

## **EL HUMOR Y EL DERECHO DE OTRAS BESTIAS: LA REVISTA 4 PATAS (1960)**

*Humour and other Beasts'Rights: 4 Patas Magazine (1960)*

**Laura CILENTO**

U. Pedagógica / U. Nacional de San Martín  
cerdoypimienta@gmail.com

### **Resumen**

Este artículo indaga la estética y los contenidos de la revista *4 Patas*, una experiencia de cuatro números dirigida por el escritor y periodista Carlos del Peral en 1960. El análisis se centra en la renovación del humor a través de sus efectos sobre la organización formal e ideológica del contrato propuesto por la revista en su conjunto.

**Palabras claves:** *Magazine*, humor, opinión, vanguardia.

### **Abstract**

This article explores the aesthetic and contents of *4 Patas* magazine, a four-issues experience directed by writer and journalist Carlos del Peral in 1960. The analysis focuses on the renewal of humour through special effects on ideological and formal organization of the whole magazine contract.

**Keywords:** Magazine, humour, opinión, vanguard.

## Introducción

“La risa es una actitud estética hacia la realidad”

Mijail Bajtin

*Problemas de la poética de Dostoievski*

Las veintinueve bombas que una sección del Ejército descargó sobre la Plaza de Mayo el 16 de junio de 1955, claro preámbulo del derrocamiento de Juan Domingo Perón poco después, hizo resonar con un estruendo más sensible a las miradas locales la bomba con la que, desde Hiroshima y Nagasaki diez años antes, se inauguraban el nuevo mapa político mundial y las grandes crisis de la modernidad y del Modernismo. La bomba fue un ícono que recorrió los medios masivos antes que un hito reflexivo de la periodización posmoderna, y las publicaciones humorísticas procesaron inmediatamente la incorporación de ese evento de sentido global a la agenda temática, incluso la del humor costumbrista.

César Bruto (heterónimo de Carlos Warnes) se imaginaba “Duenio de una contra bonbatómica” (en *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que yo soy*, 1947), que neutralizara la que, originalmente, constituía una clara amenaza mundial. Para eso, se dedicó a informarse, según los recursos enciclopédicos del hombre popular, esto es: el periódico, de qué se trataba: “Si alguno de ustedes sabe leer habrá mirado arriba de los diario la cosa esa del invento fenómeno de la bombatómicA [sic]” [55]. El peligro está rebajado, en la mirada de Bruto, a un expediente de practicidad: saber cómo es una bomba, quiénes la tienen y la usan, y en qué afecta la vida cotidiana: los átomos son

... unas cositas chiquitas, que tienen adentro una montonera deleptricidad, y que cuando agarran y seseparan dentre élios ronpen todo lo quencuentran adelante, atrás, al nortE y al suR, según cómo se estea parado y a meno que con la cáida de la bonba no se

haigan canbeado vendría la fin del mundo y habría que enpesar de nuevo la edificación de los edificios, las cancha de fóbál y sobretodo la casa de gobierno [55].

Entre abril y agosto de 1960, la revista *4 Patas* comenzó una clara asimilación de este abrupto “fin de época” argentino y mundial. A través de su proyecto alternativo, un grupo de escritores y humoristas gráficos buscaban desactivar los resortes de un orden nacional visto como mecanismo explosivo: desde aquella plaza arrasada de 1955 al “campo minado” del gobierno de Arturo Frondizi, donde la amenaza de un holocausto político transformaba las clases obreras agredidas en nuevos perseguidos políticos, los planes económicos auspiciaban las categorías del subdesarrollo y las sospechas sobre el giro ideológico del gobierno recaían en una mirada ambivalente del futuro inmediato. Precisamente en julio de ese año, *4 Patas* saca su número 3 “dedicado a la bomba” demostrando el poder simbólico de su iconografía. Su página de créditos bromea: “4 patas es una publicación de Ediciones Devenir. Tratándose de un número dedicado a la bomba, la falta de dirección es obvia” [1960c].

El recorrido por la estructura, el equipo y la propuesta de esta revista de tan solo cuatro números pretenderá explorar el particular momento en el que irrumpe, así como la definición misma de su propuesta: ¿revista de periodismo humorístico, revista literaria, cultural...?, encrucijada que atraviesan sus principales hacedores en un campo intelectual de revisión posperonista y germinal neovanguardismo. Una mirada actual a este intento no puede desatender este ensayo de programa que se deja entrever en sus gestos: cómo hablar de política como agenda cultural y cómo hacer literatura sin militancia. El humor constituyó la ideología estética de compromiso; dirán en su primer número, que también menta el fantasma de las bombas apocalípticas: “porque la guerra atómica la discuten

hombres grandes, responsables de millones, y no los honestos payasos de los circos”.

