

RESUMEN

La revista *4 patas* emergió en Buenos Aires durante una encrucijada política local y global asociada a la violencia política, entre abril y agosto de 1960. Como opción alternativa al llamado a la militancia y la acción social, optó por recuperar las tradiciones del humor periodístico y de la experimentación literaria para asomarse a los temas políticos, expresados como fórmula ideológica y estética.

Palabras clave: revista, humor, violencia, experimentalismo.

ABSTRACT

4 patas magazine emerged at Buenos Aires, across a peculiar local and global joint of political violence, between april and august, 1960. As an alternative proposal from militancy and social direct action, it searched the retrieval of journalistic humour tradition and literary experimentation in order to approach to political subjects, expressed as an aesthetic and ideological formula.

Keywords: magazine, humor, violence, experimentalism.

1 Universidad Pedagógica/Universidad Nacional de San Martín (Buenos Aires, República Argentina).

Una de las claves de la fruición y del interés por las revistas humorísticas radica en la experiencia visual; el recuerdo de lo que esas publicaciones dicen queda ligado al goce del reconocimiento de ilustraciones, de una tipografía extravagante, de un diseño gráfico lleno de sorpresas, que ayuda a concebir, desde la forma “desviada” (caricatura, deformidad, desproporción), una mirada renovada del mundo real que, por poco que intente cuestionar, se aproxima a alguna forma de incorrección en sus contenidos.

Poco antes de que buena parte de las experiencias artísticas comenzaran a hacerse masivas y conceptuales, la revista *4 patas* eligió esa modalidad para revisar tanto la agenda política global como los formatos humorísticos y el arte visual y gráfico contemporáneos. Aparecida en Buenos Aires entre abril y agosto de 1960, propuso sus páginas como objeto de lectura y contemplación; apostó a compartir con el mensaje dibujado los contenidos verbales, les dio a ambos autonomía y relevancia. En todo caso, revisada a la luz de la experiencia neovanguardista, *4 patas* es un experimento que da cuenta de cómo resolvió la articulación de sus contenidos una revista que transitó una doble vertiente: la del periodismo de actualidad y la de la revista cultural, mediante la estilización de los géneros periodísticos del humor para crear nuevos mensajes.

Una misión compleja parece haber animado el proyecto: 1) explorar la nueva agenda internacional, sacudida por las amenazas bélicas y la expansión capitalista entre la segunda y la tercera revolución industrial; 2) formar lectores más cercanos a los sectores medios y profesionales; y 3) desplegar concretas llamadas de atención a un público que si bien puede demandar entretenimiento, no debía disociar ese disfrute de la reflexión y la crítica ideológica.

Estos objetivos se comprenden en el marco amplio de la imposición del periodismo de humor en el mercado de los medios masivos a lo largo del siglo xx. Con tiradas de altos promedios, que tuvieron un cuarto de millón de ejemplares en sus momentos de auge, algunas revistas humorísticas y de actualidad habían conformado un mercado para ese género durante el siglo xx, en el periodo dorado de la industria cultural argentina: muy particularmente, *Patoruzú* (iniciada en 1936 por Dante Quinterno y extendida con intermitencias hasta 1977) y *Rico Tipo* (fundada por Guillermo Divito en 1944 y aparecida, con interva-

los, hasta 1972). Un lector acostumbrado a esas revistas humorísticas anteriores debió haber desconfiado de la propuesta de 4 patas. Sin embargo, un género acostumbrado a la incorrección como éste incitó a redoblar la apuesta con una dosis de ruptura mayor: si bien tuvo un antecedente renovador en *Tía Vicenta* –revista dirigida por Juan Carlos Colombres (Landrú)–, 4 patas desencadenó la hibridez de géneros periodísticos, una concepción más consciente de la multimodalidad del mensaje y, básicamente, una noción de humor diferenciada de todos los antecedentes exitosos. En este sentido, culminó creando unos mecanismos de distinción que empequeñecieron la masividad de la propuesta en proporción directa al crecimiento de la modelización estética (visual, literaria). Corrió el mayor riesgo periodístico: el de la experimentación más allá de su esfera.

EL HUMOR EN UNA NUEVA ENCRUCIJADA TRANSMEDIÁTICA

Más allá de la esfera periodística, el humor era una apuesta estética y temática en otras zonas de las industrias culturales y también en el campo intelectual literario. Como ocurre cuando las organizaciones de la cultura se expanden, los conflictos se dirimen por la aspiración a representar con mayor legitimidad la expresión estética en juego. A continuación nos detendremos en dos episodios concretos que dan cuenta de estas tensiones.

Un artículo sin firma de la revista *Primera Plana*, aparecida en Buenos Aires el 19 de febrero de 1963, ponía de relieve el primer episodio, que adquiriría el rango de “tema de actualidad” y daba título a la nota: “Sobra la comicidad, pero, ¿quién hará sonreír a los argentinos?” El artículo daba cuenta de la transmedialización² obligada de los humoristas, quienes, después de haber vendido cifras masivas en

2 Si bien el concepto de transmedialidad está asociado a las novísimas industrias culturales (digitales), en este caso consideramos apropiado tomarlo de manera aislada (no como “narrativa transmedial”) para aludir a las posibilidades de valerse de una multiplicación de medios para comunicar contenidos ideacionales, de manera más amplia que el procedimiento más restrictivo de la trasposición o la adaptación, y favoreciendo el énfasis en los medios como mediaciones respecto de lo real. Para una caracterización terminológica y una discusión del panorama léxico y conceptual, véase Mora, Vicente Luis, “Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia”, *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 3, núm. 1, 2014, pp. 11-39.

las revistas de gran tirada, debían sufrir una retracción en ese mercado y sumarse al campo de la competencia, a saber: los medios teatrales, radioteatrales y audiovisuales, que contaban con una larga tradición popularizada de los intérpretes; y los capocómicos, que alternaban entre los escenarios y las pantallas y que comenzaban a trasladarse a la televisión, aunque habitualmente vinculados a productos valorados como inferiores respecto de los ofrecidos por los humoristas en el medio gráfico. No obstante, advierte la nota de *Primera Plana*, el equipo de autores que había vendido centenares de miles de ejemplares estaba comenzando a sumarse como guionista en los nuevos medios audiovisuales, o bien volvía a sus profesiones de base (en el caso de los dibujantes, buena parte de ellos eran arquitectos) o probaba suerte en un éxodo hacia otros países.

