiendo al humorista como un laboratorio. Un laboratorio donde se procesa una información recibida y se la convierte en un producto humorístico. Supongo, entonces, que el producido tiene una relación directa con la información recibida. Algo así como la relación uva-vino. Si la información es la cruenta, inquietante y violenta información que recibimos actualmente, por ejemplo, supongo que la resultante no puede ser otra que la de un humor negro, denso, espeso..."

En una línea similar se ubica el cordobés Cristóbal Reinoso, Crist, premiado en el importante Salón de Humoristas Gráficos de Bordighera (Italia) y colaborador de *Hortensia, Clarín, Crisis*, etc. Dueño de un diseño flexible, que va de las formas monumentales y anatómicas, rayadas por tramas densas, trabajadas a pluma, hasta la utilización de técnicas xilográficas, aguadas, manchas de tinta, etc., Crist es un buen realizador de temas unitarios, y un no menos excelente creador de tiras fijas, como su "García y la máquina de hacer pájaros", creada para la revista *Hortensia*.

Esta serie, elaborada con pequeños "monos" de formas redondeadas y esquemáticas, exhibe un humor poético y discursivo, que se complace con las fabulaciones, con una suerte de soñar despierto que comienza y acaba en sí mismo, como una reivindicación del humor puro y de la pura actividad lúdica, atravesada por cortas ráfagas del absurdo. García, un músico frustrado al que le hubiese gustado acariciar el éxito y la consagración, en apariencia un simple observador de la vida al que nada le sucede, tiene la notable virtud de suscitar en su entorno una atmósfera mágica, de aura que los demás llenan con sus fabulaciones, sus fantaseos y su libertad imaginativa.

Cristóbal Loiseu, Caloi, se hizo conocer a fines del 60 a través de sus colaboraciones en semanarios como *Análisis* y más recientemente a través de tiras permanentes como su celebrado *Bartolo*, que aparece en las páginas de *Clarín*, junto a *El Mago Fafa*, de Broccoli, y los *cartoons* de Crist y Fontanarrosa.

Caloi, a diferencia de sus colegas, aporta un humor sereno, sin agresividad, una suerte de inmersión entre metafísica y nostálgica (también irónica), que bucea en las desdichas existenciales y en la evocación de un brumoso tiempo de la memoria.

Más áspero es el humor de Napoleón, un dibujante de diseño personalísimo que incursionó en las páginas de *Tía Vicenta, La Hipotenusa, Adán, La Cebra a Lunares, Satiricón* y en las de publicaciones europeas de gran significación en el género como *Linus, Kirk. Asso de Picche, L'Anthologie Planete*, etc. Animador de una auténtica "escuela de la crueldad" —poblada de monstruos y seres mutilados— y dueño de un estilo corrosivo y delirante, Napoleón desmigaja de manera implacable al matriarcado, la sociedad de consumo, la alienación en el trabajo, la violencia, las represiones sexuales, etc. Paradójicamente este cultor del grotesco y la violencia significante ilustró también literatura infantil en la serie *Los libros de Polidoro*.

Aunque escasamente conocido en nuestro medio, cabría agregar en esta línea el nombre de Mordillo, un autor argentino con vasta repercusión en Europa y Estados Unidos a través de creaciones singulares como *Le Galion* y *Crazy-Comboy*.

Otro buen dibujante es el sanjuanino Aldo Rivero, galardonado recientemente con el premio Dátil de Oro en la Muestra de Bordighera, y cabría mencionar también a Serguei, con sus adaptaciones del grafismo *pop* de Pellaert; a Viuti, un buen *cartoonista* que en algunos momentos recuerda a los dibujantes franceses; a Amengual, Bróccoli, Pancho, Tabaré, etc.

Las apoteosis del medio

Una de las características sobresalientes del nuevo humor (en la veta explorada por *Mad* y *Pilote*, con sus parodias sobre Lil'Abner, Mandrake, Tarzán, etc.) es su tendencia a elaborar *pastiches* con autores, seriales, tendencias o subgéneros de la historieta. En esta vertiente se inscribe, por ejemplo, el ya mencionado *R.I.P. Kurda* de Cognigni, las parodias de historietas románticas que firma Carovini, las parodias de Limura y Saborido al estilo cursi de la revista *Susy* ("Carne y discernimiento", en *Mengano* Nº 34), algunas reconstrucciones de éxitos o fenómenos originados en los "medios", como "Terremoto" (*Satiricón* Nº 23), "El hombre

nuclear", de Serguei, en *Mengano* Nº 34, "Clark Kent Korto", en *La Cebra a Lunares* Nº 10, "Quién le teme al Tío Patilludo", de Fontanarrosa, en *Satiricón* Nº 10, "Le Petit Principüt", de Grondona White, en *Satiricón* Nº 18, "Juan Cruz el Lobizón", de Crist, en *Humor Negro* Nº 1, etc.

Fontanarrosa, por su parte, cultiva parodias aun más sofisticadas: una de ellas, "Tres llegaron a Macondo" (*Crisis* Nº 11), en la que se evoca el suceso literario de Gabriel García Márquez; otra, una talentosa historieta de "ciencia-micción" en la que se sugiere la existencia de una insólita aventura espacial tras el célebre episodio de Don Quijote con los molinos de viento (*Satiricón* Nº 23).

Otro rasgo típico —aunque no totalmente novedoso— es la circulación de los personajes, que se desplazan muchas veces de una tira a otra como forma de homenaje, de reflexión sobre el género, de afirmación del referente, etc. Otro mecanismo, la utilización del espacio publicitario como zona de ejercitación del humor, la creación de una *continuidad de circulación* que rompe con las fronteras internas de la revista y con las mismas fronteras del género.

El resurgimiento del humor gráfico ha dado lugar, a su vez, a experiencias editoriales que tratan de superar el marco tradicional y exclusivista de las revistas, experiencias que quizá se inspiren en el éxito que tuvieron en su momento los pequeños volúmenes apaisados de la serie *Mafalda*. En esta línea antológica, de recopilación y conservación, que apela a los hábitos "librescos" del nuevo público y que trata de rescatar de su carácter "efímero" a la producción de los humoristas más talentosos, se inscriben algunos volúmenes recientes como:

El Mago Fafa, de Broccoli, Ediciones de la Flor, 1974.

Humor Libre, de Caloi, 1973.

Caloidoscopio, de Caloi, Ed. Nueva Senda, 1973.

...Y Buhé!, de Cognigni, Siglo XXI, 1974.

230 después de Crist, de Crist, Planeta, 1974.

Genocidio, de Geno Díaz, Planeta, 1973.

Quién es Fontanarrosa, de Roberto Fontanarrosa, Ediciones de la Flor, 1973.

Fontanarrosa casi entero, de Fontanarrosa, La Línea, 1974.

Boogie el aceitoso, de Fontanarrosa, Ediciones de la Flor, 1974.

Inodoro Pereyra, el renegau, de Fontanarrosa, Ediciones de la Flor, 1974.

El Libro de Hortensia, Siglo XXI, 1974.

Mordillo Cartoons, de Guillermo Mordillo, Nueva Senda, 1974.

Tutti Fruti, de Napoleón, Ediciones del Pregón, 1974.

Oski en su tinta, de Oski, Planeta, 1974.

Yo que usted, de Quino, Siglo XXI, 1974.

George Dear, de Hermenegildo Sabat, Ediciones de Crisis, 1974.

. . .Pero reímos! (Lino Palacio, Cognigni, Crist, Fontanarrosa, Broccoli, Limura, Geno Díaz, Amengual), Planeta, 1974.

Una parte importante de este material —con su libertad expresiva, su capacidad conmovedora, su acritud, su riqueza imaginativa, sus apelaciones al absurdo, su carácter desmitificador, su ironía y su lucidez— contiene las claves humorísticas de la etapa 1972-1975, un proceso de resurgimiento que aún no ha culminado.

Diez perfiles de Discépolo en 4 x 4 *

Jorge B. Rivera

1

El personaje de "Qué vachaché" explica el funcionamiento real de la moral oligárquica:

"Lo que hace falta es empacar mucha moneda,
vender el alma, rifar el corazón;
tirar la poca decencia que te queda,
plata, plata, plata . . . y plata otra vez . . .
Así es posible que morfés todos los días,
tengas amigos, casa, nombre . . . ¡lo que quieras vos!
¡El verdadero amor se ahogó en la sopa,
la panza es reina, y el dinero Dios!"

"¿Pero no ves gilito embanderado
que la razón la tiene el de más guita?
¿Que la honradez la venden al contado,
y la moral la dan por moneditas?

* Publicado en *Crisis*, Nº 7, Bs. As., noviembre de 1973. Con tres fotografías y una caricatura de Enrique Santos Discépolo.

¿Que no hay ninguna verdad que se resista
frente a dos pesos moneda nacional?
Vos resultás haciendo el moralista
un disfrazao . . . sin carnaval . . ."

2

En 1926 "Qué vachaché", la primera letra de Enrique Santos Discépolo, irrumpe con su inédita agresividad en el panorama un tanto congelado y arquetípico de la poesía del tango; adviene con el mismo espíritu innovador que contemporáneamente imponen "Viejo ciego", de Homero Manzi, y las letras en muchos sentidos deslumbrantes del Negro Celedonio Esteban Flores.