### **De Tía Vicenta a 4 Patas**

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 una de estas incumbencias profesionales y artísticas. 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 Cazuella (Pedro Pernías), Miguel Brascó, César Bruto (Carlos Warnes) y Catú, buena parte de ellos de reconocida trayectoria en revistas humorísticas anteriores, desde el más lejano antecedente en *Cascabel*, de la década del 40.

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 (Juan Carlos Colombres): *Tía Vicenta*. Divergencias ideológicas aparejaron el alejamiento de ambos y crearon las condiciones, una vez fundada por Del Peral-Peralta bajo su dirección la nueva revista, para la diversificación de una propuesta que de por sí había nacido bajo una premisa de diferenciación explícita. Landrú había subtulado *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 parodia se extendía hasta reformular los universos de referencia conocidos en un dislocamiento semántico que no retornaba a un mensaje claramente referencial, sino que naufragaba en una nueva realidad absurda animada en los

diálogos y anécdotas de la galería de personajes creados por Landrú, y visualmente en el grotesco *naif* de los cuerpos caricaturescos, pero también en el procedimiento del montaje y el *collage* fotográfico.

En ese escenario se vuelve a concretar, afirma Edgardo Russo, la posibilidad de que se haga humor político luego de una etapa arriesgada para el género, entre el peronismo y el periodo inicial de la autodenominada “Revolución Libertadora” y sintetiza de la siguiente manera el efecto de *Tía Vicenta*: “El agua y el aceite, es decir la ingenuidad del humor y la seriedad de la política aparecerán mezclados en una excéntrica *olla popular*” [Russo: 58]. De hecho, las innumerables tapas en las que aparece el presidente Arturo Frondizi animalizado o incorporando a su esquema físico “nuevas realidades” a partir de la deformación hiperbólica de su nariz, sellaron una suerte de “memoria visual” de esta revista a lo largo del tiempo, que contribuyó a consolidar su identidad como producto masivo de humor político.

Desde el punto de vista de la tradición asentada masivamente por las revistas de humor locales, la novedad radicaba en su abandono del costumbrismo ingenuo, con su aptitud para asentarse en una apuesta representativa que garantizaba el gusto medio; encontrarse una y otra vez, en esa tradición, con estereotipos sociales, sátira de costumbres y picaresca forma parte de lo que Pierre Bourdieu encuadró como “estética popular”: los temas resultan accesibles y dotados de sentido y a raíz de estos principios se valoran estéticamente [38-39]. Las operaciones de distinción, en cambio, se alejan del gusto medio haciendo hincapié en otras condiciones que derivan de las artes legítimas: es así como 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” [34], 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. Para Landrú, hay un cambio de referentes: revistas europeas como la española *La Codorniz* o los dibujos del rumano-estadounidense Saúl Steinberg, dan cuenta de un deseo de apartarse (otra acepción posible para distinguirse) de la serie local. Se atribuye, así, la adopción sistemática y productiva del humor absurdo, el de la incongruencia que no se reconduce a una orientación de sentido directamente articulada con la serie social de referencia, aunque siga estableciendo anclajes en ella.

Como suele ocurrir que un nuevo proyecto periodístico recalca en su antecesor pero avanza en la apuesta propia cuando se emancipa, *4 Patas* va más allá de *Tía Vicenta*, a pesar de la clara reutilización de algunos de sus procedimientos. Su valor innovador invoca más explícitamente procedimientos estéticos de experimentación y el carácter contestatario intrínseco de las vanguardias. Jorge B. Rivera es uno de los primeros especialistas en detectar el valor innovador de *4 Patas* y de intentar vincularla a las publicaciones de la época: “una de las tentativas más sofisticadas y experimentales del humor periodístico, a partir de una amalgama que aprovechaba y desarrollaba los aportes de las revistas literarias y de publicaciones de ataque masivo como *Tía Vicenta*” [612]

Cómo generó la revista creada y dirigida por Del Perál un claro efecto de distinción, creando sus propias reglas para separarse y legitimarse de las revistas previas (tanto humorísticas como culturales) será el interrogante que guíe las aproximaciones que se tratarán a continuación, partiendo de las consideraciones que oportunamente propusimos respecto de

un proyecto levemente posterior: *Gregorio* (1963-1967), el suplemento humorístico dirigido por Miguel Brascó [Cilento].