En el terreno de las industrias culturales, entonces, el artículo más que señalar las novedades en el sistema artístico, marcaba una crisis del humor gráfico y una diáspora de sus autores. El segundo episodio, del campo editorial, relevado en esa misma nota periodística, ponía en relación el humor con las zonas de la autonomía literaria y la legitimación académica: a la aparición de una antología del humor escrito en la Argentina, se sumaba la traducción al castellano de un estudio teórico: *El humor*, de Robert Escarpit, publicado por la editorial de la Universidad de Buenos Aires, EUDEBA, en 1962, dos años después de su aparición original en francés.

La antología en cuestión es *Humorismo argentino*, con prólogo, selección y notas biográficas de Luis Alberto Murray, aparecida en 1961, un año después de la breve trayectoria de *4 patas* y a cargo de quien fue uno de sus colaboradores. Murray, gran conocedor tanto del medio literario como del periodístico (participante en periódicos como *Crítica* y *La Nación*, y como secretario de redacción de la revista *Mundo Argentino*, en 1967 dirigiría una de las más ligadas al “destape temático” de la década: *La Hipotenusa*), fue distinguido, según sus palabras, con una tarea fundacional: compilar “la primera selección de escritores argentinos que se publica tomando como base el humorismo”.³ Aunque resulte difícil corroborar este primer lugar, resulta llamativo que declare haber seleccionado textos “con elementos humorísticos” pero se niegue a indagar qué autores responden a la categoría. En ese sentido, la reunión de

3 Murray, Luis Alberto (prólogo y compilación), *Humorismo argentino*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 17.

textos de diversa extracción original lo obligó, de hecho, a contemplar una diversidad en la que se hace notar la convivencia de “poetas y periodistas”, que son los frecuentemente considerados, aunque sí se anima (el trayecto histórico lo obligaría, seguramente) a realizar una periodización en tres momentos: el primero, en la Generación de 1880, cuando el humor enarboló el emblema “*castigat ridendo mores*”; el segundo, ubicado en la década de 1920 durante la división del campo literario en las posiciones antagónicas de literatura social (“Grupo de Boedo”) y literatura pro-vanguardia (“Grupo de Florida”), de orden metafísico; y el tercero, identificado con una tendencia que se reconoce en *Tía Vicenta* y *4 patas*, donde la sátira se encuentra “más politizada”. Entre la segunda y la tercera generación, Murray dejó de nutrirse del elenco de la “alta literatura” (la reconocida e institucionalizada como tal) y compiló representantes que producen desde la rama periodística del humor. A la pregunta, ¿por qué no consideró los antecedentes francamente populares de esta última rama?, podría ensayarse una respuesta que se asome, una vez más, a la preocupación por las posiciones enfrentadas de la cultura escrita y a la cultura performática del teatro (con sus géneros cómicos populares, desde la comedia costumbrista hasta el monólogo del teatro de revistas) y la cultura audiovisual del cine y la televisión. Frente a la repercusión constante del personaje cómico y el actor-soporte, los escritores habían buscado incrementar su valor simbólico y se atraían por su afinidad en el material verbal: la literatura y el periodismo habían mostrado hasta ese momento las posibilidades de una alianza diferenciada. Dice Murray:

[...] En cuanto a la última promoción, es evidente que tiende más a la sátira que a ninguna otra cosa; está más *politizada*, como suele decirse, que la anterior; vive y escribe en tiempos que junto a la erradicación del paludismo, verbigracia, ofrecen la posibilidad de la destrucción total del planeta. Acaso predomine en ella gente ‘de la cáscara amarga’. ¿Quién podrá negar que todo eso tiene que ver –y mucho– con el humorismo? A menos que se entienda por tal lo pergeñado por ese insufrible espécimen que es el ‘gracioso’ profesional. No, el humorismo no es cuestión de chascarrillos; es algo mucho más *serio* [...].⁴

La nota periodística de *Primera Plana* y la antología ofrecen el mismo horizonte de crisis: como reza el título de la primera, la caída del

4 *Ibid.*, p. 13. Cursivas del autor.

mercado obliga a la reconversión de los profesionales del humor en otros medios de comunicación; no obstante, la otra cara del fenómeno permite reconocer unas aristas positivas: existe una nueva concepción del humor, cuya finalidad (“hacer sonreír a los argentinos”) exigió una fuerte diferenciación respecto de la comicidad (la risa llana y franca) y maduró hasta ser “algo mucho más serio” y, por extensión, más cercano a la calidad literaria y artística. Con esta línea de reivindicación del valor estético, se asocian propuestas como la actualmente sostenida por Jean-Marc Moura, cuando habla de “Humor y literatura para tiempos de lo cómico mediático”: según su diagnóstico, la omnipresencia de lo cómico mediático no debe hacernos olvidar una especificidad del humor que deriva su originalidad de fuentes literarias.⁵ Uno de los intereses de este trabajo es observar las mediaciones que hacen convivir obras humorísticas y textos literarios y ciertas definiciones de humor autorizadas por sus orígenes literarios. En el caso que nos ocupa, significa dedicarse a las zonas de autolegitimación que crea *4 patas* como medio, tomando como préstamo el aparato prestigiado de las revistas culturales y literarias, pero conservando la apuesta a la incorrección humorística como anclaje controvertido con la actualidad.

