



Una risa absurda: hacia una genealogía y tipología del “humor tonto” (1940-1946)*

An Absurd Laughter: Towards a Genealogy and Typology of “Silly Humor” (1940-1946)

AMADEO GANDOLFO

Gerda Henkel Stiftung / Freie Universität Berlin, Alemania

snark84@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4600-9786>

| Abstract: In a 2001 article, Óscar Steimberg introduced a suggestive category called “silly humor”. Among its characteristics Steimberg mentions exploration, a drawing line which is reminiscent of children’s drawings, a rupture with naturalistic representation and drawing skills. In this article, I will take as a corpus three magazines published in the 1940s: *Cascabel* and *Don Fulgencio* from Argentina, and *La Codorniz* from Spain. Many of the humorists who participated in them share the features of “silly humor” outlined above. Through the examples present here, I will aim to develop a deeper typology of the category “silly humor” developed by Steimberg, and I will unfold its genealogy.

Keywords: Graphic humor; Nonsense; 1940s; Spain; Argentina.

| Resumen: En un artículo de 2001 Óscar Steimberg introdujo una sugerente categoría llamada “humor tonto”. Entre sus características Steimberg menciona la exploración, el infantilismo de la línea, ruptura con la representación naturalista y con la destreza al dibujar. En este artículo tomaré como corpus tres revistas publicadas en la década de 1940: *Cascabel* y *Don Fulgencio* de Argentina, y *La Codorniz* de España. Muchos de los humoristas que en ellas participaban comparten los rasgos del “humor tonto” delineados más arriba. A través de los ejemplos pre-

* Este artículo es producto de mi proyecto de investigación “Empire of Cartoons: Building a Transnational Network of Ibero-American Graphic Humor (1940-1990)”, realizado entre los años 2020 y 2022 con el financiamiento de la Alexander von Humboldt Stiftung. Agradezco a la fundación por su apoyo.

sententes en ellos, desarrollaré una profundización de la tipología del humor tonto desarrollada por Steimberg, y desplegaré su genealogía.

Palabras clave: Humor gráfico; Sinsentido; 1940; España; Argentina.

LOS ORÍGENES DEL SINSENTIDO

En un artículo de 2001 Óscar Steimberg introdujo una sugerente categoría llamada “humor tonto”. Hablando del quiebre que Saul Steinberg produce en el humor gráfico a partir de sus sofisticados mecanismos de dibujo y de enunciación, que convierten su obra en un ejercicio de meta-humor, en el cual la línea adquiere autonomía y el juego entre fondo y figura se vuelven centrales, Steimberg dice que

[alimentó] en la Argentina el elaborado humor tonto de Oski y parcialmente el de Landrú. En ambos, pero sobre todo en Oski, por el carácter de prueba y exploración de su línea, siempre mostrándose como atrapada por una manera infantil, se recorta una figura de autor que abandona, además de la omnisciencia, todo componente de ‘naturalidad’ representacional y destreza académica (Steimberg 2001, 113).

Aquí encontramos algunos detalles que definen a este “humor tonto”: exploración en el trazo y en el estilo, infantilismo de la línea, ruptura con la representación naturalista y con la destreza al dibujar. Esta sagaz caracterización de Steimberg, sin embargo, no fue profundizada por el autor en trabajos posteriores.

Esta es la tarea que me propongo para este artículo. Tomaré como corpus tres revistas específicamente dedicadas al humor gráfico publicadas en la década de 1940: *Cascabel* y *Don Fulgencio* de Argentina, y *La Codorniz* de España. Los motivos de selección del corpus responden a la similitud gráfica y estilística presente en las revistas elegidas. Como mencionaré más adelante, compartían no solo un estilo de humor, sino también un tipo de diseño gráfico y un tipo de interacción entre texto y dibujo. A menudo parecían cortadas con el mismo molde, en particular *Cascabel* y *La Codorniz*, dos revistas que, en estructura y contenidos, eran sumamente similares. Esto también responde a una hipótesis de más largo aliento que ha estructurado mis investigaciones en los últimos años: la de la existencia de una red de intercambios, influencias y vínculos entre los autores, revistas y estilos de humor gráfico iberoamericanos entre los años 1940 y 1990.

La elección temporal, los años cuarenta, responde a que es el momento en que la influencia del estilo gráfico y humorístico de Saul Steinberg hace su aparición en España y Argentina, en el marco de contextos políticos en los cuales hacer un humor crítico al poder político era difícil. Como retomaré en las conclusiones, a menudo el recurso al humor absurdo pareció, en estos países y en este momento, un “tiro por elevación” para poder seguir haciendo chistes sin inmiscuirse en coyunturas políticas complicadas.

Muchos de los humoristas que en ellas participaban comparten los rasgos del “humor tonto” delineados más arriba. Sin embargo, mi postura es que el “humor tonto”

contiene otras características adicionales a las detalladas por Steimberg, que deben ser correctamente caracterizadas: una ruptura completa del sentido, un recurso a los juegos de palabras, un estilo de humor que apunta a una lógica infantil, una variabilidad de estilos de dibujo. Además, considero que entre sus antecesores hay otras figuras más allá de Steinberg. En este artículo, entonces, presentaré una profundización de la tipología del humor tonto desarrollada por Steimberg, y desplegaré su genealogía, en diálogo con los ejemplos presentes en las revistas elegidas.

Para hablar de las raíces de este tipo de humor, que a menudo se identifica con el absurdo, debemos remontarnos a la tradición del *nonsense* inglés. Este género literario, cuyos principales exponentes fueron Edward Lear y Lewis Carroll, comparte muchas de las características del humor gráfico tonto o absurdo: una predilección por los juegos de palabras, una visión infantil del mundo, un uso de dibujos “académicamente imperfectos” para ilustrar sus textos. Hay una nutrida bibliografía dedicada a analizar las estrategias, usos y características del *nonsense*. Uno de los textos más completos y conceptualmente interesantes al respecto es el libro de Jean Jacques Lecercle, *Philosophy of Nonsense*. En el mismo Lecercle realiza una reconstrucción desde el punto de vista de la filosofía pragmática y del lenguaje y, simultáneamente, busca una explicación histórica y diacrónica de su aparición vinculada al surgimiento de la institución escolar.

Lecercle defiende varias tesis a lo largo de su libro. La primera es que los textos del *nonsense* son en realidad textos reflexivos que anticipan los adelantos de la filosofía del lenguaje del siglo xx. Esta hipótesis, que forma parte central del argumento del libro, será tratada de forma secundaria en este artículo. Su segunda tesis me parece más útil en este contexto. Lecercle menciona que

Me impresiona el hecho de que el *nonsense* es un género conservador-revolucionario. Es conservador porque es profundamente respetuoso de la autoridad en todas sus formas: las reglas de gramática, máximas de conversación y de cortesía, la autoridad del autor canónico del texto parodiado (...) Esto está inextricablemente mezclado con el aspecto opuesto, por el cual el género es justamente famoso, el aspecto liberado, ligero-fantástico, sin sentido del *nonsense*, en el cual las reglas y las máximas aparentan ser gozosamente subvertidas. Mi tesis es que el género se encuentra estructurado por la contradicción, la cual eventualmente formularé en los términos de una dialéctica, entre la sobre-estructuración y la desestructuración, subversión y apoyo (Lecercle 2016, 2-3).¹

Este es un fascinante punto de entrada para comenzar a discutir nuestro “humor tonto”. En el mismo, en muchas ocasiones, se puede observar el mismo juego de respeto y desacralización por las instituciones de la vida burguesa: el matrimonio, el trabajo de oficina, la política, la vida familiar, las clases sociales, el arte y las reglas de cortesía. Por un lado, se emplea la falta de sentido y el absurdo para poner en primera plana el automatismo y el acartonamiento de las convenciones sociales que sostienen a la sociedad “respetable”. Por otro lado, los personajes de los chistes e historietas son caricaturas

¹ Traducción propia. Todos los textos en inglés citados en este artículo fueron traducidos por mí.

de estos roles sociales, y de hecho en ocasión parecieran traslucir una nostalgia por épocas pretéritas en las cuales las marcas de la distinción se llevaban en la piel.

Es sumamente pertinente remitirnos en esta ocasión a las conceptualizaciones vertidas por José Antonio Llera en su libro *El Humor Visual y Verbal de La Codorniz*. Al referirse al uso de la fotografía por parte de la famosa revista madrileña el autor escribe que el empleo de fotografías antiguas está relacionado a: “Una red de significantes icónicos contumaces pero que se aglutinan en torno a un mismo significado: la mitología burguesa, *lo solemne*” (Llera 2003, 102). Esta práctica del uso de fotos descontextualizadas y reapropiadas continuará en revistas satíricas tanto de Argentina como de España, teniendo su mayor exponente en la *Tía Vicenta* de Landrú durante la segunda mitad de la década de 1950.

Volviendo a Lecerclé, su segunda tesis subsidiaria también me es fructífera. Se refiere a la fina línea entre sentido y sinsentido, transparencia comunicativa e interpretación: “El *nonsense* a la vez apoya el mito de un lenguaje informativo y comunicativo y lo subvierte profundamente [...] si la tesis es correcta, hay un vínculo cercano entre la práctica del *nonsense* literario y la tradición hermenéutica. El *nonsense* es la imagen reflectiva de nuestra práctica de interpretación como filósofos o críticos literarios, es la interpretación vuelta salvaje, pero también lúcida” (Lecerclé 2016, 3).