Se trata, de este modo, de tener en cuenta el medio “revista” como portador global de un mensaje informativo y estético, para contemplar tres aspectos: 1- la selección de rasgos estéticos y de contenido que individualicen la publicación, su búsqueda de una identidad; 2- el ejercicio de algún tipo de distancia como otra acepción de “distinción”, que redundará en este caso en la autonomización de la propuesta respecto de las finalidades periodísticas que priorizan básicamente el vínculo con la realidad bajo la forma de “actualidad”; 3- una “literaturización” de los contenidos, lo que redundará 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 dentro de un medio autonomizado de otras funciones.

### **1. Individualización**

La revista *4 Patas* tiene espíritu movimientista, que se reconoce en principio en el círculo estrecho en el que se desenvuelven las relaciones de amistad y profesionales de buena parte de sus colaboradores. Con notable agudeza, aunque sin percibir los vínculos de los autores con las formaciones de vanguardia que apuntó Rivera, un artículo de 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”, en la que sobresale el proyecto de Del Perál, quien “fue en realidad quien promovió a una nueva generación de humoristas reclutados *entre amistades y relaciones de medios literarios y artísticos*” [“Sobra la comicidad...”. El subrayado es mío]. Noé Jitrik, en su “relato” acerca de los años de su iniciación intelectual identifica a Del Perál con ese rol

aglutinante: “Carlos del Peral, activo miembro del clan humorístico que funcionaba en la extraordinaria *Tía Vicenta*, donde a su incitación publiqué un pésimo cuento” [122]. Más tarde aportaría dos textos ficcionales a *4 Patas*.

La heterogeneidad confluye, de esta manera, en torno de un proyecto de publicación lo suficientemente ambicioso para conformar a escritores que, en muchos casos, se habían iniciado tareas profesionales en revistas de actualidad como *Qué* o *Leoplán*, o en revistas académicas como *Ciencia e investigación*, o *Tarea universitaria*, con poco autorreconocimiento de esa vertiente no artística de su escritura.

El mismo Del Peral aparece como una figura más ligada a la inserción profesional de la escritura que a la persecución sostenida de proyectos literarios; una biografía de su primera mujer, Pirí Lugones, insiste en señalar: “Él quería ser escritor, una profesión que no le generaría ingresos, así que como tantos otros se dedicó la periodismo. Trabajó en la revista *Ciencia e Investigación* y luego en *Continente* [...] Su mayor desarrollo como guionista de cine y periodista ocurrió, sin embargo, a partir de finales de los años cincuenta” [Seoane: 75]. El apellido artístico “del Peral”, incluso, deriva de la necesidad de diferenciar la tarea humorística, que había iniciado con un diccionario humorístico en la revista *Continente*, de la participación en revistas académicas, y fue sugerido por Rogelio García Lupo [Seoane: 85].

Dos de los gestos aparentemente lúdicos de la revista permiten inferir esta vocación estética poco explotada y también la estructura de “pequeño círculo” del *staff*. El “movimientismo” se emparenta 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 tercermundialización, violencia e intolerancia, bajo el expediente del develamiento 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 de inversión de valores, a fin de señalar el salvajismo del humano 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” [4 *Patatas* 1960a]. 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 consiste en la anexión 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, por otra parte, en una vocación referencial, inicia una serie articulada en torno de temáticas serias y con criterio monográfico: violencia, el sesquicentenario de la independencia argentina, la bomba, los

animales, serán respectivamente los asuntos centrales de los cuatro números de la revista.

Ese póster crea una zona que se distingue a sí misma respecto del resto de la oferta de *4 Patas*, que si bien no será informativa es claramente de opinión, donde se expone la apuesta a la calidad de los materiales visuales y artísticos de la revista. En esa dirección se hace comprensible la apuesta a la dimensión gráfica y el espacio preponderante de los ilustradores-humoristas gráficos. Una colaboración de Quino 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 invertido. Se trata de tres viñetas a una página completa cada una, en la que una ilustración central 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 un cuadro en el 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” [1960a]. 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.