El recorrido por la estructura, el equipo y la propuesta de esta revista de tan sólo cuatro números exige recordar el particular momento en el que irrumpe, así como la definición misma de su propuesta, en su productiva ambivalencia: rescatar artísticamente el humor periodístico y expandir las fronteras de la literatura. La encrucijada, con el primer gobierno elegido con métodos democráticos luego del derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955, en el que Arturo Frondizi llegaba al poder tres años después, mostraba la debilidad de las instituciones representativas que dejaba el gobierno militar previo: proscripción del partido derrocado e incertidumbre acerca de las posiciones políticas del nuevo mandatario, cuya apertura a opciones progresistas debía ser constantemente negociada frente a los poderes conservadores.⁶ El

5 “Cette omniprésence du comique médiatique nous a fait oublier la spécificité de l’humour, son individualisme voire son excentricité et ses sources littéraires”. Moura, Jean-Marc, “Humour et Littérature par temps de comique médiatique”, *Esprit*, vol. 1, núm. 371, 2011, p. 50.

6 Resulta muy significativa la evaluación hecha por Nicolás Babini, funcionario del gobierno de Frondizi hasta su alejamiento en 1959, acerca del consenso puramente coyuntural que había reunido el candidato, líder de la UCRI (Unión Cívica Radical Intransigente), para llegar al poder: “[...] fue un hecho más complejo, que contuvo

campo intelectual argentino, básicamente antiperonista cuando se lo observaba en sus formaciones y grupos, encontró la oportunidad de revisar el fenómeno social y popular que se había producido durante los años pasados (1946-1955) a expensas de ese espacio de transición política presente. No fue casual que esos intelectuales encontrarán, paradójicamente, un refugio en las primeras iniciativas estatales de autonomización cultural de los años posperonistas. La fundación de instituciones, como el Fondo Nacional de las Artes (1958), líneas editoriales, como Ediciones Culturales Argentinas, e intervenciones universitarias con funcionarios de origen socialista, como el caso del historiador José Luis Romero (1955-1956 a cargo de la Universidad de Buenos Aires), resultaron un estímulo inesperado al liberar unos espacios de acción cultural que conjugaron diversas tendencias ideológicas. El neovanguardismo encontraría uno de sus escenarios fundantes en el ámbito privado, con la creación del Instituto Di Tella (1958). Precisamente, a partir de esta gestión cultural, se apreciaría el potencial del retorno de la vanguardia que, como afirma Hal Foster, no fue derrotada en su batalla contra las convenciones artísticas, sino que reapareció para instalarse en el mismo escenario que concentra su ataque: a partir de las décadas de los cincuenta y los sesenta ya no es nihilista como en la etapa histórica de la Primera Gran Guerra, sino deconstructiva: la institución arte es captada en sus parámetros perceptuales, cognitivos y discursivos, cuestionada desde las mismas estructuras en las que se instala para producir.⁷

Una mirada actual a 4 *patas* no puede desatender este ensayo de programa de experimentación formal que se deja entrever en sus ges-

motivaciones disímiles y hasta antagónicas. Muchos peronistas lo votaron para derrotar a sus enemigos e iniciar el retorno al poder. Otros percibieron la alternativa Frondizi como intento de convivencia con el pasado que, al romper la continuidad con el gobierno militar, parecía restablecerla con el peronismo, así como éste pretendió ser, en 1946, la continuidad del yrigoyenismo. El resto vio en el candidato ucrista la posibilidad de algo diferente o la superación de una década de atraso político y de estancamiento moral, técnico y cultural. Todas estas adhesiones se movieron en un marco ideológico que pareció satisfacer todas las expectativas menos las que quienes, minoritarios pero influyentes, juzgaban indispensable superar el peronismo [...] arrancándolo de la historia [...]” Babini, Nicolás, *Arturo Frondizi y la Argentina moderna. La forja de una ilusión*, Buenos Aires, Gedisa, 2006, pp. 200-201.

7 Foster, Hal, “¿Quién teme a la neovanguardia?”, en *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, pp. 22-23.

tos y que es fruto de ese momento de amparo y autonomía cultural: la revista es una respuesta posible a la pregunta acerca de cómo hablar de política como agenda cultural y cómo hacer literatura sin militancia, pero con discursos ideológicamente definidos en ese momento volátil de la transición política. El humor constituyó la fórmula estética de compromiso; la irradiación de la cultura cómica popular en la literatura occidental, dice Bajtin, demuestra que “la risa es una actitud estética ante la realidad”.⁸

DE TÍA VICENTA A 4 PATAS. NEOVANGUARDIA EN EL DISPOSITIVO GRÁFICO

Los orígenes de *4 patas* radican en sede periodística, a pesar de que su *staff* se alimente de un heterogéneo grupo de periodistas humorísticos, escritores, poetas y dibujantes, algunos de ellos superpuestos en más de uno de estos roles. Héctor Cattolica estaba a cargo de la diagramación; entre los colaboradores habituales se contaban: Kalondi (Héctor Compaired), Quino (Joaquín Lavado), Copi (Raúl Damonte Botana), Oski (Oscar Conti), Julián Jota (Julián Delgado), Jordán de la Cazuela (Pedro Pernías), Miguel Brascó, César Bruto (heterónimo de Carlos Warnes y de Oski) y Catú, buena parte de ellos de reconocida trayectoria en revistas humorísticas anteriores, desde el más lejano antecedente en la revista *Cascabel*, de la década de los cuarenta.

Su director, Carlos Peralta (que firmaba Carlos del Peral en sus colaboraciones humorísticas), había sido, entre otras funciones en medios de comunicación, jefe de redacción de la revista creada y dirigida por Landrú: *Tía Vicenta*. Divergencias ideológicas aparejaron el alejamiento de ambos y crearon las condiciones, una vez fundada la nueva revista bajo la dirección de Peral-Peralta, para la diversificación de una propuesta que de por sí había nacido bajo una premisa de diferenciación explícita. Landrú había subtítuloado *Tía Vicenta* “La revista del nuevo humor” ya desde su primer número, del 20 de agosto de 1957, y en muchos sentidos, esa filiación en la novedad estaba justificada. La sátira se extendía hasta distorsionar los universos de referencia conocidos, propios del costumbrismo urbano (tipos sociales populares, roles de género, instituciones –como la familia o el matrimonio, el

8 Bajtin, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 231.

mundo del trabajo—), en un dislocamiento semántico que no retornaba a un mensaje claramente referencial, sino que naufragaba en una nueva realidad. Los diálogos y anécdotas de la galería de personajes creados por Landrú, visualmente llamativos por el grotesco *naif* de los cuerpos caricaturescos, confirmaron icónicamente una nueva fórmula incongruente: dibujos elementales y semántica absurda.