Pero si "Qué vachaché" es cronológicamente de 1926, su ideología ya está presente en el nihilismo y la violencia de "El organito", la pieza *grotesca* en dos cuadros que el poeta realizara un año antes con su hermano Armando, otro creador que dejará una impronta profunda y renovadora en el teatro nacional. Presente aquí y en el largo y sinuoso despliegue que va de las celebraciones hipócritas del liberalismo oligárquico a las nuevas cavilaciones que provoca en muchos el "fracaso" objetivo del proyecto humanista, anti-utilitario y popular impulsado por Yrigoyen; el despliegue que va de la *elegía* y de los estereotipos armónicos y formularios del Centenario al cuadro de conflicto y desazón del *grotesco* discepoleano, o —en otros términos— de la escritura ratificatoria de los Cané y los Joaquín V. González, a la literatura crítica y fracturadora que se esboza con Almafuerte, Ugarte, Gálvez, Becher, Pacheco, etc., y culmina con Arlt, Defilippis Novoa, Celedonio Flores, Roberto Mariani, Novión, los dos Discépolo, etc.

3

Discépolo comenta el estreno de "Qué vachaché":

". . .un desastre . . . una catástrofe . . . se cayó el teatro . . . un terremoto . . . se hundió el escenario . . . Todo lo que diga de aquello es poco. Yo francamente pensaba que el tango estaba

bien. Que estaba clara su intención y su sentido. Lo presentamos en mitad del espectáculo . . . En el público al principio fue como una sensación de incomodidad . . . Luego empezaron los cuchicheos en la platea, se extendieron a los palcos, por ahí descendió de la galería un comentario. ¡Y empezó a temblar la tierra . . .! El público no entendía aquello, y, como siempre, cuando algo no se entiende, se rechaza. Para el público aquello no era un tango. No era lo que estaba acostumbrado a escuchar. Y en cuanto a la letra . . . ¿qué puedo decir?"

4

Prematura, en apariencia, a esta primera letra de Discépolo no le faltan, como dijimos, algunos antecedentes literarios significativos, aunque no específicamente tanguísticos: fundamentalmente, la peculiar captación del mundo de la clase media porteña que se esboza, desencantada y problematizadora, en los *Cuentos de la oficina* de Roberto Mariani, aparecidos en 1925 y nutridos por el mismo trasfondo de sordidez, humillación y frustración social que alimenta esta etapa creativa de Discépolo, o acaso la imagen de un verdadero "gilito embanderado" como el Monsalvat idealista de *Nacha Regules* (1919), en tanto modelos que responden, en líneas generales, a la misma motivación ideológica de fondo: expresar —frente a la concreta realidad utilitaria y fariseica que impone como clase— la crisis de los valores "espiritualistas" predicados por la oligarquía (todavía aferrada, a pesar del ascenso histórico del radicalismo, a sus grandes enclaves económicos, culturales y políticos).

Tampoco le faltará "enmarcamiento" en un contexto más amplio y con raíces ideológicas más profundas: la situación de crisis global del humanismo racionalista, tal como es captada por un sector de la inteligencia europea de post-guerra en el que se destacan el Pirandello que reflexiona sobre la incoherencia entre el *ser* y el *parecer* del hombre, o el Gide "inmoralista" y desmistificador de *Los monederos falsos* (1925) que afirma que *"en un mundo en que todos trampean, el hombre verdadero es el que toma aspecto de charlatán"*.

5

Discépolo explica el nacimiento de "Esta noche me emborracho":

"Me encontraba en Córdoba en una estación de tuberculosos. Habíamos ido a acompañar a un amigo que al poco tiempo murió. El cuadro de este amigo que se sabía enfermo y que nada hacía por curarse, porque era inútil, comenzó a invadirme con su enorme, inapelable dolor. En una casita de enfrente vivía un matrimonio. Los dos estaban tuberculosos y trataban de ocultarlo entre ellos mismos, de aturdirse y todo era inútil. Se me empezó a aparecer entonces la idea del alcohol, del aturdimiento, del no pensar en los males que no tienen remedio. Pero con este tema no podía hacerse un tango. Era demasiado tétrico. En Córdoba recogí pues la semilla. Luego la trasladé a la ciudad y la ciudad le dio forma. Forma completamente distinta pero con dolor igualmente inapelable. El tiempo que envejece es tan indesviable como la muerte que llega. La ruina de la mujer que ha sido joven y ha sido linda es tan triste como el espectáculo de la salud que se va. Y de todos modos, para todo lo que no hay remedio, yo sentí el grito de mi tango: aturdirme".

6

Discépolo habla del dolor del mundo:

"...hay un hambre que es tan grande como la del pan y es la de la injusticia, la de la incomprensión. Y la producen las grandes ciudades donde uno lucha, solo, entre millones de hombres indiferentes al dolor que uno grita y ellos no oyen. Londres y Nueva York grises, Buenos Aires gris, todas deben ser iguales. Y no por crueldad preconcebida, sino porque en el fárrago ruidoso de su destino gigante, los hombres de las grandes ciudades no pueden detenerse para atender las lágrimas de un desengaño.

Las ciudades grandes no tienen tiempo para mirar el cielo... El hombre de las grandes ciudades caza mariposas de chico. De grande, no. Las pisa... No las ve. No lo conmueven..."

7

La exhortación agresivamente "amoral" de "Qué vachaché" (quizá por ser una revelación todavía extemporánea) no se repetirá en las siguientes letras, aunque se percibirán algunas de sus puntas en la ironía acre de los tangos humorísticos y en las flexiones "teóricas" de "¿Qué sapa, señor?" y "Cambalache".

La reemplazará —quizá con mayor eficacia desmistificadora— el sentimiento de feroz desencanto de "Esta noche me emborracho", el desengaño ético de "Yira, yira", el tema pirandelliano de la "máscara" de "Soy un arlequín" y "Quien más, quien menos" (con aquello de "somos la mueca de lo que soñamos ser"), o el discurso enunciativo de la crisis de "Cambalache" y de "¿Qué sapa, señor?", con sus resabios de eticismo humillado por el descalabro de la "moral" liberal y de sus fetiches más prestigiosos.

Extemporáneas en apariencia, esas letras escritas entre 1926 y 1935 (nos referimos concretamente a "Qué vachaché", "Esta noche me emborracho", "Soy un arlequín", "Yira, yira", "¿Qué sapa, señor?", "Tres esperanzas", "Quien más, quien menos" y "Cambalache") encontrarán muy rápido —en el marasmo generalizado de la Década Infame— su plena revalidación y un consenso popular que trascenderá generosamente los marcos del contexto. La sabiduría de Discépolo conseguirá que expresen acabadamente esa gran fisura que se abre, también para nosotros, a partir de 1929, pero al mismo tiempo logrará que reflejen algunas de las preocupaciones centrales del hombre, con una óptica genuina de filósofo empírico y popular que nos remite, no aleatoriamente, a la entrañable figura marginal de Almafuerte, poeta del dolor y moralista obcecado como Discépolo.

En esos primeros tangos triunfales se indagará, por cierto, la *mishiadura* de los años 30 y se reflexionará implícitamente sobre la impotencia de la razón burguesa (en la parva versión apostática

que nos propone el liberalismo mercantil e individualista de la oligarquía), pero también sobre grandes "universales" como la soledad, la fragilidad y la finitud de la existencia humana.

8

Discépolo explica su teoría del personaje:

"...aquella idea la encarné en un hombre que encuentra aquello que amó tanto, aquello que fue su gran amor, convertido en un harapo. La idea llega y golpea dejándome herido, enfermo, pleno de tristeza. Entonces me recojo, sufro, hago mi pequeño drama interior con el drama apenas intuido antes... Así van surgiendo frases, como ser: 'sola... fané... descangayada...' Eso es. La pintura de la visión cruel de la mujer vencida. Luego viene el complemento, el adorno, la corona de espinas que le cuelgo a la imagen de la pobrecita: 'flaca... dos cuartas de cogote...' Enseguida sobreviene el recuerdo de lo que ella fue en el tiempo en que yo la quería... Más tarde, los remordimientos por el mal que les hice a los demás y por el que me hice a mí mismo... y por fin, la situación final, la imprescindible obligación de aturdirme, de mamarme bien mamao, para olvidar..."

9

Discépolo refuerza en sus letras la idea *dramática* —ya perfilada por Pascual Contursi en su primigenio "Mi noche triste"— del personaje como emisor reflexivo o exhortativo de un mensaje fuertemente cargado por la experiencia personal. Experiencia de la intimidad, del pequeño infierno sentimental y también —en grado superlativo— experiencia crítica del contexto.

Los protagonistas del universo discepoleano reflexionarán sobre sus cuitas personales y sobre los grandes temas de la vida, pero a la vez —en pleno colapso de los ideales, de la ética y de los valores formales del liberalismo— se levantarán para desmis-

tificar su carácter hipócrita y verbalista, más notorio en ese momento de fractura y desnudamiento excepcional en el que ya resulta inocultable una realidad ávida de lucro, brutalmente pragmática y por cierto "no idealista". Se levantarán para desmistificar claramente lo que está mistificado y encubierto, aunque resulten *paradojalmente* las primeras víctimas de su quemante revelación.

10

Añado una hipótesis que retoca intencionadamente lo anotado: estos personajes dramáticos y masoquistas, por momentos encharcados en la digresión amarga y en el gesto escéptico (o en sus propias nostalgias por el espacio ideológico perdido) nos están insinuando que la esfera de lo individual es una de las trampas más sutiles que nos tiende —y que se tiende a sí misma— la "racionalidad" burguesa, y al mismo tiempo una de las tumbas en que se derrumbará, al cabo, a pesar de su obvia intencionalidad liberadora, la "mística" trascendentalista del yrigoyenismo. Nos están insinuando, acoto, que más allá existe una nueva racionalidad histórica fundada en la solidaridad de los sumergidos y armada en la esfera de "todos", a través de relaciones sociales objetivas y tangibles.