A estas hipótesis Lecerclé le suma una interpretación diacrónica del fenómeno según la cual el surgimiento del *nonsense* habría estado vinculado al surgimiento de la escuela como institución de formación y control social. Lecerclé prolonga la hipótesis lingüística hacia una pragmática del *nonsense* que se vincula con la forma en que las interacciones dialógicas se establecen entre humanos. Partiendo de la teoría de la acción comunicativa de Habermas y del Principio Cooperativo de Grice, Lecerclé invierte los términos para encontrar en los textos de *nonsense*, lejos de un principio cooperativo, un Principio de Lucha que formula de la siguiente manera: “haz que tu contribución conversacional sea adecuada para tu estrategia, en el nivel en el cual sucede, y de acuerdo al objetivo hacia el cual te estás moviendo, el cual es derrotar a tu oponente y echarlo del campo de batalla verbal” (Lecerclé 2016, 79). Los textos del *nonsense*, y esto se comprueba observando también los textos y chistes visuales de las tres revistas que analizo aquí, están fundados sobre la lucha, sobre el deseo de romper el sentido de tal modo de triunfar sobre tu adversario. Por ello, dice Lecerclé, es que tienen una predilección tan grande por las escenas de juicio, que son escenificaciones de esta tendencia.

Finalmente, me interesa otro componente del análisis de Lecerclé y es su caracterización del *nonsense* como un cronotopo, adoptando la terminología de Bajtin: “denota la conectividad intrínseca de relaciones temporales y espaciales que son expresadas en la literatura, algo así como formas literarias de la intuición. Esto, para Bajtin, es el locus de la relación entre la obra de arte y la realidad, la cual va más allá de la simple mimesis” (Lecerclé 2016, 168). Tomándolo como cronotopo, entonces, el *nonsense* tiene:

Un intertexto —es una característica de los textos de *nonsense* que son siempre secundarios, siempre reescrituras luego-del-acto de otros textos, por lo tanto la importancia de la parodia

en el género [...] b) el *nonsense* también tiene una tradición— una tradición mítica y ficticia, creada *a posteriori* (como todas las tradiciones) para justificar los textos, para organizar su polifonía en una cronología mítica, c) Por último, los textos del *nonsense* son el locus para una polifonía de discursos (Lecerle 2016, 169).

Sobre este último punto volvamos, por un momento, al texto de Óscar Steimberg que disparó esta investigación. En el mismo Steimberg parte de una conceptualización del humor, lo cómico y la broma que abrevia principalmente en las teorías de Freud. Pero el principal problema que analiza Steimberg es como se constituye el humor en el humor gráfico. Según el semiólogo argentino este es un tipo de humor en el cual la imagen del autor está desdibujada y despersonalizada por cuatro razones: su condición no presencial, la articulación del dibujo con otros textos de la publicación en la que se inserta, por el efecto institucional ejercido por el diario o revista y el emplazamiento de género cotidiano y repetido. Para constituirse como autor, dice Steimberg, debe constituirse como autor social:

Que sea un autor más que individual —que por lo tanto resista la despersonalización del medio— el que transite el pasaje entre caída y distanciamiento humorístico. Y esto ocurre cuando la carencia que está en el planteo inicial del gesto de humor aparece asumida por una imagen de autor que se confunde, enunciativamente, con un segmento sociocultural definido, que siempre es estilístico (se entiende en este caso “estilo”, genéricamente, como una manera de hacer grupal, registrable tanto en una determinada asunción de la moda como en un modo de intercambiar información o de sufrir y comentar los problemas políticos). Ese segmento implicado en el efecto enunciativo puede coincidir tanto con una franja etaria como con un sector profesional, una corriente político-partidaria o un “partido” artístico o literario (Steimberg 2001, 109).²

Además, para Steimberg tanto la sátira como el pastiche son elementos centrales en la conformación del humor gráfico moderno, con lo cual retornamos a las consideraciones recién presentadas por Lecerle. El *cartoon* siempre es un discurso sobre otros discursos, en la sátira sobre terceros, en el pastiche sobre un juego intertextual. Justamente esta es una de sus características más interesantes, que produce una serie de efectos que se encuentran presentes en los autores analizados aquí: autonomización de elementos, crecimiento del metadiscurso interno, y del pastiche y la parodia no satírica (Steimberg 2001, 116).

Volvemos a Lecerle y sus consideraciones acerca de la parodia y el pastiche:

el pastiche es una parodia de una parodia, en la cual el estilo, los clichés, los deslices de la lapicera se reconocen de alguna forma como ‘otro’ pero no se puede dar ningún nombre a este otro [...] En el pastiche, los detalles están allí para decirnos que el texto tiene un

² Vale la pena aquí destacar los contactos entre Steimberg y César Aira. En su libro sobre Lear, Aira escribe: “De ahí que la producción humorística tenga algo de impersonal, pues el sujeto que la produce fluye y se desvanece en el efecto” (Aira 2004, 37).

modelo, excepto que la adscripción falla, ya que no todos apuntan en la misma dirección” (Lecerle 2016, 170-171).

Estas observaciones abren un camino hacia el señalamiento de los vínculos del *nonsense* con las vanguardias artísticas, con su sentido del absurdo producto de la carencia de sentido experimentada por la acelerada industrialización y las condiciones de vida urbanas y, particularmente, por la Primera Guerra Mundial. Esta es la posición adoptada por Stephen Forcer en su artículo “Neither Parallel Nor Slippers’: Dada, War, and the Meaning(lessness) of Meaning(lessness)” (Forcer 2009) en el cual encuentra paralelos entre las prácticas disruptivas y chocantes del movimiento Dada y el absurdo del *nonsense*.

Y aquí debo introducir al tercer convidado de este banquete y traer a la mesa a E.H. Gombrich. Gombrich es largamente citado por Steimberg, quién se hace eco de la diada experimentación/esquematismo, que el insigne historiador del arte emplea para narrar la historia del arte en *Arte e Ilusión* (Gombrich, 1984). En este libro, asimismo, Gombrich traza una historia de la caricatura que desemboca en *El Grito* de Munch y las vanguardias. El austríaco encuentra en las libertades de la caricatura y, más ampliamente, de la deformación en el dibujo, una puerta entreabierta que permite los experimentos y la ruptura de sentido de las vanguardias.

Comenzamos a construir una genealogía de corrientes artísticas: el *nonsense*, las vanguardias y el humor tonto. Pero... ¿cuál es el vínculo del *nonsense* con el humor? En este punto es fructífero remitirse a las observaciones de César Aira en su magnífico librito sobre Edward Lear. Escribe Aira:

En los hechos, el *nonsense* no dispone de otro efecto que el humorístico, pero no es el que busca. Hay una paradoja en el *nonsense*: busca producir un efecto, pero es un efecto inefectivo, un efecto vacío, un fantasma de efecto. Este vacío se materializa en lo que tiene más cerca, el humor, pero a sabiendas de que se trataba de otra cosa. La risa se ahueca en una nostalgia del puro sinsentido, que nunca se sabrá qué es (Aira 2004, 20).

En otras palabras: la aspiración máxima del sin sentido es, justamente, la falta de sentido. Si esa falta de sentido se rellena con el humor es porque es lo más cercano, pero, creo yo, también porque la respuesta del ser humano ante la falta de sentido, la mayoría de las veces, es una sonrisa torcida, una risa nerviosa, como cuando no entendemos algo que nos dicen en un idioma extraño y todo lo que podemos hacer es sonreír estúpidamente y asentir con la cabeza, esperando que no se descubra nuestra ignorancia.

Encontramos, entonces, que hay algo simultáneamente infantil y vanguardista en el *nonsense*. Como dice Lecerle, algo que desestabiliza el sentido y lo sostiene a la vez. Asimismo, es profundamente intelectual y a la vez inocente. También, como dice Lecerle, es a la vez conservador y desestabilizador. Existe, también, una especie de tradición subterránea hermanada en el deseo de cancelar los ordenamientos sociales de la burguesía a través de la eliminación del sentido. Por supuesto, no todo es lo mismo

y los experimentos revulsivos de muchas de las vanguardias iban mucho más lejos que el amor del *nonsense* por ciertas instituciones de la cultura burguesa. En el medio de estos impulsos, podemos ubicar al humor tonto, que, si bien emplea muchos de los recursos del *nonsense*, también apela a una lógica infantil, que busca una reflexión sobre la misma línea y la misma elaboración de los dibujos y de su humor, pero sin llegar al andamiaje teórico que dio estructura y justificación a las propuestas de la vanguardia.

Para concluir estas disquisiciones teóricas, debo referirme a un elemento que, hasta ahora, ha sido bastante poco desarrollado: el dibujo. Es interesante notar que el *nonsense* contó desde sus orígenes en las obras de Lear y Carroll con un elemento visual importantísimo, que comparte algunas características con el estilo del "humor tonto", particularmente en la obra de Lear. En este caso, él mismo realizaba los dibujos que ilustraban los *limericks* de su autoría. Lear fue un dibujante amateur que se ganó la vida durante casi toda su existencia como pintor de paisajes para ricos patrones. Su estilo de dibujo era sencillo, carente de profesionalidad, carente de aquello que se consideraba una formación clásica, particularmente en anatomía. Carroll dibujaba, pero nunca ilustró sus propios libros. A diferencia de Lear, recurrió a dibujantes profesionales que, no casualmente, también se dedicaban a la caricatura política. En ese sentido, los dibujos de las obras de Carroll son más profesionales, más clásicamente bellos, aunque estén vinculados al grotesco en algunos casos. Remiten a la tradición de la caricatura británica y, también, a las ilustraciones de los cuentos de hadas y relatos folk para niños.