Desde el punto de vista de la tradición asentada masivamente por las revistas de humor locales, este abandono del costumbrismo ingenuo se alejaba del gusto medio, caracterizado por su anclaje en saberes del mundo referencial. Rencontrarse una y otra vez, en esa tradición previa, con estereotipos sociales, sátira de costumbres y picaresca, forma parte de lo que Pierre Bourdieu abarcó en el concepto de “estética popular”: los temas resultan accesibles y dotados de sentido y a raíz de estos principios se valoran estéticamente.⁹ Las operaciones de distinción, en cambio, se alejan del gusto medio haciendo hincapié en otras condiciones que derivan de las artes legítimas: es así que los textos se orientan hacia alguna fórmula esteticista que justifica el valor artístico por el impacto formal. Mediante lo que Bourdieu definió como la “primacía absoluta de la forma sobre la función”,¹⁰ el gesto de la distinción apunta hacia una jurisdicción de valor artístico legitimado y da cuenta de una operación que el término elegido por el teórico francés dota de toda su polisemia: distinguirse es diferenciarse (de otras capas de productores, de otros cortes de lectores), es “elevarse”, en prestigio y en reconocimiento, y obligar a mover otras competencias más ambiciosas para *gustar* de esas producciones. Las competencias movilizadas tienen que ver con la aceptación de lo nuevo y también, en la coyuntura de la neovanguardia incipiente en la Argentina, con una reconciliación entre la experimentación y los temas de la agenda periodística, ya que en las revistas de humor que surgen a partir de los años sesenta se desarrollaría cada vez más el derrumbe de la “gran división”¹¹ entre cultura alta y cultura popular.

La operación de distinción comienza en Landrú, a partir de un cambio de referentes humorísticos que habían sido percibidos tam-

9 Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Buenos Aires, Aguilar-Alfaguara, 2012, pp. 38-39.

10 *Ibid.*, p. 34.

11 Huyssen, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

bién por otros dibujantes como Oski, pero que, en el caso del primero, sirvieron para teñir el proyecto entero de una nueva revista. En las memorias del mismo Landrú pueden reconocerse dos vertientes diversas de las que derivó la fórmula del “nuevo humor”: el absurdo de las revistas extranjeras (europeas, aún no norteamericanas) que él leía admirativamente (la alemana *Simplicissimus* y la española *La Codorniz*), así como una coyuntura política de apertura a partir del derrocamiento de Perón, cuando la revista de actualidades *Vea y Lea* le pidió una sección de humor político, a la que dio formato de encuestas de opinión, “especie de reportajes apócrifos a personas reales cuyos nombres aparecían levemente modificados. Tuvieron un éxito enorme, y eso me alentó a dedicarme de lleno al humor político”.¹² A su vez, *4 patas* se gestó a partir de la escisión del *staff* de *Tía Vicenta*; esto produjo que el nuevo equipo, con estructura de pequeño círculo, se propusiera profundizar e individualizarse respecto de esta vocación estética experimental, tal como puede verse en algunos de los rasgos sobresalientes del primer número.

En primer lugar, la revista sostiene un espíritu *movimientista*, que se reconoce en ese círculo estrecho en el que se desenvuelven las relaciones de amistad y profesionales de buena parte de sus colaboradores; la revista *Primera Plana* de 1963 dejaba constancia de “la existencia de la nueva generación de humoristas, numerosa y calificada, que se formó entre 1956 y 1959”, y en la que sobresale el proyecto de Del Peral, quien “promovió a una nueva generación de humoristas reclutados *entre amistades y relaciones de medios literarios y artísticos*”¹³.

El *movimientismo* se emparenta en el tiempo con los proyectos de vanguardia a través de uno de sus géneros característicos. En el primer número irrumpen con un “4 patas manifiestan”, 16 puntos a través de los cuales se declaran unos principios grupales de “malestar de época” que identifican signos de asimetrías sociales, imperialismo y tercermundización, violencia e intolerancia, bajo el tópico de la naturaleza animal de la humanidad. Enuncia el tercero de los puntos que “4 patas preferiría un mundo de dos patas, pero no puede cerrar los ojos a la existencia y difusión de las cuatro”. En este sentido, la alegoría de “animales superiores a humanos” irradia su larga tradición

12 Landrú [Juan Carlos Colombes] y Edgardo Russo, *Landrú por Landrú. Apuntes para una autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo, 1992, p. 22.

13 *Primera Plana*, 19 de febrero de 1963. *Cursivas mías*.

de inversión de valores, a fin de señalar el salvajismo de nuestra raza y la naturaleza virtuosa de las otras especies. Los tres últimos puntos están encabalgados y lo explicitan: “14/ Hay cuatro patas sobre la historia, sobre la cultura, sobre la justicia, sobre ti, lector. 15/ Cuatro patas sobre ti. 16/ Exactamente al revés de las estatuas”.¹⁴ Un basamento sobre el que un hombre sostiene un caballo ilustra, al pie del manifiesto, esta inversión de la estatua ecuestre, y complementa la ilustración de tapa/contratapa donde alternan huellas de herraduras, de pies y de manos.

El segundo gesto lúdico notable en el número 1 consiste en la anejió de un póster desplegable, de 85 x 54 centímetros, denominado “Suplemento sentimental y optimista de 4 patas”, firmado por “Piede”. Se trata de dos caras de un mismo personaje, un monstruo resignado y aparentemente satisfecho, dibujado en pluma con “línea sucia” y compuesto de partículas geométricas (asteriscos, estrellas y rayas), que de frente se encuentra resistiendo y sudando mientras unos insectos se alojan en su cara y en su mollera, presencia que continúa si el lector gira el póster y mira el reverso, donde el recorrido muestra que es una verdadera caravana que desciende hasta la nuca. El epígrafe reza: “te amo, y hoy todo es hermoso”. Este límite con lo no representable es una de las apuestas más explícitamente estéticas del primer número que, como contrapartida de esa ambigüedad, organiza esa y el resto de las cuatro entregas con criterio monográfico, en torno de temáticas serias que expresan con nitidez: la violencia, el sesquicentenario de la independencia argentina, la bomba, los animales, serán respectivamente los asuntos centrales de los números de la revista.