En ambos casos, póster y viñetas, *4 Patas* apuesta a la valorización del dispositivo en sus aspectos gráfico y de soporte papel, que en una revista ofrece más opciones de manipulación que un libro. Los dispositivos comportan recursos técnicos, sociales (acceso público) y económicos (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, señala Oscar Traversa [39]. El lector 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 una imagen sin referente claro, construida desde cánones plásticos de experimentación casi gestáltica con la forma (solo alejando la imagen desplegada puede percibirse la efigie del monstruo), 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.

Por un lado, la filiación en la divulgación de arte (póster y cartelismo como extensiones de la actividad de los artistas de vanguardia), y por otro, entretenimiento e información filliados en la oferta del humor periodístico, que regala fáciles sorpresas a sus lectores. La revista intentará hacer convivir las dos normas estéticas en una valoración equidistante. Incluso la última página invita a los lectores a descifrar el enigma del póster: “Nos hemos estado preguntando en vano qué nos parece el desplegable del monstruo carcomido por los insectos. ¿Querría usted ayudarnos?”. A continuación, una encuesta *multiple choice* con opciones absurdas recuerda que Del Peral era jefe de redacción de *Tía Vicenta*, donde fue consagrado el

formato de la encuesta hasta un punto de absoluta popularidad, pero también recuerda la formación plástica del autor del monstruo indescifrable, de acuerdo con la lógica artística de un arte “para pocos”, de un provocativo formalismo conceptual.

Si el extrañamiento de la forma es un denominador posible para la individualización 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. El manifiesto 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 de una aproximación utilitaria, una advertencia de que no se justifica la imagen artística si no está al servicio de una fuerte comunicación visual.

Tanto los principios sostenidos como los cuestionados son universalmente políticos; por lo tanto, el manifiesto no se interesa por defender un determinado tipo de filiación artística, ni se pregunta por la relación entre arte y vida, tópico que representa la asignatura pendiente de las vanguardias a lo largo del siglo XX [Foster]. Hace aflorar otro tipo de parentescos, sin embargo: es el que va de *La fuerza es el derecho de las bestias* (1956/1958), el libro en el que Perón había volcado, a través de la cita de Cicerón del título, su repudio a las facetas represivas de los golpes militares, a esa forma cifrada de conectar con los ideologemas popularizados que fue el libro ilustrado *Manual del gorila*, del mismo Carlos del Peral, quien lo publicó, con ilustraciones de Kalondi, en 1964 para el sello editorial de Jorge Álvarez. La bestia del póster tendrá otras intervenciones, según se detallará más adelante.

## 2. Distancia como autonomía de la publicación

Una pregunta pertinente en esta instancia es cómo procesa una revista que funda su identidad con marcas gráficas y manifiestos, sus rasgos de continuidad en la serie de las revistas de humor, referentes de creación de públicos masivos, de las cuales busca distinguirse.

En un principio debe revisarse la construcción del referente “actualidad”, que en la tradición de revistas de humor es una constante definitoria de la oferta de contenidos. En la época de *Tía Vicenta*, el balance se inclinaba hacia la inclusión destacada de la política local, como parte de las nuevas licencias que el período post-peronista parecía favorecer aunque, paralelamente, no fomentara la participación política representativa en el terreno civil. *4 Patas* no se propone esa búsqueda de lo referencial nacional de la misma manera en que avanza aún más en el abandono de la anécdota costumbrista y, en definitiva, del color local. Su agenda temática responde a un concepto de actualidad ampliado geográfica y culturalmente, que cabe denominar “temas sesentistas” si consideramos, junto con Fredric Jameson [577], 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. La sensibilidad hacia la violencia auspicia la visibilidad de nuevos sujetos históricos y señala acusadoramente a quienes no osaban descorder 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: “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” [1960a].

Mientras una de las transgresiones más festejadas de Landrú en *Tía Vicenta* consistía en la burla a la interdicción (decreto 4161 de la Revolución Libertadora) de mencionar explícitamente el nombre “Perón”, obtenida por algún juego de reducción al absurdo (simulando acercarse a la morfología de las palabras, donde el aumentativo de “pera” conduce a una tácita escenificación del nombre prohibido, que se resalta con el dibujo de una tachadura, una suerte de representación gráfica de la censura, de una “mano que interviene” en el medio gráfico y nos recuerda su totalitarismo), en *4 Patas* será imposible localizarlo, a excepción del poema “Canción del general que se voló” (número 3), del propio Del Peral, donde se dificulta corroborar la referencia, aunque sí aparece en la modalidad ingenua del texto una mención del Plan Conintes. Llamativamente, las ilustraciones de esa letra infantil corresponden al estilo de Landrú, nombre que constituye la prohibición interna de la misma *4 Patas*, el antecesor negado, a quien en este caso se lo invoca para rebajarlo a un primitivismo propio de jardín de infantes.