Aira tiene esto para decir sobre los dibujos de Lear:

Algo que hace parecer modernos a estos dibujos es su aire improvisado, no elaborado, una cierta torpeza de borradores. Como salieron de primera intención, así quedaron, documentos del instante. Se supone que el dibujo tiene una técnica, un *savoir-faire* [...] Pero estos dibujos hacen caso omiso de toda técnica. Los arrastra la prisa de dar a ver algo extraño (Aira 2004, 152).

Asimismo, Aira destaca que "Frente al pintor profesional que crea el cuadro como objeto acabado, el ilustrador del Limerick, sin más instrumento que la lapicera, hace el garabato provisorio" (Aira 2004, 153) y que "frente al estudio científico y con modelo de la figura humana, el personaje del Limerick, que siempre es una figura humana, se deforma en el frenesí de la extravagancia, de la monstruosidad, o del vértigo de la acción" (Aira 2004, 153).

¿Hay acaso una mejor descripción de las travesías de la línea cómica en la primera mitad del siglo xx que esta? Lo dudo. Lo que llama la atención de Oski, de Herrero, de Mihura, Landrú o Toño es el carácter absolutamente infantil de su línea. La ruptura con una representación clásicamente construida, proporcionada, en cierto modo apolínea. El juego con la deformación en todos sus planos. El traer la línea misma, la composición de la imagen como un tema central del humor gráfico. Por supuesto que me refiero a un espectro, no una condición idéntica para todos los artistas mencionados. No es lo mismo la recomposición de figuras clásicas en términos de deformación

de la obra de Oski, que el trazo tembloroso y absolutamente infantil de Landrú, que la geometría rocambolesca de Toño.

El campo de la historieta está repleto de manuales de dibujo. La mayoría de ellos se preocupan con el dibujo anatómicamente correcto. Si uno toma alguno de los famosos libros de Burne Hogarth se encuentra con que son prácticamente manuales de anatomía, especialmente aquella muscular, en distintas posiciones, en acción, en movimiento. Incluso si tomamos un ejemplo de manual de dibujo mucho más cercano, latinoamericano, y centrado principalmente en el dibujo humorístico, *Para Hacer Historietas* de Juan Acevedo, observamos que las páginas dedicadas al del “mono” humorístico se basan en la figura geométrica del círculo para la cara y en la formación de estructuras esqueléticas que reproducen el movimiento de la columna vertebral y de las extremidades (Acevedo 1992, 26-37). Esto quiere decir que existe, en alguna medida, una idea de cómo “dibujar bien”, incluso si nos referimos al campo del humor gráfico, un campo que históricamente ha tenido mucha más latitud en cuanto a estilos. ¿Qué hacemos frente a las cabezas gigantes, los brazos del mismo lado, los cuerpos triangulares, las manitos que no pueden agarrar nada porque están mal dibujadas?

W. T. J. Mitchell, en su libro *Picture Theory*, desarrolló el concepto de “metaimágenes”, imágenes que representan el mismo acto de la representación, que muestran el anverso, la cocina, las estrategias, de la representación. Mitchell aclara:

Esto no es un ensayo, sin embargo, sobre el ‘arte sobre el arte’ sino en el tópico vinculado pero distinto de las ‘imágenes sobre imágenes’. Quiero separar, al menos provisionalmente, el problema de la autorreferencia pictorial de las polémicas sobre las estéticas modernas y posmodernas, las batallas para determinar lo que es ‘auténtico’ o ‘bueno’ o ‘poderoso’ en el arte del siglo xx y resituar el problema en un contexto bastante diferente. Podríamos llamar a este contexto la visión del ‘lenguaje ordinario’ de las imágenes y los dibujos, un tratamiento de la representación como un fenómeno vernáculo (Mitchell 1995, 36).

Voy a violentar un poco la definición de Mitchell en pos de los propósitos de este artículo. Podemos decir que el humor tonto, continuando con las reflexiones de Steimberg, Lecercle y Aira, es siempre sobre otra cosa, es siempre meta, porque siempre (o casi siempre) es paródico o tiene un elemento de pastiche. Pero esta “metaimagen” en realidad no es una metaimagen sobre cómo se produce una imagen, es una metaimagen porque se monta sobre otros discursos. Además, el humor tonto al poner en evidencia todo aquello que tiene de artificioso y de convencional en la práctica del dibujo (o sea: al poner en evidencia que “dibujar bien” es simplemente una opción entre muchas, que se supone es la principal por la importancia e institucionalización de un cierto modo de aprendizaje del dibujo) está continuamente llamándonos a leerlo en una situación de asombro o perplejidad frente a su “fealdad” o su “infantilismo”, o a entrenar el ojo y las expectativas para que esos infantilismos, esos temblores de la línea y esas “fealdades” ya no nos lo parezcan tanto, ampliando el marco de lo posible dentro de la representación humorística.

Una vez más, volvemos a aquella intuición extraordinaria de Óscar Masotta:

no hay naturalismo ni verismo alguno en el medio mismo [...] no hay dibujo, como dice Barthes, y por más exacto, donde la 'exactitud misma no se convierta en estilo' [...] el dibujo de la tira aparece como un código sin mensaje verista: todo es aquí interpretación, todo es connotación (Masotta 2010, 321).

CODORNICES Y CASCABELES: EL HUMOR TONTO A AMBOS LADOS DEL ATLÁNTICO

Habiendo caracterizado y construido una genealogía del humor tonto o *nonsense*, puedo proceder a analizar el material, que consiste, como dije más arriba, en tres revistas, dos argentinas y una española. Algunos detalles metodológicos: se analizará el primer año. En el caso de *La Codorniz* esto significa de junio de 1941 a junio de 1942. En el caso de *Cascabel*, de noviembre de 1941 a noviembre de 1942. Y, finalmente, *Don Fulgencio* comprende la totalidad de lo publicado por esa revista, entre octubre de 1945 y junio de 1946. En segundo lugar, me concentraré fundamentalmente en los dibujos. Si bien las revistas contaban con un profuso material escrito, este trabajo es sobre el humor gráfico. Finalmente, procederé de forma cronológica en cuanto a su aparición, pero antes caracterizaré brevemente los proyectos editoriales.

La Codorniz fue fundada por Miguel Mihura en 1941, luego de varios años en los que el dibujante había intentado, infructuosamente, que un Directo de Prensa le conceda la autorización administrativa para el proyecto. La llegada de un amigo al puesto le abrió las puertas (Llera 2003, 23). Mihura provenía del teatro, actividad a la que se dedicó la mayor parte de su vida y en la cual fue un pionero en España del teatro del absurdo. *La Codorniz*, durante los años que él la dirigió, 1941-1946, fue una revista de secciones fijas y una escueta cantidad de páginas, que comenzaron siendo 16 para luego ampliarse a 24. Contaba con una gran cantidad de material escrito, que era donde se desplegaba mucho del ingenio por el cual Mihura era reconocido. Asimismo, contaba con un plantel de dibujantes limitado que, de hecho, podría reducirse en sus albores a Mihura, Tono (Antonio Lara de Gavián) y Enrique Herreros. Estos tres autores desplegaban un humor absurdo en dos líneas: por un lado, en el remate del chiste. Por otro, en el estilo de dibujo. Predomina en Mihura y Tono un estilo fuertemente geométrico, que pareciera tener influencia del cubismo. Sus personajes encuentran sus atributos (narices, extremidades, barbas, cabezas) estirados en direcciones completamente ridículas, que a veces hacen difícilmente comunicables y "leíbles" sus expresiones. Herreros cuenta con un estilo más improvisado, rápido, tendiente un poco más a las curvas. Pero los tres pueblan sus chistes con personajes que parecen salidos del siglo XIX, por hombrecitos con bastón y grandes barbas, por señoras sumamente coquetas y emperifolladas que se ven asaltadas por el sinsentido. Hay un semblante de seriedad que es continuamente cuestionado por las situaciones que acontecen en las viñetas.

La Codorniz sería una revista enormemente exitosa, que se erigiría en referencia obligada para el humor español durante más de 30 años, hasta su cierre en 1978. Tomaría toda una nueva generación de humoristas y revistas, como *Hermano Lobo*, *El Papis* y *El Jueves* para renovar el panorama del humor para adultos español.

También se volvería un modelo para humoristas y dibujantes en otras latitudes, particularmente en Argentina. Y la marca de su influencia se vería de forma muy clara en *Cascabel*. Fue fundada por Jorge Piacentini en noviembre de 1941, o sea, casi seis meses después de la aparición de *La Codorniz*. Era más pulposa que *La Codorniz*, con 40 páginas en vez de 16, y una diagramación aún más estable. En general las mismas secciones se reproducían en el mismo orden. Entre los colaboradores se encontraban “Carlos Warnes (César Bruto), Conrado Nalé Roxlo (Chamico), Florencio Escardó (Piolín de Macramé) y Sixto Pondal Ríos. Los dibujantes eran Alcides Gubellini, Ramón Caballé y Lino Palacio, Abel Ianiro, Lorenzo Molas, Vidal Quera, Camblor, y Rober-tito (Álvaro Roberto Ortiz)” (Gené 2010, 84). En esta revista, también, inició su carrera Oski. O sea, una gran selección del humor tanto escrito como dibujado. *Cascabel* era una revista de humor para adultos, con secciones dedicadas a la política en las cuales se criticaba fuertemente al gobierno de Roberto Ortiz y se discutía la Segunda Guerra Mundial.