Por otra parte, ese póster espectaculariza la propuesta de 4 *patas*, que si bien abandonó las pretensiones inmediatas de información periodística por las de opinión, antepondrá a este contenido la seducción enigmática del objeto visual estético. En esa dirección, se hace comprensible la apuesta a la dimensión gráfica y el espacio preponderante del que gozarán los ilustradores-humoristas en la publicación. Una colaboración de Quino, en ese mismo número, da cuenta de la alianza entre lo visual y lo conceptual desde la propuesta más amplia del dispositivo “revista”. Se titula “Así o así”, donde el segundo adverbio aparece en una posición invertida. Se trata de tres viñetas a una página completa cada una, en la que una ilustración central

14 4 *patas*, año I, núm. 1, abril de 1960.

ofrece dos opciones de lectura, y dos significados diferentes, según la posición en la que se sostenga la revista. El estereotipado cuadro de evolución de finanzas, con sus zigzags, representa prosperidad en las líneas ascendentes para el ejecutivo que está en la posición original, y regresión para el personaje pauperizado que, cabeza abajo, espera su turno de ocupar el pie si el lector se aviene a rotar la página 180°. Con la misma lógica, en la segunda viñeta, un cohete o misil es celebrado en su ascenso visto desde el pie de página, pero en su lógica al revés se adivinan, antes de invertir la posición, que una multitud de víctimas civiles son el blanco al que apunta. La tercera viñeta está centrada en una pintura en la que una mujer desnuda aparece flotando en el aire; al pie, una señora con monóculo declara: "La compré porque expresa en esa elevación el acercamiento hacia Dios en este ambiente de chusma que nos rodea"; en el hemisferio opuesto de la página, su autor confiesa: "Lo pinté para expresar en esa caída la decadencia de esta sociedad podrida de porquería".¹⁵ La sección parece plantear dos opciones de sentido equivalente; no obstante, la lectura que requiere colocar "patas arriba" la revista connota el llamado a poner patas arriba tanto las convenciones físicas de lectura vertical como las de sentido común que se expresan al pie.

La revista como dispositivo potencia sus opciones con estas iniciativas de presentación. Los dispositivos como categoría de análisis, señala Oscar Traversa, comportan un ensamble de dimensiones físicas y simbólicas: por una parte, la dimensión del uso de recursos técnicos; por otro, suponen la activación de vínculos sociales (recursos de contacto y acceso público) y también económicos (la oferta de la publicación como cualidad de mercancía); de las ecuaciones entre sus componentes materiales y las series de sentidos que portan a través de diversos medios y en determinadas situaciones, surgirán los procesos de recepción.¹⁶ El lector de *4 patas* es invitado a tener una experiencia de interacción concreta con el contenido, desde el momento en el que se hacen notables las mediaciones del formato y el diseño. Dado este rasgo común, sin embargo, las dos secciones imprimen direcciones divergentes a la revista: el póster, arriesgando la ambigüedad de

15 *Id.*

16 Traversa, Oscar, "Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de dispositivo", en *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2014, p. 39.

una imagen sin referente claro, construida desde cánones plásticos de experimentación casi gestáltica con la forma (sólo alejando la imagen desplegada puede percibirse la efigie del monstruo. V. reproducción a escala pequeña en Figura 3), funciona con el carácter críptico de la metáfora; la sección de Quino, en cambio, estimulando la curiosidad y la inversión espacial, apuesta al efecto de sentido artero de la ironía.

Si el extrañamiento de la forma es un denominador posible para individualizar la propuesta de *4 patas*, retomar en esta instancia el enunciado del manifiesto permite entender cómo se reubicarán las prioridades: la forma hará más visibles los contenidos, que invertirán la moral al uso, la ética de los sectores medios, y sobrevolarán con malicia los discursos políticos universales y locales. Debe señalarse, no obstante, una aparente omisión. El manifiesto con el que se abre el primer número de la revista carece de declaraciones de fondo acerca de la apuesta estética, y esa ausencia de posiciones dentro de un género discursivo que debería auspiciarlas es definitorio: permite descubrir un orden de prioridades, una aproximación utilitaria, la advertencia de que no se justifica la imagen artística si no está al servicio de una fuerte comunicación visual de ideas.

Su agenda temática responde a un concepto de actualidad ampliado geográfica y culturalmente, que cabe denominar “temas sesentistas” si consideramos, junto con Fredric Jameson, que esa década signada por las variadas respuestas contraculturales se inaugura a partir del impacto de los procesos de descolonización unos años antes, esto es, a partir de las independencias de las colonias del Tercer Mundo desde 1957.¹⁷ La sensibilidad hacia la violencia auspicia la visibilidad de nuevos sujetos históricos y señala acusadoramente a quienes custodian la “cortina de humo” de los valores liberales del occidente europeo. En ese nuevo circuito de comprensión global de los cambios a escala planetaria, *4 patas* no quiere vincularse con referentes concretos; se encargan de recordarlo en cada número cuando, en diferentes lugares y casi casualmente, aclaran que “La portada no tiene relación con personas reales y todo parecido con nuestra política debe considerarse fortuito e ilusorio, desde que nuestro enfoque es general y no particular”.