Bajo esta luz percibiremos, en última instancia, que el nuevo espacio ideológico estructurado por los personajes de los primeros tangos discepoleanos predica el carácter aparencial de los valores éticos en una sociedad gobernada por el lucro; la imposibilidad consiguiente de estructurar un proyecto basado en la solidaridad humana; la contingencia como circunstancia básica del hombre y, por lo tanto, el imperativo de una elección moral permanentemente renovada; la convicción de que no existen valores "naturales", inmanentes, eternos (como propone la racionalidad fetichística de la oligarquía liberal).

La de Discépolo, en consecuencia, es una visión profundamente desmistificadora, dialéctica y plena de coherencia desde el punto de vista de la dinámica histórica; la forma "estética" de

una práctica liberadora, humanista y popular, tal como puede ser intuida por un artista que comienza a descubrir en su contorno la trama real de la dependencia y la opresión.

Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Crítica* *

Jorge B. Rivera

Botana, pescador de novedades

Botana, el insomne inventor de *Crítica*, vive permanentemente a la pesca de novedades. Todo tipo de novedades: desde las populares "reconstrucciones" gráficas de Rojas hasta la increíble cobertura de grandes episodios criminales o delictivos, como aquel sonado caso del Concejal Ray, que obligó a uno de los reporteros a introducirse en las dependencias de la morgue, previo soborno, en ropas de plomero. Siempre novedades: desde la aparición, hacia 1923, de la edición "quinta", hasta la intervención del diario en auténticas o supuestas rebeliones de indios chaqueños, que mantenían en vilo a los lectores durante días y permitían, llegado el momento, algún título espectacular como *¡Crítica hizo la paz en el Chaco!* . . . Desde la utilización de hojas

* Se publicó originalmente en la revista *Crisis*, Nº 38, Bs. As., mayo-junio de 1976. Acompañaban a esta nota unas "Fichas de trabajo" con opiniones de Ulises Petit de Murat sobre Borges y su etapa en *Crítica*, el comentario de Borges a *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada (aparecido en el *Suplemento Multicolor* de *Crítica* del 16 de septiembre de 1933), tres leyendas amazónicas en versiones de Xul Solar (aparecidas en el citado *Suplemento*), dos textos de Borges correspondientes a la misma época y una bibliografía que se publica en este volumen como *addenda*.

verdes o rosadas, que aparecen intercaladas para destacar alguna sección o zona temática del diario, hasta la cobertura exhaustiva, casi barroca, de todo lo que se refiere a fútbol, boxeo y carreras.

Siempre en tensión, el demiurgo de *Crítica* incorpora en 1932 un suplemento deportivo en colores —*Crítica Magazine*—, que abarca todo lo concebible e imaginable en ese campo. Posteriormente incorpora el *Magazine Cómico*, que aparece los jueves, en colores y con abundante material de historietas nacionales e importadas. Están allí, por ejemplo, *Blanca Nieve* y *Pío-Pío*, de Sorazábal, junto con tiras extranjeras, obtenidas por acuerdos con United Features Syndicate y N.E.A. Service y con textos "porteñizados" por Horacio Rega Molina, como *Don Jacobo en la Argentina* (Polly and her Pals), de Clifford Sterret, *Breves tragedias de la vida moderna* (Toots and Casper), de Jimmy Murphy, *Espagheti y Dedalito* (Popeye), de Elzie Segar, *La Pebeta del Pasaje* (Blondie), de Chic Young, *El Gato Loco* (Krazy Kat), de George Herriman, el *Mickey* de Walt Disney, etc.

A Botana, siguiendo la línea que imponen los directores yanquis y los grandes Sindicatos de la historieta, no le basta en algunos casos con una sola "tira", y si en el diario publica cotidianamente el *Tarzán* de Rex Maxon —continuador de las planchas dominicales de Hal Foster—, el uso del color le permite desplegar en las páginas del *Magazine Cómico* el espléndido *Tarzán* dibujado por Hogarth.

Botana experimenta también con la vieja fascinación del folletín; entre octubre y noviembre de 1932 el diario publica *El enigma de la calle Arcos*, de Sauli Lostal, un relato que se insinuaba al lector como *la primera novela argentina de carácter policial*.

La "Revista Multicolor" de los sábados

Pero hacia 1933 Botana se propone tentar la aventura de un suplemento que incursione en la zona más convencional y tradicionalmente cultural y literaria. *La Nación*, gran vestal del periodismo "serio", ya ha experimentado reiteradamente este tipo de servicios a través del primer suplemento ilustrado de 1902, el segundo suplemento de 1920, que aparecía, según sus redacto-

res, con el *ser del domingo*, porque *éste es el día más apropiado para cierta especie de lecturas*, el "huecograbado" de 1925, el "magazine" de 1929 y finalmente el suplemento que dirige Eduardo Mallea desde 1931. Todo un desafío que Botana no rehúsa y para el que prepara sus baterías con la mejor pólvora del momento.

El anuncio de la *Revista Multicolor de los Sábados* —Botana se anticipa en un día al *ser del domingo* de *La Nación*— aparece por primera vez en *Crítica* el 8 de agosto de 1933, a plena página y con un sobrio dibujo de las tres cabezas clásicas de la familia-tipo porteña compartiendo la lectura del ejemplar sabatino. El pródigo texto del aviso es característico del "estilo" *Crítica*: "Nuestra costumbre es innovar. La nueva publicación de *Crítica* significará un esfuerzo no igualado en el periodismo nacional. *Crítica Revista Multicolor* le proporcionará lectura para una semana, sin que su ejemplar le cueste un solo centavo más". Seguidamente se puntualizan los temas de la primera entrega, en una suerte de anticipo de títulos que en la edición definitiva moderará su llamativa truculencia. Así, por ejemplo, lo que se anuncia un tanto desenfadadamente como "un episodio inédito de la juventud aventurera de San Martín", de José de España, aparecerá corregido como "José de San Martín en Cádiz". Las "Aventuras de un recio hombre de mar", de Raúl González Tuñón, se transformarán en "Aventuras de Morgan el Viejo", en tanto que el espectacular "Una visión de las ciudades ociosas y magníficas del porvenir", de Homero Guglielmini, se atenuará en la parca formulación de "Ultima solución: tecnocracia", y el apocalíptico "Avance de un ejército de leprosos sobre Bakú", de Ulises Petit de Murat, se convertirá más sintéticamente en "Rebelión de leprosos".

El primer número de la *Revista Multicolor* comparece finalmente el sábado 12 de agosto de 1933, con una tapa que entrega a toda página una reproducción espectacular y casi irreprochable de *Contra la corriente*, del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros.

Diez centavos de emociones

El número inicial de la *Revista* ofrece, además de los materiales ya señalados, un cuento de Raúl Rivero Olazábal, "La pena de

muerte"; "El homicidio", de Erik Wickenburg; el texto de "El degollador de fantasmas", de Ricardo M. Setaro; una semblanza del director Ernst Lubitsch, por Néstor Ibarra; un cuento del humorista español Wenceslao Fernández Flores, por entonces muy en boga; un cuento —"Curro"— de Margarita Arsamasseva; un texto del uruguayo Juan José Morosoli ("El contratiempo"); varias "Condecoraciones", de Luis Melián Lafinur; "Extrañas curas de ayer y de hoy", de José Federico Naya, y el texto de un viejo y entrañable "hombre de la casa", como el "Toba" José Antonio Saldías: la previsible evocación nostálgica, tanguera y afectiva de "Tiempos bravos los de peringuindín". Cabe agregar todavía un aporte significativo: el de Jorge Luis Borges, que entrega en este número el primer bosquejo de *Historia Universal de la Infamia:* "El espantoso redentor Lazarus Morell", anunciado excesivamente en el aviso del 8 de agosto como "Vida, esplendor y muerte del espantoso redentor Lazarus Morell".

Creo que este ejemplar ya brinda los temas y el tono definitivo del suplemento, por lo menos en el espacio que media entre el número *1* y el número *58* (15-9-1934), en el que se publica la última colaboración de Borges.

La *Revista Multicolor de los Sábados* convive limpiamente con el diario, que conserva (o que inclusive ha logrado incrementar) algunos de los rasgos que lo hicieron justamente legendario y para muchos sinceramente abominable. *Crítica* de los años 30 es ágil, sensacionalista, dinámica, inquieta, sensiblera, demagógica, informada, amena. Se advierte, en cada número, el afán por entregar una cuota de emociones fuertes y por servir —a cambio de la módica suma de 0,10 centavos— un plato suculento y bien condimentado, que se parece a la previsible caricatura de *Crítica*. La rutina de "armar" el diario es casi un alegre y delirante festival de ideas y novedades en el que se entremezclan y cambalachean, en el mejor y en el peor sentido metafórico, el crimen resonante, la historia de la mujer embrujada, el cuento del tío, los problemas de los cultivadores de algodón del Chaco, las peripecias del hombre que viajó desde Alaska en bicicleta, los padecimientos de los maestros provincianos, la historia del cieguito atropellado por el carro del lechero, la noticia deportiva, los testimonios ostensiblemente falsos del apócrifo explorador

que no vivió entre los cazadores de cabezas, la reconstrucción gráfica de los últimos momentos de un suicida, la viñeta costumbrista de Carlos de la Púa, las hermosas piernas de las resonantes bataclanas del Teatro Casino, el nacimiento del viejo y previsible ternero con cuatro ojos, las alternativas internas del radicalismo conspirativo y alvearista, el ajusticiamiento feroz de los implicados en la germana "noche de los cuchillos largos", la efectiva visita de Pirandello, las historietas de moda y el flamante e indispensable extracto de la Lotería Nacional.