*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, donde el blanco explícitamente ridiculizado es uno o más individuos de la serie social, claramente reconocibles por los públicos masivos. 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. Landrú reiteraba que él no hacía humor “contra”, sino “sobre” las figuras políticas, lo que le permitía una gran ubicuidad, que favorecía la tolerancia a la hiperreferencia a Perón y/o a Frondizi en los primeros años (hasta que, en 1966, Juan Carlos Onganía, dio menos crédito a esa prescindencia declarada y clausuró la revista).

*4 Patas* buscaría otras formas de compromiso sin militancia, aunque sin subterfugios; su cierre forzado también estuvo

previsto, 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 1950 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 de los ilustres liberales pudo comenzar a realizarse a expensas de la desaparición y el análisis del peronismo, ya depuesto [214]. 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 creador de las tías gordas y las chicas bien de Recoleta, el director de *Tía Vicenta*, no pretendía asumir.

Entre el análisis de los giros y las peculiaridades idiomáticas con las que Landrú armaba series léxicas de un costumbrismo de cortes sociales antagónicos (los *chetos*, los *mersas*, las *pirujas*), *4 Patas* se inclinó hacia el humor mudo, donde no hay caricatura lingüística sino peripecias existenciales. La comunicabilidad visual apelaba a los conceptos desnudos, contruidos 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 francés Siné, famoso anticolonialista, aparece colaborando en dos números de la revista como corresponsal de *L'Express* –vía *Prensa Latina*–), Quino encontró su fórmula más duradera en este tipo de humor (sin considerar que *Mafalda* prosperó en un circuito de

mayor masividad que las viñetas mudas, las que, precisamente, la sobrevivieron por voluntad creativa del autor).

### **3. Literaturización y estilización del humor (autonomía de los contenidos dentro del medio autonomizado)**

Tributaria del diseño de las revistas de humor, *4 Patas* es miscelánea en sus secciones, que no tienen regularidad ni orden estable, y principalmente se caracteriza por sacar todo el partido posible de los elementos materiales del dispositivo: su portabilidad, la novedad del diseño gráfico de tapa, el recurso a la cita paródica de la diagramación de otros medios, la proporción alta de páginas ilustradas, entre otras apelaciones al modo de contacto visual de los lectores. Resta observar, no obstante, de qué manera la llamada de atención al lector mediante recursos ya codificados por las revistas populares se resignifica y, nuevamente en términos de Bourdieu, se distingue.

Entre las continuidades estilísticas más notables se encuentra la parodia de las revistas existentes en el mercado, a través de la reproducción distorsionada de su identidad gráfica, generalmente a través de sus tapas y la oferta de contenidos que allí presentan, tarea que Siulnas (Oscar Vázquez Lucio) había cumplido en *Tía Vicenta* y que luego replicó en *4 Patas*. En el número 2, dedicado al aniversario de la Revolución de Mayo, diseñó tapas alusivas a la efeméride de imaginarios números de revistas femeninas (*Claudia* y *Vosotras*; *Idilio* entre las románticas), infantiles (*Billiken*) y deportivas (*El gráfico*). El dispositivo llega a interesantes grados de complejidad, porque alude (una revista dentro de otra, como en cajas chinas) a dos series previas: la de las revistas originales, y la de la misma revista de Landrú, en un verdadero juego de encastre de dispositivos [Traversa].