Además de sus colaboradores autóctonos, también publicaba una importante cantidad de material extranjero, ya que contaba con los servicios del King Features Syndicate, el United Syndicate y el Esquire Syndicate. En sus páginas era usual encontrar reproducciones de chistes de Saul Steinberg, así como en *La Codorniz* era común ver a Otto Soglow, el creador del *Little King*. En estos actos de reconocimiento, las revistas también generaban su propia genealogía del humor absurdo. Asimismo, en *La Codorniz* solían publicarse chistes de autores italianos que originalmente habían aparecido en *Bertoldo*, revista italiana de humor igualmente surrealista. Uno de los principales era Giovanni Mosca, algunos de cuyos textos fueron adaptados por Herreros en versión gráfica. Según el mismo Mihura estas republicaciones eran más bien producto de la tijera antes que de la negociación: “Entonces fue cuando empecé a coger material de revistas extranjeras. Y esos trabajos firmados con una inicial, o con M. M., son trabajos de otros humoristas que yo corregía, transformaba, alargaba, adaptaba, dándoles un poco de mi estilo o del de *La Codorniz*. Pero que, naturalmente, no eran del todo míos” (Llera 2003, 27).

La circulación de las imágenes y autores también se comprueba con la “hermana menor” *Don Fulgencio*. Mientras que tanto *Cascabel* como *La Codorniz* fueron revistas que sobrevivieron muchos años, y que se erigieron en referencia para los lectores de sus respectivos países, *Don Fulgencio* apenas existió algo más de seis meses. La revista fue creada por Lino Palacio, quién le puso el nombre de su personaje más popular. Mientras que *Cascabel* y *La Codorniz* empezaron en 1941, *Don Fulgencio* surgió en 1945, el 17 de octubre, una fecha que quedaría en la memoria por otros motivos que la salida de una revista de humor gráfico.

Sin embargo y a pesar de su corta vida, fue una de las revistas que mejor expresó el espíritu del humor absurdo en esta década. Quizás por su llegada un poco más tardía, en un contexto en el cual las novedades del humor europeo y americano ya habían

podido ser mejor asimiladas, fue una revista que no dudo de presentar algunos chistes verdaderamente incomprensibles y vanguardistas. También fue una revista que publicó mucho tanto a Tono como a Herreros, asumiendo y aceptando la influencia y paternidad de los humoristas españoles. Fue también la revista en la cual comenzó a publicar Landrú, todavía con el nombre que figuraba en su documento nacional de identidad, Juan Carlos Colombres. Landrú, por supuesto, se convertiría en uno de los referentes más notorios del humor tonto en Argentina.

Otra cosa diferenciaba a *Don Fulgencio de Cascabel* y *La Codorniz* y era su objeto de referencia y de competencia. En el ínterin, una nueva publicación había aparecido para conquistar los corazones de la familia argentina: *Rico Tipo*. Era claro que la creación de Lino Palacio miraba muy de cerca a *Rico Tipo*: en su portada, en su diagramación, en su organización por secciones, incluso en los colores en los que había sido impresa, en su ánimo de seducir tanto a grandes como a chicos y convertirse en revista de referencia para toda la familia.³ Quizás la principal diferencia, justamente, era su apuesta por un tipo de humor absurdo bastante más vanguardista (aunque como hemos visto no carente de precedentes) que el costumbrismo porteño de Divito.

Yendo al análisis del material, y comenzando con *La Codorniz*, ya desde el primer número encontramos una multitud de ejemplos. Una página de Herreros se burla del transporte ferroviario de España y en una de las viñetas se produce el siguiente diálogo:

- Deme un billete para Vigo.
 - ¿Ida y vuelta?
 - No. Vuelta nada más. No me voy.
- (*La Codorniz* n.º 1, p. 4).

Esta inversión del sentido, esta llegada del hecho inesperado que lo cambia todo, es una de las prácticas más populares del sinsentido. Además, recurre a uno de los grandes hábitos del *nonsense* que consiste en tomar una situación cotidiana y agregar un elemento que la vuelve ligeramente de otro mundo.

En este mismo número se publica un dibujo de Mihura simpatiquísimo en donde se ven a 12 hermanos idénticos, doce barbones con saco, sombrero y bastón, en cuya tertulia fue asesinado el poeta Valcárcel. La página es una burla profunda a las historias de detectives, y termina con el detective seleccionando el asesino gracias a una ruleta. Asimismo, cuenta con diálogos como el siguiente:

- Yo también tengo cinco años; pero no los tengo aquí. ¿Y usted cuantos años tiene?
 - Ya le he dicho que tengo cinco años. Véalos.
 - No me gustan estos cinco años. Saque usted otros.
 - Bien. Aquí tiene usted otros cinco años. ¿Le gustan estos?
 - Sí, me quedo con ellos. Pero este último año está un poco estropeado.
 - Se lo cambiaré entonces por mi tía.
- (*La Codorniz* n.º 1, 1941, p. 13).

³ De hecho, su subtítulo era "La revista para todos los de la casa".



Fig. 1: Miguel Mihura, 1942, *La Codorniz* n.º 1, p. 13, Madrid.

La Codorniz tenía una organización sumamente unitaria. Rara vez, durante este primer año, se publican series continuadas o con personajes recurrentes. La revista vive del fragmento, del chiste aislado. Hablar de su uso del absurdo y el sinsentido nos remite a citar chistes una y otra vez. Por ejemplo, aquel de Herreros en el que un hombre se apersona frente a un padre para pedir la mano de su hija y este responde “Mi hija soy yo” (*La Codorniz* n.º 4, 1941, p. 1). O aquel de Tono en el cual una mujer regaña a su marido, el cual flota en medio de la habitación, porque el “método para sostenerse en el aire” no es el que describe el manual (*La Codorniz* n.º 5, 1941, p. 12).

Con el paso de los números la cosa también se pone existencial. Herrero dibuja un chiste en donde un hombrecito pregunta a un personaje con pinta de beato o de monje

de clausura, sobre cuya cabeza reposa una vela que representa el conocimiento, la luz de la razón, y sus limitaciones “Doctor, ¿es un síntoma grave estar muerto?” (*La Codorniz* n.º 18, 1941, p. 4). En ese mismo número Tono presenta a un curioso personaje: un señor tan calvo que ha perdido no solo su pelo sino también el de su esposa, el de su hija y el de toda su familia (*La Codorniz* n.º 18, 1941, p. 5).

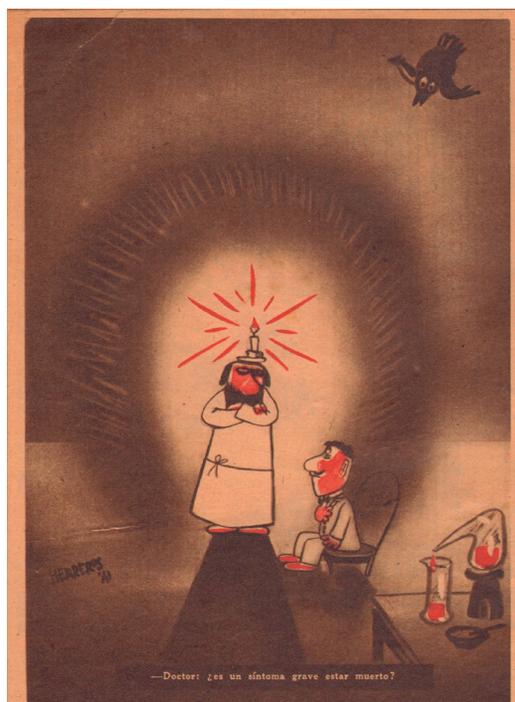


Fig. 2: Herreros, 1941, *La Codorniz* n.º 18, p. 5, Madrid.

Los humoristas también son afectos, como Carroll, a las transformaciones corporales. En un chiste de Herreros un hombre fue devorado por un avestruz y, por lo tanto y en venganza, él se la comió a ella. El resultado es una quimera extrañísima con cuerpo de avestruz y cara de hombre (*La Codorniz* n.º 19, 1941, p. 9). Otro chiste de este estilo, de la pluma de Tono, muestra a un personajito subido a un árbol. Abajo, una pareja, el hombre portando una escopeta, reflexiona “Si no sabe contestar cuanto es 2×2 es una perdiz” (*La Codorniz* n.º 20, 1941, p. 13).

Otra estructura que se repite mucho es aquella que emplea los trucos de la lógica para llevarlos a un lugar del más puro sinsentido. Tono publica un chiste donde un señor muy distraído se olvida de olvidarse el paraguas (*La Codorniz* n.º 21, 1941, p. 10). En otra viñeta de Herreros un hombre gana siempre a la ruleta. ¿Cuál es su truco? Llevar siempre a un toro, de modo tal de que nunca salga el rojo (*La Codorniz* n.º 27,

1942, p. 13). Como último ejemplo, un pobre señor anuncia al zapatero que siempre desgasta demasiado el zapato derecho y le pide “¿No podrá darme dos del pie izquierdo?” (*La Codorniz* n.º 55, 1942, p. 7).

Finalmente, otro recurso de amplio uso es el de la absoluta literalidad que por momentos se torna inversión de sentido. En la portada del número 23 una señora se queja de que los zapatos que compró le quedan chicos a su niño y le pregunta al zapatero si podrá cambiárselos. El zapatero contesta que no, pero que pueden cambiarle al niño (*La Codorniz* n.º 23, 1941, p. 1). En otro, realizado por Tono, un bebé le pregunta a otro “¿Qué piensas hacer con tu padre cuando sea pequeño?” (*La Codorniz* n.º 37, 1942, p. 8). O Tono realiza una portada en donde se ven tres ilustraciones idénticas de un cuadro y un hombrecito dice “Es un Goya auténtico, peso se lo vendo barato porque lo tengo triptitado” (*La Codorniz* n.º 25, 1941, p. 1).