4 patas ejerce su derecho a la distinción frente a una de las funciones más rentables de la revista de humor que es la sátira política,

17 Jameson, Fredric, “Periodizar los 60”, en *Las ideologías de la teoría*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, p. 577.

donde el blanco explícitamente ridiculizado es uno o más individuos de la serie social, claramente reconocibles por los públicos masivos. El contraste entre los funcionarios y el presidente de turno animalizados por *Tía Vicenta* (jirafas, cerdos y morsas para animar las caricaturas de Frondizi, el ministro de economía Álvaro Alsogaray o el dictador Juan Carlos Onganía, respectivamente) y las metáforas animales de 4 *patas*, puede considerarse deliberado.¹⁸ La abstracción del par animal/humano desplaza la referencia onomástica en el chiste verbal, o bien el mimetismo tensionado hacia la caricatura en las identidades gráficas. Abandona la zona directamente alusiva de la sátira y se orienta hacia la crítica ideológica.

Una extensión productiva –también en el mismo registro temático– del lexema popularizado “gorila” hacia un uso crítico, parte de 4 *patas* y culmina en el protagonista del *Manual del gorila*, del mismo Del Peral, ilustrado por Kalondi, editado independientemente como libro en 1964. Allí se describe al gorila, tal como se había lexicalizado al opositor al peronismo (y por extensión, al burgués):¹⁹

Vive rodeado de cáscaras huecas y huesitos en un hábitat en perpetuo deterioro. Considera que el subdesarrollo se resuelve con la mendicidad; mantiene un orden social a lo Pirro malvendiendo petróleo o lo que sea y aceptando las condiciones demoleadoras del Fondo Monetario; ha dismi-

18 Algunas pocas actitudes que puedan considerarse de continuidad con *Tía Vicenta* son residuales. La desaparición de la referencia explícita a personas es contundente a lo largo de los cuatro números. Existe, aislada, una nota en la que aparece una foto de Frondizi o bien, ya con intenciones estilizadas de parodia respecto de las ambigüedades de Landrú, una letra de canción que menciona explícitamente el Plan Conintes (Dispositivo legal de defensa que da intervención al ejército bajo la hipótesis de conmoción interna del Estado, en vigor oficialmente entre marzo y agosto de 1960). Tanto el registro “tonto” del absurdo *naif* de Landrú como las figuras humanas de la ilustración del texto (“Canción del general que se voló”, número 3), están destinadas a rebajar paródicamente el ejercicio de humor político sin definición ideológica, propio de *Tía Vicenta*.

19 La versión más aceptada acerca del surgimiento de este apelativo se encuentra en el estribillo de una canción que divulgaba un programa cómico radial. Desplazada de su sentido original, la frase en cuestión “Deben ser los gorilas, deben ser” pasó a designar a los enemigos del oficialismo durante el gobierno peronista. Aldo Cammarota, reconocido guionista de humor, se atribuye la lexicalización (volverá a ser mencionado en breve como colaborador de 4 *patas*).

nuido o perdido, la libertad de decisión en materia internacional, reducido la productividad de las naciones donde impera, causando desocupación y hambre y suprimido los movimientos de protesta, causados por estos errores, por medio de la represión.

Sin embargo, como hace muchos miles de años, el gorila está cada día más amenazado y da señales de creciente angustia. Frota sus ojos, mira hacia atrás, muerde carozos.²⁰

4 patas buscaría otras formas de compromiso, aunque instalándose sin subterfugios en el pensamiento de izquierda; su cierre forzado podría haberse vinculado a esta filiación, aunque coincidió con la falta de financiamiento de la revista y, por lo tanto, no interrumpió una empresa periodística, sino más bien una germinal búsqueda de cuál podía ser la salida ideológica en un contexto de grandes discursos vacantes. Como asegura Oscar Terán, el último lustro de la década de los cincuenta ahonda el conflicto de la franja intelectual contestataria, que debía crearse su propio espacio entre el liberalismo de sus “padres” y el peronismo de sus mandantes recientes, momento que se vio favorecido porque la toma de distancia del “panteón liberal” pudo comenzar a realizarse a expensas de la desaparición y el análisis del peronismo, ya depuesto.²¹ Cuando en la tapa de la tercera emisión de *4 patas* aparece la advertencia “Este número contiene material subversivo”, la voluntad de compromiso no tiene la ropa de ningún sector ni de ningún partidismo, sino simplemente la disposición expectante y la voluntad de correr algunos riesgos que el director de *Tía Vicenta* no habría pretendido asumir.²²

20 Del Peral, Carlos (textos) y Kalondi (ilustraciones), “La epifanía de los gorilas”, en *Manual del gorila*, Buenos Aires, Altamira-Retórica, 2007, p. 47.

21 Terán, Oscar, “Rasgos de la cultura argentina en la década de 1950”, en *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1983, p. 214.

22 No obstante, los subterfugios de los responsables de los medios solían tender a la negación de esta práctica que de hecho ejercían, omitiendo explícitamente que hacían humor político (véase Russo, Edgardo, *La historia de Tía Vicenta*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1993). Landrú reiteraba que él no hacía humor “contra”, sino “sobre” las figuras políticas, lo que le permitía multiplicar las referencias a Perón y/o a Frondizi en los primeros años, hasta que Juan Carlos Onganía, el general golpista que tomó el poder en 1966, dio menos crédito a esa abstinencia declarada y clausuró la revista. En la declaración de prescindencia política de Landrú se apoya el incidente que alejó a Del Peral de la jefatura de redacción de *Tía Vicenta*. Héctor Cattolica, un fotógrafo

La teoría sobre el humor creció exponencialmente a lo largo del siglo XX, a la par de su irradiación mediática y su incorporación a la creación de imaginarios. Es así que la aproximación de Robert Escarpit en *El humor*, de aparición coetánea a *4 patas*, lograba algunas síntesis que superaban las indagaciones anteriores, más descontextualizadas, y demostraban el gran evento pragmático que instalan estas prácticas culturales. Si bien hacía hincapié en los contextos sociológicos (idiosincrásicos, nacionales) del fenómeno, su ensayo expuso un planteo teórico que será retomado en discusiones posteriores: el interrogante acerca de si el humor desencadena procesos intelectualistas o afectivos. A esta cuestión en particular, Escarpit le dio una solución dialéctica:²³ intelectual y afectivo son momentos de un proceso en el que el humor “evoluciona” y en el que descubrimos su juego; el inconformismo intrínseco al humorista como posición enunciativa:

[...] se traduce siempre en la suspensión de una o varias evidencias en un comportamiento que, por otra parte, es normal, es decir, conforme a las reglas del grupo. / La modificación de iluminación que de esto resulta acarrea una trasposición de la realidad, como por ejemplo la trasposición tan cara al fabulista de los hombres en animales.²⁴

Traducido en términos de los efectos discursivos y los pactos de recepción que propone esta dialéctica, Escarpit solicita que observemos cierta pragmática por la que el discurso rompe con las evidencias aceptadas socialmente, amenaza desbaratarlas, y luego “rebota” (según sus términos) en un sistema de valores de referencia que deben ser inferidos para tranquilizarse sabiendo que el humorista “no había hablado en serio”. Esta dialéctica es la que requiere de la construcción

detenido durante la cobertura de las protestas obreras frente al Ministerio de Trabajo, en abril de 1959, había sido provisto de una credencial de la revista de Landrú sin conocimiento del mismo, y el incidente dejó en evidencia que el creador de *Tía Vicenta* no iba a solidarizarse con el detenido; Del Peral lo hizo y se llevó parte de la redacción de la revista para fundar *4 patas*.

23 Como diferencia superadora respecto de la teoría bergsoniana de que el humor (lo cómico, en términos del filósofo francés autor de *La risa*) requiere la insensibilidad del colectivo que ríe.

24 Escarpit, Robert, *El humor*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962, p. 97.

de una ficción humorística; es ella la que en definitiva se alimenta de las evidencias socialmente aceptadas acerca de la realidad y las “traspone” en un escenario de suspensión provisoria... o no tan provisoria. El proceso dialéctico de la ficción humorística en 4 *patas* suele quedar suspendido mediante la reducción –sin retorno– al absurdo.

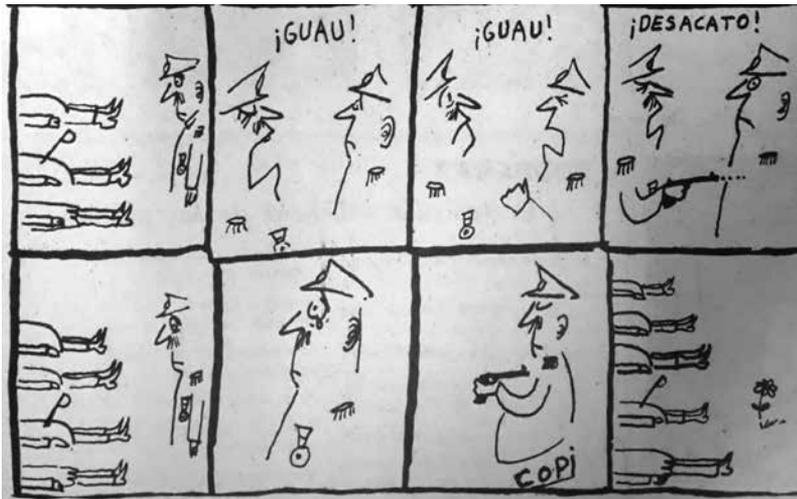


Figura 1. “Terrorismo y subversión”, de Copi. 4 *patas*, año I, núm. 2, mayo de 1960.

En la tira “Terrorismo y subversión” (Figura 1), de Copi, aparecida en el número 2, dedicado al aniversario del primer gobierno criollo instaurado en mayo de 1810, reaparece una escena asociada con los aspectos más violentos que puede evocar una revolución, sólo que en este caso la referencia se universaliza en tiempo y espacio. Los personajes no expresan ideas claras en la dimensión verbal (la presencia de la onomatopeya animal vacía el discurso de la racionalidad), pero resuelve icónicamente la situación con gran contundencia. La reducción al absurdo no es hilarante, sino que explora la sorpresa que produce el suicidio de un militar de alto rango frente a la represión ejercida. El carácter inesperado de la conducta de un militar plantea una situación “otra” respecto del conocimiento del rol social del personaje, y carga el registro con la sorpresa de un final patético y trágico. El absurdo de Copi extrema el uso de esa sorpresa, que consistió –dialécticamente, dirá Escarpit– en resolver afectivamente la distancia intelectual.

En un grado estéticamente más audaz, la ficción humorística se instala definitivamente en el terreno de la imagen. Abandonando el análisis de los giros y las peculiaridades idiomáticas con las que las revistas de humor suelen establecer su sátira de clases y de sectores sociales de actividad, *4 patas* se inclinó generalmente hacia el humor mudo, donde no hay caricatura lingüística, sino peripecias existenciales.



Figura 2. "Biografías de bibliografías". *4 patas*, año I, núm. 2, mayo de 1960. Fragmento.

Quino ofrece varias secuencias narrativas biográficas de una viñeta única extendida, que deben leerse en cruce y comparación: la línea causal que une al bebé inicial con el adulto y su realización social está representada en las "bibliotecas formativas" de cada personaje. Si bien las lecturas de infancia coinciden, el resto pone en evidencia el poder del imaginario de la sociedad de consumo y su utilidad a la consolidación del capitalismo salvaje, frente a la formación clásica del intelectual, subordinado a la jaula de acero de la burocracia.

La comunicabilidad visual apeló en *4 patas* a las abstracciones ideológicas, construidas desde una iconicidad fuertemente conceptual: bombas, palomas de la paz, militares, las cuatro patas en múltiples combinaciones –pasando de un humorista gráfico a otro–, creaban una continuidad que refuerza el mensaje verbal de las otras secciones. Con el referente europeo para este tipo de humor muy presente (el dibujante francés Siné, famoso anticolonialista, aparece colaborando en dos números de la revista como corresponsal de *L'Express*), Quino encontró su fórmula más duradera en este tipo de humor, que antecedió y sobrevivió la experiencia del autor con su masivo personaje Mafalda.