El *collage* y el fotomontaje también formarán parte de las continuidades formales. Entre los más notables hay un diseño de nuevos billetes por Brascó (4 Patas 1960a): el primero de ellos parodia los cuadros colectivos de eventos históricos según “Solución retroactiva: fundación de buenos aires por colonos anglosajones” y la segunda versión inserta un aviso clasificado bajo el epígrafe “2. Solución inminente: uso publicitario de los billetes de banco”; en el número 2, “Gran fotonovela. Seducción” lleva el montaje fotográfico hacia el género sentimental y lo traspone paródicamente a la Revolución de Mayo. El clásico “Recortando con ira”, de Castel, aparece en dos oportunidades con el expediente de insertar unos recortes de periódicos que, descontextualizados, ridiculizan el medio mismo; mientras que el collage surrealista, basado en grabados antiguos e híbridos entre humanos y animales (en una clara línea con Max Ernst) está producido por Murray y nuevamente por Siulnas, quien en el número 3, con el epígrafe “¿Hiroshima?...Hiroshima...!! *I don't remember!*” interviene la foto de un hombre al que un hueco de proyectil le ha perforado el cráneo.

La literatura reorienta y define más contundentemente su aporte que lo que puede apreciarse en otros *magazines* o revistas de actualidad. No es formadora de lectores de literatura recomendada, oferta que era muy común y estaba representada en los clásicos que divulgaban *Leoplán* y *Vea y Lea*, ni se ofrece como distracción de lectura dominical (en la tradición del autor que se profesionaliza escribiendo a demanda en un género cuyas reglas pauta la revista), sino que representan las dos vertientes de lo literario en revistas culturales: la introducción de autores actuales, emergentes, lo que implica la puesta a prueba de sus efectos de novedad y experimentación o, en general, de interés, y la renovación de los géneros del humor periodístico.

En dos oportunidades se presenta la sección “4 patas literarias”, donde aparecen “distinguidos escritores” (advertencia que es en sí una autoparodia de la búsqueda de prestigio y distinción de las revistas): en el número 1, Beatriz Guido, Alberto Vanasco, Enrique Wernicke, Noé Jitrik, Eduardo Dessein y Miguel Brascó. En número 3 la sección retorna con dos cuentos breves de Wernicke y de Daniel Spiguel. Fuera de esta sección, el resto de las ficciones no son identificadas como cuentos, aunque de hecho lo sean, porque pertenecen al campo más amplio de las narrativas periodísticas, géneros que adoptan formatos narrativos (anécdotas seudoautobiográficas, crónicas, noticias) y nunca parecen autorizadas por el medio periodístico para gozar de la plena autonomía de la ficción rotulada como literaria.

Las colaboraciones de Copi son fácilmente clasificables cuando se trata de tiras (“Tú eres luna”, en el número 3, y “Merci”, en el 4), o cuando presenta una versión ilustrada de la historia de Androcles y el león, pero ya no encuentra género literario institucionalizado cuando aparecen las ficciones con forma de cartas, cuya calidad literaria viene disimulada detrás del afán mimético-paródico de los artículos misceláneos de las revistas de humor. “A propos de Loulou” (número 2) “A propos de ma main” (número 3) y “A propos de Madame la Marquise” (número 4) son algunos de los textos que luego conformarían la oferta cuentística con la fórmula Copi absolutamente consumada: humor negro e incluso *gore*, sátira a las clases sociales asociadas con el lujo y el exceso, personajes caídos en desgracia y abuso de la peripecia.

Entre las ficciones netamente periodísticas, ciertos experimentos con las variaciones pueden referirse a la tradición humorística, como las “Cartas extraviadas” de Aldo Cammarota (número 2), que muestra una secuencia de cartas a través de los tiempos políticos argentinos, insertando una frase idéntica que se resignifica cada vez, o “Clasificación de las bombas” por

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 está más cercano al montaje surrealista o a 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 de lector; iguales juegos de variante según el cambio de contexto o de lector presentan “Cartas de pésame” (número 1); Kalondi, con “Mitología para armar” (número 4), “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.

Sin el soporte de la dimensión referencial y costumbrista del humor, ninguna de estas versiones del humor literario y gráfico define la categoría tal como venía ofreciéndose. El efecto de la carnavalización literaria, en el sentido de una cultura cómica que provee materiales para la literatura, deja de servirse de los procedimientos de la risa ambivalente, de la mezcla de registros estéticos, de la actualidad más viva [Bajtín: 167] y se encamina, bajo los expedientes del humor conceptual y el humor negro, a la noción de risa reducida, que “desciende su tono” [231], se aloja en la ironía y el “humor serio”, suena menos hasta hacerse casi inaudible. Para los autores de *4 Patas* que, a través de la poesía y de la proximidad con las literaturas experimentales, miraban hacia los referentes anteriores, se ubicaba André Breton, con su *Antología del humor negro* (1939), donde las expectativas se frustran, donde no hay secreto del humor sino algunos atisbos de que se trata de “una rebelión superior del espíritu” [1997: 10] 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” [13].