Si examinamos el suplemento de *Crítica* entre agosto del 33 y setiembre del 34 podemos advertir tres líneas dominantes. La primera es estricta y convencionalmente literaria, no demasiado alejada de la que practica por entonces Mallea en su similar de *La Nación*. Colaboraciones de O. Henry, Averchenko, Kipling, Chesterton, Wells y Mac Orlan, entre los extranjeros más conspicuos, sumadas a contribuciones de autores como Borges, Luisa Sofovich, los Dabove, Víctor J. Guillot, González Lanuza, Amorim, González Tuñón, Petit de Murat, Ibarra, Omar Viñole, Norah Lange, Onetti, Rojas Paz y una cantidad apreciable de escritores y periodistas que ya no despiertan resonancias entre nosotros. A este rimero más o menos notable se suman los comentarios bibliográficos de Borges y Ulises Petit de Murat, que cubren desde reseñas sobre obras notorias de D. H. Lawrence y Bergson hasta rendiciones de cuentas sobre libros o autores que no llegaron a la notoriedad, o que ahora nos resultan apenas fantasmales. No falta, asimismo, lo que hoy nos parece precursor y casi sofisticado —si pensamos en los tardíos ensayos de Pleynet, Blanchot, Caradec y Peyrouzet— pero que entonces gozaba de cierta forma de notoriedad, e inclusive de sorprendente popularidad, como ese artículo sobre "El frío delirio de Lautréamont", de Petit de Murat, que en el contexto de aquellos años, se suma a las investigaciones y a los trabajos divulgadores de Edmundo Montagne, de Ramón Gómez de la Serna, de Gervasio y Alvaro Guillot Muñoz y al famoso dibujo de Ducasse ejecutado por Méndez Magariño.

La otra línea de la *Revista Multicolor* se estructura a través del copioso bagaje de "variedades" periodísticas sobre temas parapsicológicos y curiosidades históricas, los relatos sobre aspectos ínti-

mos o misteriosos de grandes personalidades, los artículos sobre la violencia y las torturas a través de la historia, las crónicas de viajes exóticos, etc.

El sensacionalismo "duro" o "amarillo" de *Crítica* no está ausente en esta zona de la *Revista*. El segundo número, por ejemplo, publica con lujosa diagramación y gran dibujo de Bruno Premiani un largo testimonio sobre "las últimas horas de un condenado a morir en la silla eléctrica". Se trata de las memorias póstumas de Robert Blake, ejecutado en abril de 1929 en la prisión de Huntsville.

La tercera línea, que se acentúa progresivamente a partir de comienzos de 1934, supone una auténtica "irrupción" del diario de Botana en las páginas de la *Revista*. Los trabajos de Premiani para "Visto y oído", publicados regularmente en el diario, comienzan aparecer a todo color en la tapa del suplemento, introduciendo la cuota "educativa" y el tema característico de la "variedad" gráfica con información sobre curiosidades históricas, geográficas, etnográficas, deportivas, etc.

Otro probable avance de la "fórmula" Botana sobre la *Revista Multicolor* son las "palabras cruzadas" (*Crúcese de palabras*) y la aparición de historietas, iniciada por *El Nuevo Rico* de Héctor Rodríguez, y seguida por la publicación de *Las aventuras del Capitán y sus sobrinos* (The Katzenjammer Kids o The Captain and the Kids), la tira encargada por Hearst al dibujante Rudolph Dirks, que comenzó inspirándose en las viejas aventuras alemanas del *Max und Moritz* de Wilhelm Busch y concluyó, como un auténtico renovador del género, por inventar los recursos del "globo" y de las onomatopeyas gráficas. No conforme con la inclusión de este clásico de la historieta, Botana seguramente propuso y logró la admisión del *Alley Oop* de Hammlin, que ocupó la contratapa bajo el nombre pintoresco de *Peloponeso y Jazmín*.

Borges calumnió alguna vez que el suplemento de *Crítica* "constituía una página de entretenimientos profusa e inclusive vulgarmente ilustrada". Aun admitiendo el carácter "profuso" de la *Revista*, la segunda calificación resulta injusta si examinamos el nivel generalmente decoroso, y muchas veces francamente talentoso, de las ilustraciones periodísticas de Premiani, Pedro

Rojas, Arístides Rechain, Juan Sorozábal, Andrés Guevara, Pascual Güida, Parpagnoli, Facio Hebecquer, Lorenzo Molas, Héctor Rodríguez y algunos de los ocasionales dibujantes del suplemento. Por lo menos los recursos técnicos de *Crítica* permitían entonces la confección de un diario en colores con el que actualmente —a 43 años de distancia— no podemos siquiera soñar.

Considerado en su conjunto, ese tramo de 58 números, que comienza a reiterarse y despintarse levemente hacia sus postrimerías, parece concebido como una máquina equilibrada y capaz de satisfacer a múltiples y diferentes sectores de público. Como un sistema ni demasiado "intelectual" ni demasiado "profano"; casi como un exacto "punto medio" en el que cada uno puede encontrar lo suyo y rumiarlo apaciblemente, como pedía el aviso de *Crítica* "a lo largo de la semana".

Borges en la "Revista Multicolor"

La intensa participación de Borges en el proyecto de la *Revista Multicolor* parece obvia, aunque él mismo —generalmente evasivo en todo lo que se refiere a esta etapa— se haya encargado tesoneramente de confundir un tanto las pistas, afirmando en algún caso que ejerció una suerte de supervisión del suplemento y manifestando en otros que sólo actuaba allí como un colaborador más (Cfr. *Memorias*, en *La Opinión*, 17-9-1974). Hasta donde alguien pudo ejercer cierta influencia en *Crítica* (porque parece indudable que el diario en lo esencial era "hechura y semejanza" de don Natalio Botana), es indudable que Borges tuvo una suerte de "participación activa", de la que se pueden exhibir huellas no demasiado fantasiosas. En realidad el suplemento fue ideado por Botana y supervisado en forma conjunta por Ulises Petit de Murat, que tenía a su cargo la página de cine del diario, y por Borges, que se integró al mismo desde la primera entrega de la *Revista Multicolor*.

La elección de Borges como colaborador de *Crítica*, sugerida precisamente por Petit de Murat, no es aleatoria, y completa en cierta forma, la política de captación de talento "martinfierrista" ejercida astuta y sistemáticamente por Botana. Hacia 1933 Bor-

ges ya ha publicado *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Inquisiciones* (1925), *Luna de enfrente* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Cuaderno San Martín* (1929), *Evaristo Carriego* (1930) y *Discusión* (1932), además de un centenar de colaboraciones dispersas en *La Prensa, Nosotros, Proa, Inicial, Síntesis, Martín Fierro, Sur* y *Criterio*. No se trata, por cierto, de un "recién llegado" al mundo de las letras.

Entre los números *1* y *58* (agosto de 1933 a setiembre de 1934) su participación en la *Revista* es comparativamente relevante, si admitimos sus reiteradas confesiones de pereza literaria: 29 colaboraciones (ver *addenda*), entre las que figuran siete de los principales textos que integrarán posteriormente *Historia Universal de la Infamia*, más numerosos ensayos, traducciones y reseñas bibliográficas.

El esfuerzo dedicado por Borges a *Crítica* debe haber sido intenso, además de mal remunerado, pues durante esa etapa parece imponerse un paréntesis en sus colaboraciones para otros diarios y revistas, hasta el punto de que las bibliografías corrientes registran apenas unos escasos textos en *Sur*, entre ellos el de "Arte de injuriar", y sólo dos prólogos, uno para Elvira de Alvear y otro para *El Paso de los Libres*, de Arturo Jauretche. Esta colaboración trunca, por otra parte, se reiniciará significativamente en *El Hogar, Sur* y *La Nación* a partir de fines del 34, momento en que deja de aparecer el suplemento de Borges y Petit de Murat.

Sin demasiada vaguedad es posible señalar su "mano" en la selección de ciertos autores, que de alguna manera constituyen "obsesiones literarias" del Borges más notorio. En primer lugar en la elección de textos de Schwob ("Los señores Burke y Hare, asesinos", p.e.), de Gustav Meyrink ("Las sanguijuelas del tiempo"), de Gilbert K. Chesterton ("La Profecía del Perro"), de H. G. Wells ("Los distantes ojos de Davidson"), de Rudyard Kipling ("La puerta de los cien pesares"), de Swift, Novalis, Frazer, etc.

En segundo término esta "mano" es obviamente perceptible en la colaboración de autores como Néstor Ibarra, Amorim, Xul Solar, Vicente Rossi, Guillermo J. Borges, que redacta la sección permanente "Museo de la Confusión", con el seudónimo de

"Animula Vágula", y Santiago Dabove, de quien se publican "Finis", "Ser polvo", "El experimento de Varinsky" y "La muerte y su traje", así como Petit de Murat aporta a nuevos escritores uruguayos como "Paco" Espínola, Juan José Morosoli y Juan Carlos Onetti.