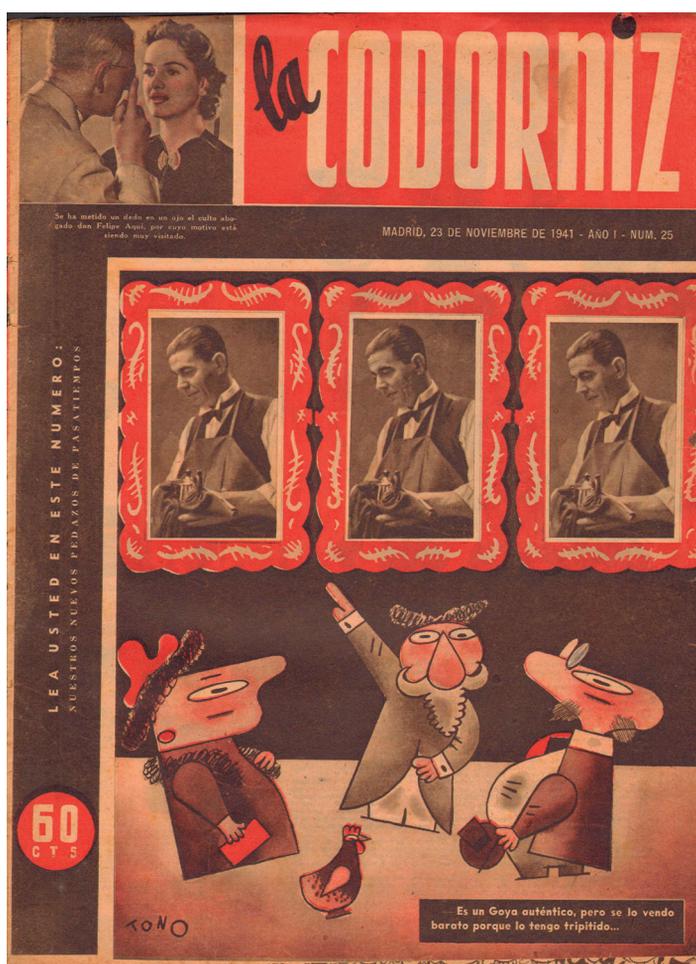
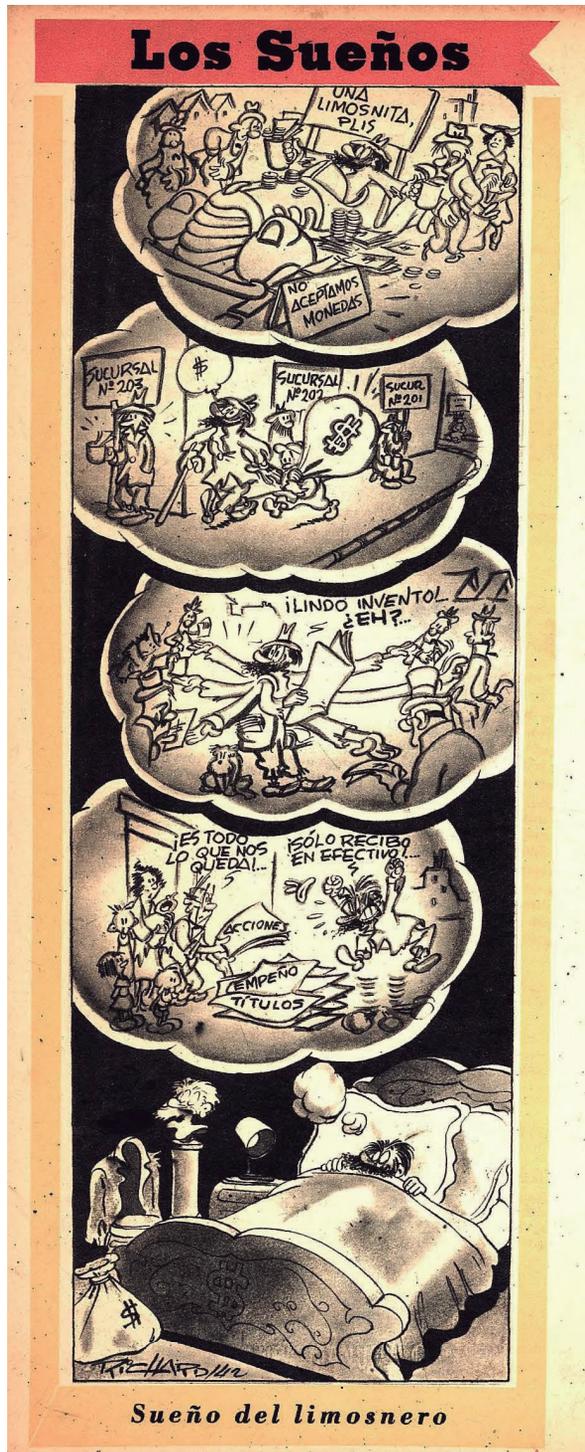


Fig. 3: Tono, 1941, *La Codorniz* n.º 25, p. 1. Madrid.

Pasando a *Cascabel*, noto que esta revista hace un uso menos extensivo del humor absurdo o tonto. En general su humor está un poco más atado a la realidad, particularmente a la realidad política. Pero era una revista con una cantidad de páginas suficiente como para que, entre su menú humorístico, también se encuentren destacadas piezas de absurdo. Además, al ser una revista con una diagramación fuertemente regular, se privilegiaba la serie que podía aparecer número a número, lo cual brindaba una plataforma para que los artistas desarrollen ideas a lo largo del tiempo y no se vean confinados al chiste independiente.

Una de estas secciones, que está vinculada al humor tonto más bien por su costado surrealista y onírico que por el lado de los juegos de palabras y los juegos de ingenio, es "El Sueño De...". En ella, personajes pertenecientes a diversas profesiones se entregan a los brazos de Morfeo y fantasean con un mundo ideal. El lechero, por ejemplo, imagina que un litro es mucho más pequeño y que las Cataratas del Niágara son un efluvio continuo de leche vacuna (*Cascabel* n.º 3, 1941, p. 11). El vigilante, mientras tanto, sueña que su cuerpo es a prueba de balas y que conduce una larga procesión de presos munido solo con su pistola (*Cascabel* n.º 7, 1941, p. 11). Al referir se le presenta toda la popular amordazada, o se ve a sí mismo montado en un tanque, rodeado de soldados, para imponer su autoridad ante decisiones difíciles (*Cascabel* n.º 34, 1942, p. 11). Finalmente, el limosnero, el mendigo, se imagina jefe de un enorme emporio de linyeras que trabajan para él, cada uno una sucursal, o poseedor de más de seis brazos para recibir monedas (*Cascabel* n.º 37, 1942, p. 11). Estas páginas comenzaron siendo dibujadas por Abel Ianiro para luego recaer en Richard, del cual poco he podido averiguar en términos biográficos. Sin embargo, el estilo de dibujo es muy similar: personajes de cuerpos suaves, narices redondeadas, cejas prominentes que demuestran muchísima expresión. En general no se observan en estas páginas los experimentos con el cuerpo, la forma y la línea que caracterizan al humor tonto. El vínculo con el mismo viene dado por la temática: un mundo patas para arriba, un mundo en donde el ello predomina por sobre el super yo, en el que las categorías sociales no desaparecen, sino que son reorganizadas en función del deseo de aquel que sueña. Es, también, una forma de humor del resentimiento: lo que no puedo obtenerlo en la vida real lo obtengo en los sueños, donde todos lo que se me oponen son castigados.

Cascabel brindaba espacio a grandes exponentes del humor absurdo o tonto. Saul Steinberg aparece desde el primer número, aunque sus contribuciones desaparecen al medio año. Sin embargo, nos da dos chistes extraordinarios. En el primero vemos dos personajitos con ojos de huevo duro y traje a la antigua, cada uno de ellos con un telescopio. Al lado de uno de ellos leemos un cartel que anuncia que por cinco centavos puede verse el infierno; al lado del otro, un cartel que anuncia que puede verse el cielo. La muchedumbre se agolpa al lado del que promete el infierno (*Cascabel* n.º 5, 1941, p. 4). En otro, un viejito de barba se baña dentro de una olla llena de agua, hirviéndose lentamente. Su hijo exclama: "Como tiene la seguridad de ir al infierno, papá se está entrenando" (*Cascabel* n.º 6, 1941, p. 4). Dos chistes temáticos que combinan el



Sueño del limosnero

Fig. 4: Richard, 1942, *Cascabel* n.º 37, p. 11. Buenos Aires.

miedo al infierno, un miedo muy burgués, muy sano para mantener las instituciones sociales, con la fascinación por el infierno, con la idea de que, quizás, es manejable, es simplemente otro espacio, con otras reglas, que hay que aprender para poder sobrevivir, como ese viejito de barba dentro de su marmita.

141

UNA RISA ABSURDA: HACIA UNA GENEALOGÍA Y TIPOLOGÍA DEL "HUMOR TONTO" (1940-1946)

Iberoamericana, XXIV, 86 (2024), 125-152



Fig. 5: Saul Steinberg, 1941, *Cascabel* n.º 6, p. 4. Buenos Aires.