El humor asociado a secciones literarias fue complementario. La revista publicó géneros institucionalizados como literarios y presentados como tales; es el caso de los cuentos ensayados en su formato novedoso de microficción, que se anunciaba explícitamente (y autoparódicamente): “En 4 patas colaboran distinguidos escritores”. En las revistas de humor, sin embargo, esas ficciones codificadas suelen convivir con las ficciones menos reguladas genéricamente, por lo que el tono de la ficción puede resultar transversal a toda la revista. Así, en 4 *patas*, entre las ficciones netamente periodísticas, ciertos experimentos con las variaciones también pueden referirse a la tradición lúdica y experimental literaria, más específicamente surrealista y post surrealista, en especial por los procedimientos del montaje y la combinatoria. Son los casos de las “Cartas extraviadas”, de Aldo Cammarota (número 2), que muestra una secuencia epistolar a través de los tiempos políticos argentinos, insertando una frase idéntica que se resignifica cada vez; y la “Clasificación de las bombas”, de Carlos del Peral (número 3), donde el juego combinatorio se basa en la multiplicación de variables para definir el objeto. En otros casos, el referente estético confirma su parentesco con los ejercicios de estilo de Raymond Queneau: “El pulgar. Diario para analfabetos” (número 1) presenta una caja de página de diario sin completar, en función de su tipo imposible de lector; iguales juegos de variante, según el cambio de contexto o lector, presentan “Cartas de pésame” (número 1), “Mitología para armar”, de Kalondi (número 4) y “Un mismo cuento (para japoneses, para hepáticos, para sádicos...)” (número 4).

Tanto la literatura presentada como tal, como las producciones que se asimilan a ese espectro, dentro de este último grupo, no son igualmente reideras. Cultivan un humor serio que, más que al blanco objetivo y risible, se encaminan a las operaciones intelectuales de la ironía, la paradoja y la reflexión crítica como torsión de sentido. Son microficciones antiburguesas, en el mismo sentido de la propuesta de humor gráfico. La definición de humor deja de ser transparente, y no se encuentra evidenciada en los trazos o en el diálogo chistoso, sino en la bestia del póster, que se transforma en personaje, en enigmático vocero, en inesperado formador de opinión. Se la reproduce en un recuadro en el número 3 con el epígrafe: “Interrogado acerca de los últimos sucesos de Sudáfrica, Corea, Córdoba, y la ejecución de Chessman la Bestia manifestó a los periodistas: “Te amo y hoy todo es hermoso””:



Figura 3. Una página de 4 patas, año I, núm. 2, mayo de 1960.

Inserta en una página jerarquizada por el trabajo artístico de la publicidad y del *collage* surrealista, la Bestia pronuncia como una letanía su mensaje optimista, en una ironía cuyo antecedente más prestigioso y más lejano es el de *Cándido*, la novela filosófica de Voltaire donde el enunciado feliz está expuesto al más cruel de los rechazos: el de la realidad misma, y cuyo antecedente más cercano es André Breton. En su *Antología del humor negro* (1939), el líder del surrealismo afirma que no hay definición del humor negro, sino algunos atisbos de que se trata de “una rebelión superior del espíritu”²⁵ y, sorteando con una reverencia a Freud, de que “El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración sería larga), pero sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo”.²⁶ La batalla entre intelectualismo y afectividad propuesta por Escarpit se inclina por el primero de los términos; es estéticamente trascendente, dice Breton, pero también es expresión de seriedad intelectual, o de que en todo caso lo que se dice se señala como importante.

Esto es el recorrido por 4 *patas* en su carácter de revista: como portadora global de un mensaje informativo y estético, permitió observar tres aspectos, que definen su propuesta como un intento consciente y deliberado de distinción: 1) la selección de rasgos estéticos y de contenido individualizaron la publicación, que fue exitosa al construir su identidad; 2) el ejercicio de algún tipo de posición o identidad ideológica como otra acepción de “distinción”, que redundaba, en este caso, en la diferenciación de la propuesta respecto de las ofertas periodísticas que priorizan básicamente el vínculo referencial directo con la “actualidad” y su correlato formal satírico; y 3) una “literaturización” de los contenidos, lo que redundaba en mecanismos atentos a la ficcionalidad, el grado de experimentalismo sobre el que se avanza, y, en definitiva, en la posibilidad de que los contenidos sean vistos en su autonomía como productos con valor estético/literario. ❁

25 Breton, André, *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 10.

26 *Ibid.*, p. 13.

Hemerografía

4 patas, 1960 (abril, mayo, junio y agosto).

Bibliografía

- Babini, Nicolás, *Arturo Frondizi y la Argentina moderna. La forja de una ilusión*, Buenos Aires, Gedisa, 2006.
- Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Buenos Aires, Aguilar-Alfaguara, 2012.
- Breton, André, *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Del Peral, Carlos (textos) y Kalondi (ilustraciones), *Manual del gorila*, Buenos Aires, Altamira-Retórica, 2007.
- Escarpit, Robert, *El humor*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962.
- Foster, Hal, “¿Quién teme a la neovanguardia?”, en *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.
- Huysen, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Jameson, Fredric, “Periodizar los 60”, en *Las ideologías de la teoría*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, pp. 575-611.
- Landrú [Juan Carlos Colombres] y Edgardo Russo, *Landrú por Landrú. Apuntes para una autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo, 1992.
- Mora, Vicente Luis, “Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia”, *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 3, núm. 1, 2014, pp. 11-39.
- Moura, Jean-Marc, “Humour et Littérature par temps de comique médiatique”, *Esprit*, vol. 1, núm. 371, 2011, pp. 49-65.
- Murray, Luis Alberto (prólogo y compilación), *Humorismo argentino*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- Primera Plana*, “Sobra la comicidad, pero, ¿quién hará sonreír a los argentinos?”, 1963.
- Rivera, Jorge B., “Humorismo y costumbrismo (1950-1970)”, en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1981, pp. 601-624.
- Russo, Edgardo, *La historia de Tía Vicenta*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1993.

Terán, Oscar, "Rasgos de la cultura argentina en la década de 1950", en *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1983, pp. 195-253.

Traversa, Oscar, "Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de dispositivo", en *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2014, pp. 37-61.