Citemos otra constancia subsidiaria: la publicación de algunos textos posteriormente compilados por Borges en la *Antología de la literatura fantástica*, como "Los ganadores de mañana", de Holloway Horn, y "Dónde está marcada la cruz", de Eugene O'Neill, aparecido en el número *48* a doble página, con ilustraciones de Arístides Rechain y en versión de Borges y Petit de Murat.

Mentir para agradar

La *Revista Multicolor*, como ya señalamos, contiene una parte importante de *Historia Universal de la Infamia*, un libro al que Borges juzga un tanto desdeñosamente (*quod scripsis, scripsi,* dice en el prólogo de 1954) y al que ubica entre sus obras de *experimentación*, como umbral entre la falsa biografía de Carriego, los primeros poemas, los recusados ensayos de *El tamaño de mi esperanza* y los relatos de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y *Ficciones* (1944).

Se trata, ha dicho, de *"ejercicios de prosa narrativa"*, del *"irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias"*, de *"ambiguos ejercicios"*, de *"superficie de imágenes"* que encubre una esencial vacuidad y que sólo pretende (o logra) agradar.

En otra oportunidad agregó: "El verdadero comienzo de mi carrera de escritor se sitúa en la serie de bosquejos titulada *Historia Universal de la Infamia*, pensados como colaboraciones para las columnas de *Crítica* en 1933 y 1934. La ironía de todo esto reside en que . . . estos bosquejos y muchas de las obras de ficción que les siguieron, y que lentamente me condujeron a cuentos *legítimos*, no eran otra cosa que engaños y seudoensayos. En mi *Historia Universal* no quise reeditar lo hecho por Marcel Schwob en sus *Vidas imaginarias*. Él había inventado biografías de hombres reales sobre

quienes nada o casi nada se había registrado. Yo en cambio leí acerca de la vida de personas famosas y luego deliberadamente las modifiqué y distorsioné de acuerdo a mi propia fantasía. Por ejemplo, tras leer *Las pandillas de Nueva York*, de Herbert Asbury, elaboré mi propia versión de Monk Eastman, el pistolero judío, en flagrante contradicción con mi autoridad elegida. Lo mismo hice con Billy the Kid, John Murel (a quien rebauticé Lazarus Morell), el Profeta Velado de Khorassan, el Demandante de Tichborne y muchos otros . . ."

Examinemos sumariamente entonces el procedimiento confesado y seguido por Borges. Para "El espantoso redentor Lazarus Morell", primer bosquejo de la serie, aparecido en el número *1* de la *Revista Multicolor* con ilustraciones de Premiani, Borges toma como fuente a *Life on the Mississippi* (1883), de Mark Twain. De allí extrae la información descriptiva sobre el gran río norteamericano, que consignará brevemente en el capítulo titulado "El lugar", el nombre del explorador español Hernando de Soto (y no los de La Salle, Joliet y el sacerdote Marquette), y en especial las gráficas ideas de *"basura venerable y antigua"*, de *"despojos de un continente en perpetua disolución"* y *"laberinto de barro, de pescados muertos y de juncos"* (loc. cit.) que traen a la memoria el sintético nombre de "cloaca máxima" aplicado al río —según Mark Twain— por el Capitán Marryat.

La historia de Murel y su pandilla ocupa en Twain apenas algunas páginas accidentales del capítulo XXIX. De esa parvedad, auxiliada por alguna otra lectura, Borges extrae las menciones sobre el múltiple carácter de salteador, ladrón de caballos y traficante de esclavos que exhibe el personaje rebautizado como Morell. De allí provienen también los informes sobre su notable aptitud para subir al púlpito como predicador y *"edificar a la congregación"* (mientras sus cómplices despojan a los feligreses de sus cabalgaduras), el *modus operandi* de la banda en relación con la venta, reventa y posterior aniquilación de esclavos negros, la traición intempestiva de Virgil Stewart, los largos conciliábulos que preceden a la tentativa póstuma de sublevar a los negros y saquear con ellos la ciudad de Nueva Orleans (conciliábulos que en la versión o *rewriting* de Borges transcurren en *"una casa antigua, de patio con enredaderas y estatuas"*) y por último el asesinato

de un desprevenido viajero, a quien Murel (o Morell) despoja de su caballo para llegar a la ciudad de Natchez.

Sobre este sintético bastidor, Borges trama sus enumeraciones y metáforas felices, con agregados notables, que completan (no digo que mejoren) el excelente retrato y las hipótesis que ya nos había insinuado Twain. Entre ellos, la socarrona renuencia de Morell para dejarse retratar por la "placa bruñida" del daguerrotipo, "*para no dejar inútiles rastros*" y alimentar de paso al misterio; la afirmación "borgeana" de que los robos de caballos fueron apenas "*una digresión*" en su carrera delictiva; la breve pero eximia historia cultural de la esclavitud en América (cf. "La causa remota"); los ya mencionados detalles de la casa en que conspiraron Morell y sus amigos; el afortunado retruécano (no son muchos en la obra de Borges) que propone la imagen de "*Morell capitaneando puebladas negras que soñaban ahorcarlo. Morell ahorcado por ejércitos negros que soñaba capitanear*".

La vida de un hombre en tres metáforas

Borges señaló que el procedimiento de hacer "falsas notas biográficas" está ya en el *Sartor Resartus* de Carlyle. Pero si existe algún modelo cierto para estos bosquejos, debe ser efectivamente el Marcel Schwob de *Vidas imaginarias*, a quien Borges deliberadamente no quiso imitar. Modelo por lo menos en su espíritu, su erudición y su pericia "literaria", porque creo que Borges está más cerca suyo que de los prestigiosos *flashes* biográficos del Dos Passos de *Paralelo 42*.

El autor dictaminó en su momento que esos bosquejos de *Crítica* "abusaban" de ciertos *procedimientos* narrativos: en primer lugar las enumeraciones dispares, las bruscas soluciones de continuidad, la "reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas". Citó, asimismo, algunas "fuentes" inmediatamente conjeturales: los primeros filmes de Joseph von Sternberg y algunas relecturas de Stevenson y Gilbert K. Chesterton, sin contar las "fuentes" indicadas francamente en la primera edición Tor de *Historia Universal de la Infamia* (1935).

Las *enumeraciones* sintetizadoras, las bruscas *soluciones de continuidad* y la técnica de *flashes*, o secuencias *significativas*, pueden responder muy bien a las tiránicas exigencias de *brevedad* y *expresividad* que suele demandar el periodismo desde los días de Pulitzer y otros grandes maestros de la prensa moderna. Esta *necesidad* puede haber condicionado en alguna medida al Borges que escribía para un diario donde la trucidación despiadada de la nota era moneda corriente. Pienso, sin embargo, que las razones de esos "abusos" de *procedimiento* son más profundas, y que Borges coquetea con su propia concepción de la literatura (y de la vida) al citarlos casi como un reparo o una mácula con referencia a *Historia Universal de la Infamia*.

Borges, como sabemos, admitió generalmente sus "fuentes" literarias, y en una de sus conversaciones con James Irby llegó a afirmar que todo lo que había escrito *ya estaba* en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton y algún otro. Este reconocimiento audaz no hacía más que traducir en clave patronímica el conocido "epílogo" en el que afirma que *"el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado"* (*Otras inquisiciones*). Si el número de metáforas es *efectivamente* limitado, puede inferirse entonces que el hipotético "abuso" de procedimiento se limita a "objetivar" en la práctica el que algunos *pocos* fragmentos significativos deben bastarnos para exponer esa *monotonía esencial* que es la vida de un hombre. Esos pocos fragmentos, o "metáforas", la *codifican* y *contienen* por completo, como si fueran cromosomas, y lo demás sería redundancia, mera superfluidad, desprecio por la economía. No es arbitrario que sea precisamente este narrador, que ha elegido la vía sintetizadora de los *fragmentos significativos*, quien acuse a la novela realista y psicológica por su carácter "informe", sus dilapidaciones y su padecimiento de "partes injustificadas" (Cfr. prólogo de J. L. B. a *La invención de Morel*).

No es casual, tampoco, que le interesen los primeros filmes de Sternberg, y que haya evidentes resonancias de ese interés en los bosquejos de *Crítica*. ¿Pero qué *cosas* encuentra Borges en películas precursoras del cine "negro" como *Cazadores de almas*, *La ley del hampa* y *Los muelles de Nueva York*?

Existen múltiples indicios para suponer que le fascinan, en gran medida, la turbidez de los ambientes marginales y los hampones descriptos por Sternberg y encarnados por el "duro" George Bancroft, y en este sentido Irby refiere que Borges le enseñó cómo al final de sus películas Bancroft *"solía subir la escalera, pistola en mano, para matar a su crapuloso rival"*. Pero creo entrever que le interesa de manera más decisiva la "musa inexorable del *bric-à-brac*", y el *cambalache* de las imágenes *significatitas* que pueblan las primeras películas del "vienés soñador".

La "discontinuidad" del proceso cinematográfico y sus claves ópticas rompen, como sabemos, con el tipo de narración *realista* del siglo XIX; instala plenamente otro tipo de *objetividad* que no debe rendir culto a los trucos de la *verosimilitud* para legitimarse. El lenguaje de von Sternberg es una consecuencia o una derivación de las invenciones cinematográficas del D. W. Griffith de *El nacimiento de una Nación*; esto es, de la negación del cine como "reflejo" de la realidad en su continuo y en su múltiple movimiento, según predicaban los Lumière, y su reemplazo por la selectiva *"diferencia"* de planos, el *"montaje"* de imágenes y secuencias, la *"fragmentación"* del cuadro, la *"valoración"* de los detalles, etc.