Otro exponente que hizo sus primeros monos aquí fue Oski (Óscar Conti). *Cascabel* fue la primera revista que le brindó sus páginas. El Oski que aparece aquí es sencillo. Sus dibujos se recortan contra un fondo blanco y traicionan su inexperiencia gráfica. De hecho, se asemejan bastante a aquellos con los cuales Edward Lear ilustraba sus *limericks* y que llevaron a César Aira a dictaminar que el poeta nunca aprendió realmente los principios de la anatomía. Nada hay en ellos de los arabescos complicados, de los sutiles juegos intertextuales, de la erudición que desplegaría en trabajos como *Vera Historia de Indias*. Son chistes de un cuadro, el espacio de entrenamiento perfecto para el desarrollo del humor. Esta práctica continuaría durante la década del 1950 en *Vea y Lea* y *Rico Tipo*, cada vez con mayor maestría. Uno de sus mejores chistes en este período muestra a un hombrecito siendo tirado por la borda de un barco. Dos parroquianos, vestidos con frac y monóculos, comentan: “Si, este es un barco muy distinguido... Ese ya es el tercero que tiran por hacer ruido con la sopa...” (*Cascabel* n.º 29, 1942, p. 8). Imposible que esta broma no nos remita a la obsesión de Lewis Carroll con las escenas de juicio, con el castigo de aquellos que rompen reglas extremas y ridículas. Y, también, que esos hombres que arrojan al infractor por la borda no se identifiquen con el “they” que acecha a los protagonistas de los *limericks* de Lear, esa turba iracunda siempre dispuesta a ejercer la violencia física.



Fig. 6: Oski, 1942, *Cascabel* n.º 29, p. 13. Buenos Aires.

Más allá de estos ejemplos concretos, encontramos chistes sueltos de una diversidad de autores que referencian al absurdo. Uno de los mejores aparece en el número 4 y es muy valedero por pertenecer al siempre estricto género de los chistes de naufragos. Dos

hombres en una isla, con una casa inmensa detrás, uno de ellos exclama: “¡Maldición! Trabajamos cinco años para construir esta casa y ahora vienen a salvarnos” (*Cascabel* n.º 4, 1941, p. 8). Por supuesto que la isla es minúscula y, sobre ella, no hay material alguno para construir. Lamentablemente, fue publicado sin firma, en una página a lo collage (a lo pastiche) en donde coexisten diversas viñetas, por lo cual no podemos saber si es producto del ingenio de algún autor argentino o está allí gracias a la tijera.

Otro interesante humorista que colabora con *Cascabel* es Molas (Lorenzo Molas). Molas dibuja personajes con narices rojas, como si fuesen un conjunto de payasos o de ebrios, cuerpos flexibles cuyas piernas generalmente se abren en ángulos de 90 a 180 grados, manos de dedos gruesos, siempre abiertas en una posición de perplejidad. Sus cuerpos suelen volar por los aires, estar en perpetuo movimiento. Es de destacar una serie en la cual ilustra grandes escenas grupales centradas alrededor de un tema: el boxeo, los picnics, los deportes de verano. En una sola página, a veces acompañada de un breve texto, Molas dibuja una escena caótica en donde una multitud de personajes se entregaban a actividades frenéticas y, en ocasiones, violentas. Así, en el número 40 se ve una pelea de box en la cual el público pierde el control, tiran sillas, vuelan por los aires, se muerden entre sí, mientras los pugilistas descansan en el ring (*Cascabel* n.º 40, 1942, p. 33).

Estas viñetas no se encuentran tan vinculadas al mundo del *nonsense*, si no que más bien recuerdan a las grandes escenas de acción urbanas dibujadas por R. O. Outcault en sus tiras de finales del siglo XIX y principios del XX. Como ha señalado Christina Meyer:

Ambos artistas toman a los bloques de departamentos como escenarios recurrentes para negociar visual y verbalmente cómo evolucionan las relaciones sociales, cómo las interacciones humanas tienen lugar en la gran ciudad, y se enfocan en particular en cómo los inquilinos de clase trabajadora, inmigrantes y los habitantes pobres son integrados, o excluidos, de la vida urbana moderna (Meyer 2019, 8).

En este caso no son, particularmente, las clases trabajadoras e inmigrantes quienes son representadas. Más bien se ve una enorme y uniforme clase cuya representación gráfica tiene cosas en común con la clase media pero también tiene una imprecisión de signos socioculturales.

Finalmente, llegamos a *Don Fulgencio*. En esta revista, como mencioné más arriba, el humor “tonto” se despliega en todo su esplendor. Solo basta mirar la tapa del número 2, de factura de Lino Palacio. Un señor flotando en el aire, su mujer al lado: “Ya te dije, Federico, que te habías puesto los tiradores muy cortos” (*Don Fulgencio* n.º 2, 1945, p. 1). Cuesta imaginar cómo es que unos tiradores muy cortos producirían semejante efecto de levitación. Además, el hombrecito está dibujado de tal modo que simplemente parecería estar caminando en el aire. Nada de aleteos, nada de movimientos ondulantes. Solo una patita en puntas de pie. Y simultáneamente tiene un sentido, como si uno imaginase los tiradores arrastrando a los pantalones hasta los cielos. Aunque esa no sea la forma en que funcione la física. Es un ejemplo ideal de humor absurdo: el sentido está ahí nomás y sin embargo se escapa continuamente, por la tan gente: estabilización y desestabilización. Este chiste nos recuerda las observaciones de

Alan Pauls, quien escribió que en Lino Palacio: “el cuerpo (cierto estado del cuerpo) ya no es un mero soporte de la moda; funciona como su ilusión óptica, como su trompe l’oeil viviente (...) lo que significa que entre la ropa y el cuerpo no hay prácticamente ninguna diferencia, y que un corte de saco o un modelo de sombrero cortan y modelan, al mismo tiempo, un tipo determinado de postura” (Pauls 1995, 118).



Fig. 7: Lino Palacio, 1945, *Don Fulgencio* n.º 2, p. 1. Buenos Aires.

Don Fulgencio también cuenta con un metapersonaje: Ausencio. Ausencio es un metapersonaje porque toda su comicidad es producto del juego con los límites y estructuras de la historieta. A veces se esconde por fuera de los cuadros, a veces los cuadros adquieren límites imprecisos y temblequeantes cuando él está borracho, a veces salta de un trampolín y se choca contra el borde inferior de la viñeta. Los juegos con el lenguaje de la historieta no son muy complejos, el dibujo es más bien escueto y esquemático, pero es sin embargo interesante encontrarlos en una tira bastante sencilla y secundaria de una publicación un tanto olvidada. Es un indicio de que, ya en 1945, los juegos con el lenguaje de los comics no eran algo novedoso sino una más de las posibilidades del medio a la hora de hacer reír. Es llamativo, también, su nombre: ¿Por qué llamar Ausencio a un personaje de historieta, que está caracterizado por su presencia en la página? Un personaje de historieta ausente, un Godot de los cuadrillos, es posible pero casi que niega el espíritu mismo del medio, que se define por la presencia gráfica de sus constructos, por la continua revelación de sus signos, como diría Masotta. Y que, narrativamente, depende de la acción y del movimiento que brinda un protagonista.

Como mencioné más arriba, *Don Fulgencio* publica de forma extensiva a Tono, Mihura y Herrerros. Una de las apariciones más fascinantes y ridículas de este último se da en las "Tablas Instructivas Sobre el Progreso Humano". Estas tiras estaban basadas en textos del humorista italiano Giovanni Mosca. Lino Palacio las importaba y publicaba en *Don Fulgencio*. Las tiras son siempre sobre la invención de algo, y tienen una estructura bastante idéntica: primero ese objeto (que puede ser desde la electricidad hasta el caminar) no existía, luego se hacen algunos experimentos que no funcionan hasta que "El Abate Simón (hombre de curiosa doctrina)" comienza a pensar en estos asuntos y produce la creación. Pero la sociedad no lo comprende y lo exilia o lo ridiculiza, y el Abate muere sin ver el éxito de aquello que ha pergeñado. Era una forma de burlarse, fundamentalmente, de la historia.

Sin embargo, luego del número 11 las reproducciones de material español se reducen hasta prácticamente detenerse. Es difícil saber el porqué exacto, ya que no contamos con archivos o testimonios acerca de los manejos comerciales de la revista. Pero es muy factible que, para una revista que no vendía lo que se esperaba, sostenida por un solo dibujante, el pago de servicios internacionales de reproducción de materiales se haya vuelto demasiado oneroso. Durante la segunda mitad de la existencia de la revista se refuerzan las firmas nacionales e incluso la presencia de su creador, lo cual, también, presupone que estas colaboraciones se pagaban y no solo se republicaban.⁴

⁴ Eso, sin embargo, no quiere decir que no se hubiese ejercido cierto contrabando de ideas. Es lo que hace Landrú con un chiste que aparece en el número 27, viñeta en la cual, además, aparece dibujado un proto-gato de Landrú, el personajito que lo haría más famoso. El chiste consiste en un doctor diciéndole a un paciente "¿Ha tenido alguna vez pulmonía doble?" "No, doctor, nunca" "¿Pues ahora la tiene! ¿Pues ahora la tiene! ¡Tirulín dundero, tirulín dundá!" (*Don Fulgencio* n.º 27, 1946, p. 4). Pero cuando abrimos el número uno de *La Codorniz*, encontramos que Herrerros había realizado el chiste de forma idéntica. Landrú le había copiado hasta las onomatopeyas con las cuales el doctor cierra

Es entonces que aparece otro protagonista de esta historia a cubrir los grandes zapatos de Herreros: Landrú. Aunque en este momento todavía era conocido con el más prosaico nombre de Juan Carlos Colombres. Landrú comenzó una serie llamada “Breves Cursos de Historia General”, que copiaba en espíritu y un poco en mecanismo a la serie de Mosca y Herreros. Lo primero que llama la atención de estas tiras es su condición infantil: Landrú pareciera, por alguna misteriosa alquimia de la mente humana, haber preservado su capacidad para razonar de esa manera en que los niños dicen “¡Y ahora pasa esto! ¡Y ahora esto! ¡Y ahora viene un monstruo y se come a todos! ¡Y ahora se van a la luna!”. Deben haber sido de las tiras más fáciles de escribir y dibujar de la historia, porque no hace falta ningún tipo de asociación causal entre las partes, ni hace falta seguir ningún tipo de razonamiento lógico. De hecho, ni siquiera hay un gran intento por burlarse de las características históricas de los procesos y fenómenos que describe, o sea: no hay un intento por parodiar, hay una operación en la cual el sentido deja de existir, colapsa por completo.