Así redefinido, *4 Patas* completa su búsqueda de distinción. 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 vocero, en formador de opinión. Se la reproduce en un recuadro en el número 3 con el siguiente epígrafe:

Interrogada sobre las intervenciones provinciales, la habilitación de nuevas cárceles, el intento de prohibir la exhibición de *Hiroshima Mon Amour*, la implantación de una justicia para revolucionarios buenos y otra para revolucionarios malos, y también sobre la inminente adopción de medidas contra Cuba en la OEA, la Bestia manifestó: Te amo y hoy todo es hermoso [1960c].

## Coda

*[...] un funcionario de la emisora me pregunta si no tengo para darles algo menos ‘explosivo’. Buen chiste, sin duda, pero la verdad es que en adelante no quisiera tener algo menos ‘explosivo’. Si el teatro está hecho para opiar a unos buenos señores a los que ni siquiera figuradamente se les puede describir el mundo en que viven, entonces no me interesa. Sólo me interesa si, justamente, está hecho para poner una bomba –figurada– debajo de cada butaca.*

Rodolfo Walsh acerca de *La granada* (Teatro XX, 1965).

Leer una revista humorística es, en términos generales, una experiencia visual, un goce a través del reconocimiento de una

tipografía extravagante, de un diseño gráfico sorprendente, de una visión deformada del mundo real. Poco antes de que buena parte del arte comenzara a hacerse conceptual, *4 Patas* es consciente de esa oferta y elige esa modalidad para revisar la agenda contemporánea. Propone la revista como objeto de lectura y contemplación; apuesta a compartir con el mensaje dibujado los contenidos, les da autonomía y relevancia. En todo caso, revisada a la luz de la experiencia neovanguardista que sobrevendría inmediatamente, *4 Patas* es un experimento que da cuenta de cómo procede en la articulación de sus contenidos una revista que transita una doble vertiente: la del periodismo de actualidad y la de las tradiciones legitimadas de la literatura, mediante la estilización de los géneros periodísticos del humor para crear nuevos mensajes culturales\*.

## Bibliografía

- BAJTIN, MIJAIL. 1988 [1979]. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E.
- BOURDIEU, PIERRE. 2012 [1979]. *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Aguilar/Alfaguara.
- BRETÓN, ANDRÉ. 1997. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama.
- BRUTO, CÉSAR [heterónimo de Carlos Warnes]. 1947. *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que yo soy*. (La Cuerda Floja). Buenos Aires: Orientación Cultural Editores.
- 4 PATAS. 1960a. I, 1, abril.
- . 1960b. I, 2, mayo.
- . 1960c. I, 3, julio.
- . 1960d. I, 4, agosto.
- CILENTO, LAURA. 2015. "Medio periodístico y legitimación literaria: Brascó y la creación de la literatura humorística". *Museo de la*

---

\* Inicio de evaluación: 01 set. 2016. Fecha de aceptación: 29 set. 2016.

- Lengua: Actas Jornadas sobre la Historia de las Políticas Editoriales en la Argentina*. En línea: <<http://museo.bn.gov.ar/media/page/laura-cilento.pdf>>
- FOSTER, HAL. 2001. “¿Quién teme a la neovanguardia?”. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal. 3-36
- JAMESON, FREDRIC. 2014 [2008]. “Periodizar los 60”. *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 575-611.
- JITRIK, NOÉ. 2014. *Casa rosada: Relatos*. La Plata: Ediciones al Margen. “Sobra la comicidad, pero, ¿quién hará sonreír a los argentinos?”. 1963. *Primera Plana*, 19 feb.
- RIVERA, JORGE B. 1981. “Humorismo y costumbrismo (1950-1970)” *Capítulo: Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: C.E.A.L. 601-624.
- RUSSO, EDGARDO. 1993. *La historia de Tía Vicenta*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- SEOANE, MARÍA. 2014. *Bravas: Alicia Eguren de Cooke y Susana Pirí Lugones. Dos mujeres para una pasión argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- TERÁN, OSCAR. 1983. “Rasgos de la cultura argentina en la década de 1950”. *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: Catálogos. 195-253.
- TRAVERSA, OSCAR. 2014 [2009]. “Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: El papel de la noción de dispositivo”. *Inflexiones del discurso: Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor. 37-61.