Si a alguna cosa se parece el lenguaje narrativo de este Borges es al cine, y en gran medida a la historieta. Está más cerca del Hal Foster "cinematográfico" de *Tarzán* que del Balzac de *Papá Goriot*, por lo menos en cuanto a la utilización de cierta óptica fragmentadora, reductora y selectiva.

Desdeñados pero fundamentales

Desdeñados o soslayados en beneficio de otro sector de su obra, estos textos iniciadores de *Historia Universal de la Infamia* contienen, sin embargo, lo esencial de la *teoría literaria* de Borges.

Aunque no era indispensable, porque ya lo había apuntado el propio autor con reiterada y elocuente claridad, Marcel Brion señala en *L'Herne* la recurrencia del tema de las máscaras y las *mistificaciones* en la obra de Borges; elementos que están presentes, precisamente, en los *samurais* de la Torre de Ako que se

ocultan, para ejecutar su proyectada venganza, tras la máscara de la abyección y el deshonor ("El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké"), o en la impostura del pretendiente de Tichborne y su increíble falta de verosimilitud ("El impostor inverosímil Tom Castro"), o asimismo en el Profeta Velado Hákim de Merv, que porta una máscara real, pero al mismo tiempo erige y gobierna la superchería de una belleza resplandeciente y enceguecedora ("El tintorero enmascarado Hákim de Merv").

Gerard Genette, por su parte, destacó con agudeza la fundamental vinculación existente entre la literatura de Borges y la idea de que *el tiempo de las obras no es el tiempo finito de la escritura, sino el infinito de la lectura:* la idea, en suma, que predica que el arco iniciado con la *escritura* sólo se cierra y justifica con ese momento privado, intransferible, hedonístico, dador del sentido último (o de uno de los sentidos posibles) que llamamos *lectura*.

Precisamente en la primera edición de *Historia Universal de la Infamia* (Editorial Tor, 1935), Borges señala las *fuentes* —esto es, las *lecturas*— en que se inspiraron sus bosquejos de 1933, y puntualiza en ese prólogo que *leer* es una actividad *más resignada, más civil, más intelectual* que la de escribir; y en el prólogo a la segunda edición de 1954 volverá a afirmar que los textos que integran el libro son *ambiguos ejercicios, juegos* de un tímido que se distrajo en *falsear y tergiversar ajenas historias*, y reitera la primacía de la *lectura* al postular que el hombre que ejecutó ese libro era *asaz desdichado, pero se entretuvo escribiéndolo* y al desear que *algún reflejo de aquel placer alcance a los lectores*. Nacidos de "lecturas" y apoyados sustancialmente en ellas, los textos remiten permanentemente —como más tarde lo harán "El acercamiento a Almotásim" y muchos de sus ensayos de *Historia de la eternidad* y de *Otras inquisiciones*— al aspecto fruitivo de la *lectura*, al gesto hedonístico y generoso de compartir con otros el placer que depara el texto. Ejecutarlo es una forma de "lectura". "El espantoso redentor Lazarus Morell" es una forma de *leer* las cinco o seis páginas escritas por Twain en *Life on the Mississippi*, y de compartir esa fruición y ese entusiasmo, o ese asombro, con los demás. He ahí una de las claves de las *bizarreries*, o acaso espléndidas alucinaciones del Mal, escritas por Borges en calidad de *"mero pasatiempo del sábado"*.

ADDENDA

Bibliografía de Borges
en Crítica, Revista Multicolor de los sábados

a) ensayo y narración:

1. "Historia Universal de la Infamia: El espantoso redentor Lazarus Morell", en *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, Nº 1, Bs. As., 12-8-1933. (Recogido con el mismo título en *Historia Universal de la Infamia*, Bs. As., Editorial Tor, Colección Megáfono, 1935.)
2. "Historia Universal de la Infamia: Eastman, el proveedor de iniquidades", *loc. cit.*, Nº 2, 19-8-1933. (Recogido como "El proveedor de iniquidades Monk Eastman", en H. I., *ed. cit.*)
3. "Historia Universal de la Infamia: La viuda Ching", *loc. cit.*, Nº 3, 26-8-1933. (Recogido como "La viuda Ching, pirata puntual" en H. I., *ed. cit.*)
4. "El brujo postergado", *loc. cit.*, Nº 4, 2-9-1933. (Recogido con el mismo título en H. I., *ed. cit.*)
5. "Hombre de las orillas", *loc. cit.*, Nº 6, 16-9-1933. Firmado con el seudónimo "F[rancisco] Bustos". (Recogido como "Hombre de la esquina rosada" en H. I., *ed. cit.*)
6. "Historia Universal de la Infamia: El impostor inverosímil Tom Castro", *loc. cit.*, Nº 8, 30-9-1933. (Recogido con el mismo título en H. I., *ed. cit.*)
7. "El espejo de tinta", *loc. cit.*, Nº 8, 30-9-1933. (Recogido en H. I., *ed. cit.*, con el mismo nombre.)
8. "La cámara de las estatuas", *loc. cit.*, Nº 17, 3-12-1933. (Recogido con el mismo título en H. I., *ed. cit.*)
9. "Historia Universal de la Infamia: El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké", *loc. cit.*, Nº 18, 9-12-1933. (Recogido con el mismo título en H. I., *ed. cit.*)
10. "El rostro del profeta", *loc. cit.*, Nº 24, 2-1-1934. (Recogido en *Historia de la Eternidad*, Bs. As., Viau y Zona, 1936.)
11. "El puntual Mardrus", *loc. cit.*, Nº 26, 3-2-1934. (Recogido *Historia de la Eternidad*, Bs. As., Viau y Zona, 1936).
12. "Las 1001 noches", *loc. cit.*, Nº 31, 10-3-1934.

13. "Dos antiguos problemas". El mentiroso. El cocodrilo. El puente. El adivinador, *loc. cit.*, Nº 40, 12-5-1934.

14. "2 que soñaron", *loc. cit.*, Nº 46, 23-6-1934. Sin firma. (Recogido como "Historia de los dos que soñaron", en H. I., *ed. cit.*)

15. "El teólogo", *loc. cit.*, Nº 46, 23-6-1934.

16. "La cuarta dimensión", *loc. cit.*, Nº 51, 28-7-1934. Acompañado por "ABC de la cuarta dimensión", de Claude Bragdon, traducido por J. L. B., c/ilustr.

17. "Confesiones", *loc. cit.*, Nº 58, 15-9-1934. Firmado con el seudónimo "Francisco Bustos" (vid. 5). Contiene: "Dreamtigers", "Los espejos velados", "Un infierno" y "Las uñas".

b) comentarios bibliográficos:

1. Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*, en *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, Nº 6, 16-9-1933.

2. Paulo de Magalhaes, *Versos*, *loc. cit.*, Nº 7, 23-9-1933.

3. Arturo C. Shianca, *Historia de la música argentina*, *loc. cit.*, Nº 9, 7-10-1933.

4. Vicente Rossi, "Desagravio al lenguaje de "Martín Fierro", [*Folletos lenguaraces*], *loc. cit.*, Nº 11, 21-10-1933.

5. Barón de la Rocha, *Se alquila*, *loc. cit.*, Nº 12, 28-10-1933.

6. Roberto Ledesma, *Transfiguras*, *loc. cit.*, Nº 14, 12-11-1933.

7. Norah Lange, *45 días y 30 marineros*, *loc. cit.*, Nº 18, 10-12-1933.

8. F. R. Villamil, *Caracol marino*, *loc. cit.*, Nº 20, 23-12-1933.

9. Riveiro Couto, *Noroeste e outros poemas*, *loc. cit.*, Nº 21, 3-12-1933.

10. Ildefonso Pereda Valdés, *Música y acero*, *loc. cit.*, Nº 26, 3-2-1934.

11. "Don Segundo Sombra en inglés", *loc. cit.*, Nº 53, 11-8-1934.

12. Arturo Capdevila, *Tierra mía*, *loc. cit.*, Nº 54, 18-8-1934.

Notas biográficas

Aníbal Ford

N. 1934, Bs. As. Profesor en Letras (Universidad de Buenos Aires. 1961). Escritor, periodista. Dirigió colecciones en Eudeba (hasta 1966) y en el Centro Editor de América Latina (hasta 1969). En 1964 viajó a los Estados Unidos, donde realizó trabajos de documentación en diversas bibliotecas. Dio cursos para educadores de adultos en Extensión Universitaria (1963 y 1964) y para adultos en el Servicio Social de la Secretaría de Obras Públicas; fue profesor titular de introducción a la Literatura (U.B.A.) en 1973. Realizó crítica literaria en el diario La Opinión *(1971-1973). Fue jefe de redacción de la revista* Crisis *desde el número diez hasta su cierre y director de la colección de cuadernos que acompañaba dicha revista. Actualmente forma parte de la comisión directiva de ASAICC (Asociación Argentina de Investigadores de Comunicación y Cultura) y colabora en diversas publicaciones.*