Como ilustración basta un ejemplo, “El Feudalismo”. Todo comienza cuando no hay “ninguna constitución social ni de la otra”, entonces un germano llamado “Don Tapia” comienza a dividir la tierra con una guadaña. Luego les da un trocito de tierra a “las señoritas más bellas de Alemania, que se llamaban barones”. A estas personas debían prestarle tributo los siervos “unos hombres con cuernos a los que se consideraban como seres inseparables de la tierra”. Los barones, mientras tanto, se divertían haciendo la guerra y matándose, por ello “construyeron unas fortalezas inmensas de donde se podían matar de tres a cuatro veces por día, menos los domingos, que se mataban dos”. El problema fue que los barones luego de matarse se iban a dormir, “extraña costumbre de aquella época”, esto hizo decaer al feudalismo hasta que lo erradicaron los monarcas europeos (*Don Fulgencio* n.º 19, 1946, p. 30).

Este estilo narrativo se complementa perfectamente con los dibujos de Landrú. Sus dibujos más maduros se caracterizaron por una línea temblorosa y finita, personajes cabezones con cuerpecitos ínfimos, dibujados casi siempre de frente, carentes de fondos, ataviados de manera anacrónica o arcaica. Muchas de esas características están presentes aquí, solo que con un trazo aún más infantil, con ojos redondos como huevo (una marca de estilo que denota la influencia de Steinberg), cuerpos aún más violentados en sus proporciones y un amor por el detalle que luego iría abandonando en pos de lograr una línea más sintética y potente. Cada cuadrito está repleto de enanos, de animales, de caras gigantes y cuerpos pequeños, como en un experimento de exceso con el cual, a la vez, Landrú iba probando su estilo.

Y entre estas tiras hay una rara avis: una tira dedicada nada menos que a Mahoma, en la cual Landrú se da el lujo de graficar también a Alá. Landrú dice que Mahoma “llevo una vida de múltiples facetas, pues fue sucesivamente pastor, mercader, marino, alto, bajo, Enrique y Jamón”. Luego se enamoró de Jadicha Tapia y se retiró al monte para “meditar cuantos caudales y cuantos jamones tendría la Tapia esa”. Allí se

el chiste, la sonrisa un poco enloquecida del médico y el hecho de que sostiene al paciente sobre su rodilla, como si fuese un niño (*La Codorniz* n.º 1, 1941, p. 16).

le apareció un “viejecito muy bajito llamado Alah” y lo obligó a escribir El Corán “pero como Mahoma no sabía ni leer ni escribir le enseñó todo eso”. Luego El Corán “originó muchas guerras entre los árabes” pero Mahona se desentendió, se casó con Doña Tapia y “tuvieron hijos muy viejecitos pero muy monos” (*Don Fulgencio* n.º 17, 1946, p. 30). 70 años antes de Charlie Hebdo, un dibujante un poco inconsciente en un mundo muy diferente había roto uno de los grandes tabúes representativos del Islam y logrado salirse con la suya. Probablemente porque estaba publicando en una revista leída en un país con una población musulmana pequeña, que todavía no se había radicalizado de la manera en que lo haría a principios del siglo XXI en Europa.

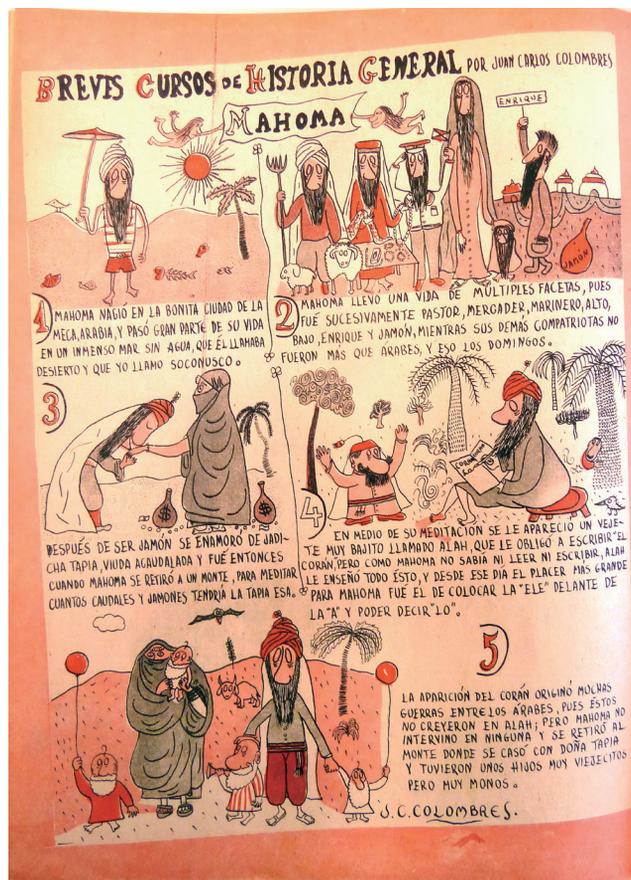


Fig. 8: Landrú, 1946, *Don Fulgencio* n.º 17, p. 30. Buenos Aires.

Don Fulgencio también contaba con Goruta y Picota, “detectives de ocasión”, una tira rayana en la más absoluta improvisación, creada por Vidal Dávila. Goruta y Picota tienen aventuras que los llevan a recorrer calles y encontrarse con personajes con los

cuales se producen diálogos rocambolcos que parecieran abreviar en los dichos y el humor popular. Por ejemplo, en el primer número se encuentran con un personaje que llora y llora y se produce el siguiente diálogo

- Y este coso por qué no pone una fábrica de pañuelos.
 - ¿Qué le pasa?
 - La mujer de mis sueños se casó con otro.
 - ¡Zas! Le dio el olivo.
 - Tomo y olvido.
 - ¿Por qué no se compra un gato y le pisa la cola?
- (*Don Fulgencio* n.º 1, 1945, p. 36).

En otro episodio la comicidad también procede del dibujo. Goruta y Picota caminan por el bosque y Vidal Dávila etiqueta los árboles con carteles que explicitan o más bien completan lo que se ve: “Árbol con hojas”, “Pasto azul” (la revista se imprimía en dos colores), “Parte de atrás del árbol” (*Don Fulgencio* n.º 23, 1946, p. 32).

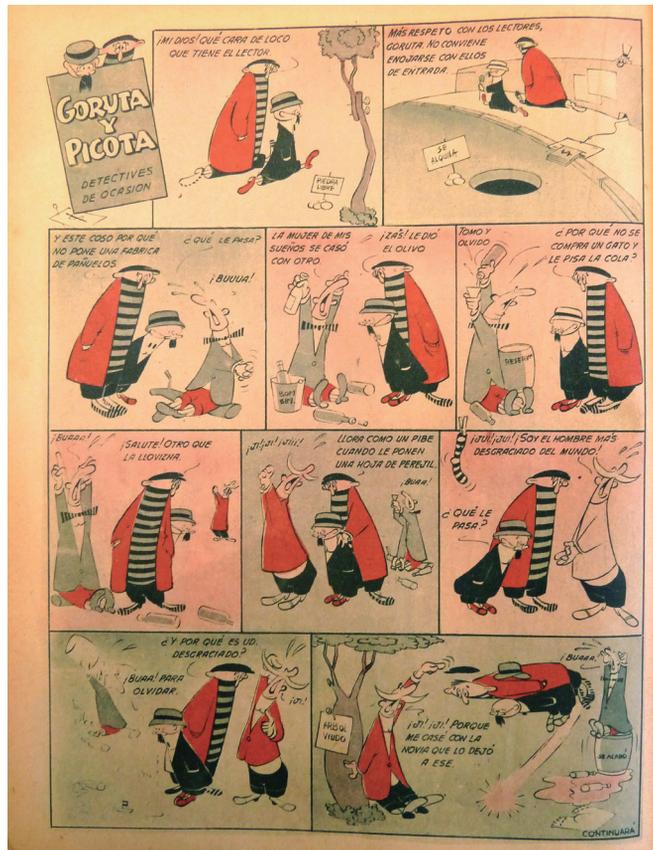


Fig. 9: Vidal Dávila, 1945, *Don Fulgencio* n.º 1, p. 36, Buenos Aires.

Todos estos materiales coexistían con contenidos más tradicionales, en los cuales el humor era producto de la inocencia o el costumbrismo. Por ejemplo, Silvina y Graciela, dos chicas modernas y pizpiretas que buscaban imitar a las chicas de Divito. O con Riverito y Bocarín, una tira para los hinchas del fútbol. Sin embargo, esta combinación de materiales no sería suficiente para garantizar la subsistencia del semanario.