Los trabajos de Ford se ubican en diversas líneas: el análisis de los medios, a partir de "Dependencia y cultura de masas" (con J. B. Rivera, 1968); la relación de la literatura con otras "series": "Walsh o la reconstrucción de los hechos" en: Nueva novela latinoamericana *(1972),* Literatura, crónica y periodismo *(1971); las concepciones mito y literatura (en:* Mito y Literatura. *1971); la cuentística, especialmente la nacional, a partir del estudio preliminar a* Cuentos

del Noroeste *(Buenos Aires, Centro Editor, 1972); varios estudios sobre la literatura del tango: de "El tango"* (en: La canción popular, *1971) a "La poesía de Cátulo Castillo" (1981); los diversos trabajos sobre la producción y la participación política del poeta forjista Homero Manzi, citados en este libro. A esta línea se agregó posteriormente una serie de artículos sobre el proceso de desertización en el oeste pampeano, también citados aquí y al cual se agrega "El Salado de la Pampa: un río en agonía" (en* Todo es historia, *XVII (195): 78-95, agosto de 1983).*

Los últimos trabajos de Aníbal Ford se centran en los problemas de identidad nacional, comunicación y cultura popular. A esta serie pertenecen, junto a "La utopía de la manipulación", publicado en este volumen: "Una morada en la tierra, Notas sobre la cultura del territorio", en: Crear, *II (9): "Los extranjeros no serán dueños de estas costas . . . Darwin, Fitz Roy y los objetivos ingleses en el Atlántico Sur", en:* Quehacer Nacional, *I (4 y 5): el "Estudio preliminar" a Arturo Jauretche,* La colonización pedagógica y otros ensayos *(Buenos Aires, Centro Editor, 1982); algunos artículos periodísticos como los publicados en* Movimiento *("Cultura y proyecto nacional, "Del robo del cadáver de Evita a la cultura del proceso") y "Desde la orilla de la ciencia. Acotaciones sobre identidad, información y proyecto nacional en una etapa de crisis", en* Crítica y Utopía.

Después de Sumbosa *(1967) la labor literaria de Aníbal Ford se dispersó en una serie de relatos que constituyen un libro en preparación, entre ellos: "Los diferentes ruidos del agua" (*La Opinión cultural, *1975), "El hilito inglés" (*Crisis, *1976), "La construcción del oasis" (*Mi tierra, *1980), "Ramos Generales", fragmento (*Punto de Vista, *1981) y "¿Tienen lugares los pueblos?* (Crear, *1983).*

Jorge B. Rivera

N. 1935, Bs. As. Poeta, ensayista, crítico, periodista e investigador de temas de historia y cultura popular. Su labor como analista e investigador de la cultura popular se inició tempranamente con diversos trabajos sobre la literatura gauchesca, el folletín, los orígenes del tango, el humor gráfico, los juegos y fiestas tradicionales, las denominadas "litera-

turas marginales", la vida cotidiana, etc. Junto con esta línea, merecen destacarse múltiples contribuciones pioneras en la investigación de aspectos y fenómenos vinculados con la industria cultural, los medios de comunicación y el proceso de profesionalización del escritor.

Entre sus libros figuran **Eduardo Gutiérrez** *(1967),* **El folletín y la novela popular** *(1968),* **La primitiva literatura gauchesca** *(1968),* **Los bohemios** *(1971),* **Madí y la vanguardia argentina** *(1976),* **Asesinos de papel**, *en colaboración con Jorge Lafforgue (1977) y* **El cuento popular** *(1977).*

*Ha participado en diversos volúmenes colectivos, con trabajos como "Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40" (***Nueva novela latinoamericana**, *tomo 2, Paidós, 1972), "Horacio Quiroga: ganarse la vida" (***Ocho escritores por ocho periodistas**, *1976) y "Die Massenmedien", en colaboración con Aníbal Ford (***Argentinien**, *Horst Erdmann Verlag, 1978).*

Colaboró activamente en colecciones como Capítulo, Capítulo Universal, La Historia de Nuestro Pueblo y Biblioteca Básica Universal, todas ellas del Centro Editor de América Latina. Realizó la selección y anotación del volumen **Poesía gauchesca**, *editado por la Biblioteca Ayacucho de Caracas. Es autor de los cuadernos* **El general Juan Facundo Quiroga** *y* **Discépolo**. *En poesía:* **La explosión del sueño** *(1960) y* **Beneficio de inventario** *(1963). Figura en diversos antologías.*

Colabora asiduamente en el diario **Clarín** *de Buenos Aires y ha publicado ensayos y reseñas en* **Los Libros, La Opinión, Crisis, Crear, Estafeta Literaria** *(Madrid),* **Vigencia, Teatro, Superhumor** *y* **Cuadernos Hispanoamericanos** *(Madrid). En 1976 recibió el Segundo Premio en el Concurso Nacional de Crítica Literaria organizado por la Editorial Sudamericana.*

Eduardo Romano

N. 1938, Avellaneda. Egresado de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A., inició su tarea intelectual como poeta en la hoja plegable **Aguaviva** *(1960) y con la edición de* **18**

poemas *(1961)* y Entrada prohibida *(1963). Codirigió asimismo el* Boletín de poesía hoy *y editó, con posterioridad,* Algunas vidas, ciertos amores *(1968) y* Mishiadura *(1978), volumen que incluye una selección de sus libros anteriores, unos* Radiopoemas 77, *resultado de una interesante experiencia en Radio Splendid, y un libro original. Su labor docente la cumple en la enseñanza media y, con intermitencias, en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A. y en la Universidad Nacional de Rosario. Desde 1970 se desempeña como profesor en el Instituto del Profesorado del Consudec y desde 1973 dicta un curso de Introducción a la literatura y otro de Literatura americana y argentina en el Instituto Superior de Turismo de la Universidad de Morón.*

Su labor crítica queda consignada en los artículos "Novela e ideología en Agustín Yañez" y "Haroldo Conti: de lo mítico a lo documental", incluidos en Nueva novela latinoamericana *(tomos 1 y 2, 1969 y 1972); en sus colaboraciones para* Capítulo, la historia de la literatura argentina *(estudió allí a Horacio Quiroga, Fray Mocho y el costumbrismo hacia 1900, El cuento argentino desde sus orígenes hasta la actualidad, etc.); en la selección, prólogo y notas a* Narradores argentinos de hoy *(tomos 1 y 2) de la colección G.O.L.U. de la editorial Kapelusz; en sus ensayos para* Cuadernos Hispanoamericanos, *de Madrid, acerca de "Julio Cortázar, Borges y el grupo de la revista* Sur", *"Roberto Arlt y la vanguardia argentina", "Los contextos de* Sobre héroes y tumbas", *etc. Además, ejerció la crítica bibliográfica en el Suplemento cultural de los diarios* La Opinión *(1971-1972) y* Clarín *(1977-1980) y colaboró con las revistas* Crisis y Crear en la cultura nacional, *donde ha publicado diversas notas solo y también como coordinador del Seminario de crítica literaria "Raúl Scalabrini Ortiz". Actualmente dirige la sección de comentarios de libros en el diario* Tiempo Argentino.

La necesidad de rastrear las raíces de su propia poesía lo llevó a indagar, en diversos trabajos, la trayectoria de la poesía popular argentina, desde los gauchescos hasta los poetas del tango. Recogió la mayor parte de los mismos en Sobre poesía popular argentina *(Centro Editor de América Latina, 1983). Tal interés por la poesía popular se encuadró, simultáneamente, en uno más amplio por conocer el funcionamiento de la cultura popular en la Argentina, del cual resultaron los ensayos "Apuntes sobre la cultura popular del peronismo" (en* La cultura

popular del peronismo, *Buenos Aires, Cimarrón, 1972) y "Cultura y dependencia en América Latina" (Transformaciones, Nº 76), así como algunos de los artículos incluidos en este volumen.*

Nota del editor

Aunque los diecisiete textos precedentes están datados entre 1971 y 1983, en cuanto libro *Medios de comunicación y cultura popular* se conformó hacia el segundo semestre de ese último año: requerido a los autores —tras intensas jornadas que compartí con ellos en Osorio's— en el mes de mayo del 83, compuesto en agosto, prologado, corregido y terminado de armar durante los tres meses siguientes, diversas circunstancias editoriales atrasaron su publicación un año con respecto a los términos del contrato original. Esta aclaración se hace para salvar la responsabilidad de los autores ante eventuales anacronismos o para situar ciertos énfasis del prologuista.

Por otra parte, si estos ensayos de Ford, Rivera y Romano abarcan doce años de trabajo, tal corte no supone un límite, al menos en dos sentidos: 1) contemporáneamente a la elaboración de los textos que integran este libro, los autores desarrollaron una sostenida actividad a través de la docencia, el periodismo y otras formas del trabajo intelectual; 2) ni antes ni después esa actividad sufrió una interrupción, pues se correspondió —y se corresponde— con algunos de los intereses e inquietudes más firmes y persistentes de estos trabajadores de la cultura. Tanto en las notas iniciales a pie de página, que datan cada artículo,

como en las tres referencias biobibliográficas, antepuestas a esta aclaración, se deja expresa constancia de la continuidad de intereses y del tramado pluridireccional de esa labor conjunta.

Una observación meramente bibliográfica: los ensayos que integran este volumen fueron publicados en los lugares que en cada caso se indica, menos el estudio sobre "Juan Mondiola", realizado por Eduardo Romano, que en su momento fue leído (cfr. al respecto la nota en pág. 197), y otro extenso trabajo también de Romano, sobre literatura y cine, que fue escrito especialmente para este volumen, si bien la preocupación del autor por el tema reconoce varios antecedentes (sobre todo docentes: los seminarios dictados en el Servicio de Extensión Cultural de SETOP a comienzo de los años 70 sobre cine y literatura universales, y sobre cine y literatura argentinas, así como también los desarrollos de la unidad "literatura en los medios de comunicación", incluida en sus programas para los cursos que dicta en la Universidad de Morón desde hace más de una década).

Y una segunda observación, que pretende leer en la oportuna consignación de las fechas ciertos ritmos de nuestra historia reciente: seis trabajos del libro corresponden a los años 71-73; luego los autores participaron activamente —a través de la cátedra universitaria, las colaboraciones para *Crisis* y otros medios, e incluso la militancia política— en la movilizadora y contradictoria etapa (o etapas) que clausura el golpe del 76; precisamente de ese año se recogen cuatro artículos, que dan cuenta de manera muy parcial del trabajo realizado por ellos durante aquel período. Se sucede después un funesto silencio, que rompen los siete textos restantes, publicados o escritos originariamente entre 1980 y 1983.

Las fechas son elocuentes no sólo por lo que muestran —una cronología con altibajos, con picos y baches, casi sonora—, sino también porque revelan, a veces en hueco, aspectos de la resistencia al proyecto cultural del Proceso (que Muraro apunta en la primera parte de su prólogo). Porque resistencia fue ya el

mero hecho de permanecer en el país sin doblegarse, sin exilios ni actitudes temerarias, desobedeciendo las consignas oficiales, erosionándolas de mil formas, como ser ratificando —e incluso afinando— el valor de una propuesta alternativa en el campo cultural. Este camino posible supuso, supone, la afirmación de las raíces nacionales, aunque sin desatender los encuadres y desarrollos de la comunidad internacional (solicitud didáctica a un lado, léanse al respecto los trabajos generales de este libro sobre el periodismo, la historieta y el cine), y la correspondiente afirmación de lo popular, en cuanto rescate de las elaboraciones del saber encarnado por el pueblo, como contrapartida de la cultura dependiente y/o elitista, siempre desdeñosa y lacaya a un tiempo (los autores prestan entonces atención al tango, el radioteatro y el humor gráfico, por ejemplo; y si valoran a Manzi, no dejan de indagar a Borges; se detienen en Bavio Esquiú, pero también en Onetti, para desconcierto de los beatos).

Los trabajos de estos autores —que se suman a los precursores de mi amigo Oscar Masotta, a los de Juan Sasturain, Octavio Getino, Héctor Schmucler, Aníbal Vinelli y otros pocos, en diversos registros— realizan los primeros, arduos, nada fáciles desbroces, a la vez que sientan bases sólidas para un trabajo futuro —que el presente convoca— más amplio y sistemático.

Desde ya reservo mis observaciones críticas para una discusión en Osorio's. ¿Hace falta agregar que saludo con alegría la aparición ordenada de estos textos indudablemente necesarios para un fuerte y profundo crecimiento cultural de nuestro país?

Buenos Aires, marzo 1985

Jorge Lafforgue

Indice

Prólogo (Heriberto Muraro)
Primera lectura: desde la crítica a la cultura del Proceso 7
Segunda lectura: desde las ciencias sociales 13
Cultura dominante y cultura popular (Ford) 20
Los medios masivos de comunicación en la Argentina (Ford y Rivera) 24
Los avatares de una vieja pasión nacional: radio y teleteatro (Rivera) 46
¿Existió el "escritor" de radioteatro? (Romano) 53
Radioteatro: la máquina de capturar fantasmas (Rivera) 65
Para una cronología de la historieta (Rivera) 70
Addenda A: Antecedentes de la historieta en el siglo XIX 84
Addenda B: Cronología de la historieta 86
Breve examen de la historieta (Romano) 89
Historia del humor gráfico argentino (Rivera) 106
Homero Manzi en el umbral de FORJA (Ford) 141
Diez perfiles de Discépolo en 4 × 4 (Rivera) 163

Cortez y Serrat: ¿cantautores de consumo o auténticos poetas? (Romano) 171
Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Crítica*, (Rivera) 181
Addenda: Bibliografía de Borges en *Crítica*, Revista Multicolor de los Sábados 195
Inserción de "Juan Mondiola" en la época inicial de *Rico Tipo* (Romano) 197
Literatura, crónica, periodismo (Ford) 218
Entre literatura y cine (Romano) 249
Cochengo Miranda, de Prelorán. Un estreno en el desierto (Ford) 292
La utopía de la manipulación (Ford) 299
Notas biográficas
Aníbal Ford 304
Jorge B. Rivera 305
Eduardo Romano 306
Nota del editor (Lafforgue) 309

COLECCION "OMNIBUS"

CLASICOS DE LA LITERATURA (serie verde)

Fábulas, de Robert Louis Stevenson. Prólogo de Jorge Luis Borges. Traducción de Roberto Alifano y Jorge Luis Borges.

Rosa y verde, de Stendhal. Prólogo de Julio Schvartzman. Traducción de Ricardo Zelarayán. (Incluye también *Mina de Vanghel).*

Monkton el loco, de Wilkie Collins. Prólogo y traducción de Elvio E. Gandolfo. (Incluye también *La mujer del sueño, Cazador cazado* y *El policía y la cocinera.)*

NARRATIVA CONTEMPORANEA (serie ocre)

Ultimos días de la víctima, de José Pablo Feinmann (segunda edición, primera en Omnibus).

Carne picada, de Jorge Asís (cuarta edición, segunda en Omnibus).

El frasquito y otros relatos, de Luis Gusman (cuarta edición, primera en Omnibus).

Bloyd, de Liliana Heer.

El desangradero, de Federico Moreyra.

La calle de los caballos muertos, de Jorge Asís (segunda edición, primera en Omnibus).

Alrededor de la jaula, de Haroldo Conti (tercera edición, primera en Omnibus).

Tres novelas policiales, de Juan Carlos Martini. (Incluye *El agua en los pulmones, Los asesinos las prefieren rubias* y *El Cerco.*)

Manual de perdedores I, de Juan Sasturain.

Siroco, de Vicente Battista.

El sexto día, de Néstor Barreiro.

CIENCIAS SOCIALES (serie gris)

Las malas palabras, de Ariel C. Arango (cuarta edición).

La cultura occidental, de José Luis Romero. (Incluye en apéndice el ensayo "Imagen de la Edad Media".)

Medios de comunicación y cultura popular, de Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano. Prólogo de Heriberto Muraro.

De Heródoto a Polibio. El pensamiento histórico en la cultura griega, de José Luis Romero (reedición de este texto clásico de la historiografía, con un nuevo estudio sobre Polibio).

El mito del eterno fracaso, de José Pablo Feinmann.

Literatura y homosexualidad, de Luis Gregorich. (Además del ensayo sobre Oscar Wilde que da título al volumen, se incluyen trabajos sobre Jean Genet, Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez, Guillermo Cabrera Infante y otros.)

Gardel y la patria del mito, de Pedro Orgambide.

El logro de la identidad, de Arnaldo Rascovsky y Sulamis Silberstein.

DOCUMENTOS (serie celeste)

El camino de Buenos Aires, de Albert Londres. Prólogo y traducción de Bernardo Kordon.

Mercenarios y monopolios en la Argentina. De Onganía a Lanusse, 1966-1973, de Rogelio García Lupo (sexta edición, segunda en Omnibus).

Mi amigo el Ché, de Ricardo Rojo (tercera edición, primera en Omnibus).

Los anarquistas expropiadores, de Osvaldo Bayer (edición modificada para su inclusión en esta colección).

Este libro se terminó de
imprimir el 30 de abril de 1985
en los talleres de Edigraf S.A., Delgado 834,
Buenos Aires, República Argentina

Para englobar una vasta producción textual —que incluiría una novela policial tanto como un cuento infantil, una crónica periodística o un guión televisivo— se habla de géneros literarios marginales, menores o, más drásticamente, de subgéneros. Esta óptica desdeñosa suele extenderse a las más variadas manifestaciones culturales, en particular, a aquellas vinculadas con los medios de comunicación masivos. No es casual: el materialismo y los aspectos colectivistas que se hallan en la base de tales manifestaciones son repudiados por las concepciones que aceptan a los productos del arte y las letras sólo como efluvios del espíritu, cuyas formas descifran unos pocos individuos privilegiados.

Medios de comunicación y cultura popular tenaz e inteligentemente ayuda a edificar el campo contrario: pero sin levantar anatemas, pues prefiere explorar gran parte de esa amplia zona del trabajo cultural que, participando de los engranajes de la sociedad industrial, busca nuevos cauces para "los vientos del pueblo". Lo hace mediante estudios generales, que abarcan el desarrollo histórico o ciertos problemas conceptuales de esas expresiones culturales en el mundo occidental (léanse los ensayos sobre la historieta, el periodismo o las relaciones del cine con la literatura), o a través de trabajos más acotados que atañen al ámbito de la cultura nacional. Aquí los análisis van del radioteatro al humor gráfico, de la consideración de ciertos grandes letristas (como Homero Manzi y Enrique Santos Discépolo) al rastreo de las colaboraciones de Borges en el diario *Crítica*, del estreno de uno de los mejores films de Jorge Prelorán a las transgresiones y acatamientos de una revista como *Rico Tipo*.

Ford, Rivera y Romano, al reunir estos trabajos, brindan una ajustada visión del conjunto de sus aportes en tales terrenos, a la vez que, como bien lo puntualiza Heriberto Muraro, conforman un libro imprescindible.

Digitalización para ReHime Mariana Rosales / Diagramación y armado Jorge Pablo Cruz / http://www.rehime.com.ar
2011