A MODO DE CONCLUSIÓN: ¿UNA POLÍTICA DEL SIN SENTIDO O UN SIN SENTIDO DE LA POLÍTICA?

Hasta aquí, el análisis del material. Resta considerar si se cumplió el objetivo de profundizar la teorización acerca del humor tonto o absurdo propuesta por Steimberg. La incorporación de la teorización acerca del *nonsense* y su contexto histórico de emergencia propuesta por Lecercle ayuda a retrotraer las raíces del humor tonto casi un siglo. En ese sentido, creo que se cumple el objetivo de profundizar su genealogía. Pero, luego, a través de la teorización de Lecercle, pero también de Aira, he argumentado largamente acerca del componente paradójico del *nonsense*: su intelectualismo acompañado de infantilismo, su deformación del trazo no por ineptitud, sino por elección estética, su continuo equilibrio entre el sentido y el sinsentido. Creo que este trabajo de discusión teórica ayuda a profundizar y a extender las observaciones de Steimberg.

Finalmente, me parece sumamente importante concentrarse en el componente gráfico del humor absurdo, como lo he hecho en páginas precedentes. Creo que la elección voluntaria de un estilo de dibujo “infantil” e “inepto”, que en la liberación del trazo que el humor tonto comporta, se encuentra uno de sus grandes innovaciones en el campo del humor gráfico que, simultáneamente, lo hermanan con el *nonsense* inglés y con las vanguardias artísticas. Pero, además, es a través de esa experimentación gráfica que el humor tonto brilla en su singularidad, y que también “enseña” a sus lectores a aceptar formas de dibujar chocantes e iconoclastas. A menudo, frente a obras de arte contemporáneas, surge una pregunta por parte del público que también es un cliché y un prejuicio: ¿cuál es el valor de esto si mi nieto/sobrino/hijo podría haber dibujado lo mismo? El humor tonto ha contrabandeado una respuesta a esta pregunta en su desarrollo de un estilo de dibujo infantil en el corazón de la industria cultural.

Una última pregunta se presenta: ¿hasta qué punto estas publicaciones establecían un vínculo con el contexto sociopolítico? ¿Era cierto recurso al humor absurdo una forma de hablar de aquello de lo que no se podía hablar?

Una primera respuesta debe hacer caso a las diferencias en contexto y tono de las publicaciones. *Cascabel* fue, desde sus inicios, una revista que hablaba de política. Durante el primer año que traté aquí, la revista contaba con “La Página de la Antipolítica” en la cual acometían contra el presidente Castillo y su posición neutral en la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, Lino Palacio dibujaba una caricatura sobre el conflicto. Y, de hecho, su final se vincula con la negativa de aquellos involucrados en su producción de renunciar a la política. En sus últimos tiempos se enfrentó con

el gobierno de Juan Domingo Perón, a quién caricaturizó. Esto la llevo a tener cada vez más dificultades en la obtención de la cuota de papel, y hasta en la suspensión de una tarifa reducida especial por parte de la Dirección de Correos. A esto se sumó la competencia de *Rico Tipo*, la cual evitó la política y sedujo a varios de los humoristas más notorios *Cascabel*.

Por parte de *La Codorniz*, la aparición de la política es nula y los antecedentes de su fundador, quién durante la Guerra Civil se alineó con el bando franquista, se refugió en San Sebastián, militó en La Falange y dirigió una revista de humor fascista para los soldados llamada *La Ametralladora* (donde también colaboró Tono), hacen pensar que no le interesaba particularmente mofarse del gobierno de Francisco Franco.

Finalmente, en cuanto a *Don Fulgencio*, Lino Palacio se caracterizó por una militancia nacionalista que no se enrolaba decisivamente ni en el peronismo ni en el antiperonismo. Su revista no es una revista política, aunque se pueden encontrar, en las vísperas de las elecciones de 1946, un par de viñetas sobre el tema. Estos chistes, sin embargo, se caracterizan por su absoluta ambigüedad. En una de ellas un hombre exclama “Viva...” cada vez a mayor volumen hasta que un grupo de personas lo muele a palos (*Don Fulgencio* n.º 16, 1946, p. 6). Nunca llega a pronunciar el apellido de Perón ni el de un político de la oposición. La otra página gira alrededor de diversos sujetos que no saben a quién votar (*Don Fulgencio* n.º 19, 1946, p. 5). Con la habilidad de quién sabe que los vaivenes políticos en Argentina son frecuentes, Palacio esquivaba ser pro o anti, esperando a ver qué sucedía.

Pero mi pregunta inicial tiene una segunda respuesta, más profunda y teórica, que se vincula con la concepción del *nonsense* como un cronotopo propuesta por Lecercle. Este autor volvió a su idea sobre el género en un ensayo titulado “Nonsense and Politics”. Allí recompone el argumento formalista, que es el que emplea en gran medida en su libro, y que dice que el *nonsense* no puede tener nada que ver con la realidad circundante porque su único objetivo es jugar con el lenguaje. Por lo tanto, la política no tiene lugar en el *nonsense* debido a que su objetivo es, justamente, romper el sentido. Sin embargo, también admite que en su libro él intentó conectar el *nonsense* con un contexto político en su vinculación con la institución de la escuela. Finalmente, argumenta que la posición formalista es también una posición política al decir que “el lenguaje no está concebido como la *langue* de los estructuralistas, pero como un conglomerado de fenómenos políticos, sociales, históricos y materiales” (Lecercle 2009, 365). Empleando a Gianni Rodari como ejemplo, defiende que puede existir un *nonsense* abiertamente político, ¡y hasta marxista!

Pareciera que Lecercle llega a la misma conclusión que Steimberg cuando describe al humorista gráfico como un autor social, que habla en nombre de una cierta clase o grupo para de ese modo cancelar el efecto de distanciamiento y despersonalización que es constitutivo del humor gráfico. Porque el lenguaje siempre es un lenguaje situado. Es una conclusión que propuso también Landrú, en el capítulo de su autobiografía titulado “La Lógica del Absurdo”:

Yo no ignoraba que lo que hace reír es la sorpresa, algo que aparece cuando no se lo espera [...] Siguiendo la lógica del absurdo, no es difícil descubrir que la vida cotidiana está plagada de discursos de esa naturaleza. Así, por ejemplo, es un disparate que una mujer diga: "Estoy esperando que nazca mi hijo para saber cómo se llama". Para un humorista solo se trata de escuchar esos discursos y de saber recrearlos (Landrú y Russo 1993, 14-15).

En ese sentido: ¿hay un cronotopo de largo aliento en estos chistes y tiras que podría señalar al establecimiento de una institución o discurso político? La década de 1940 en España fueron años, aún, de crisis, de escasez, estancamiento y hambre. Los primeros años del decenio en Argentina son años de "fraude patriótico", feroces discusiones internas por la posición frente a la Guerra y del golpe de Estado que terminaría popularizando a Juan Domingo Perón. Las tres revistas se publican, además, en un contexto de Guerra e incertidumbre al respecto del futuro no solo de Europa, sino también de la humanidad.

Es sabido que en el caso de la italiana *Bertoldo* el recurso al absurdo y al sin sentido fue una manera de poder hacer humor bajo el régimen fascista sin nombrarlo o esquivando su nominación a través de la fuga. En el humor tonto que practican estas revistas podemos encontrar dos grandes locus de la burla: por un lado, las diferencias de status y autoridad que se verifican en las interacciones sociales; por otro la historia. El primer caso lo vemos en los chistes que invierten la relación representante-representados, marido-mujer, padres-hijos, en la serie "El Sueño de..." en la cual el ello desbocado de un segmento social domina a los otros, en los chistes con transformaciones animales. En el segundo caso lo vemos en las series sobre la historia universal de Herreros y Landrú que aparecen en *Don Fulgencio* y también lo vemos en la obsesión gráfica de la mayoría de los artistas por una representación de los hombres, mujeres, vestimentas y profesiones que parece anclada en algún momento de finales del siglo XIX, con sus barbas, sus chalecos, sus fracs y monóculos. Es como si, frente a la aparente cancelación del futuro que implica la Guerra, la Historia se vuelve un parque de diversiones carente de ataduras concretas a la causalidad y el orden cronológico, una cámara de gravedad cero en donde flotan signos que pueden ser apropiados y recontextualizados por el humorista.

Se puede hablar, entonces, de un humor tonto político de una manera más profunda: un humor que participa del horror ante el derrumbe de una forma de sociedad estamental y conservadora y que ve, no sin ambigüedad, el albor de la época de la democracia de masas. Al igual que las vanguardias, bajo la apariencia de inocencia el humor tonto esconde un observador subido al ferrocarril desbocado de la historia, incapaz de bajarse y mirar para otro lado, que entonces decide reír.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo, Juan. 1992. *Para Hacer Historietas*. Madrid: Editorial Popular.
- Aira, César. 2004. *Edward Lear*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Forcer, Stephen. 2009. "Neither Parallel Nor Slippers?: Dada, War, and the Meaning (Lessness) of Meaning (Lessness)". En *Nonsense and Other Senses: Regulated Absurdity in Literature*,

- editado por Elisabetta Tarantino y Carlo Caruso, 191-207. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Gené, Marcela. 2010. "Risas, sonrisas y carcajadas en tiempos de Perón. Pasando revista al humor político". En *Políticas del sentimiento: el peronismo y la construcción de la Argentina moderna*, editado por Claudia Soria, Paola Cortés Rocca y Edgardo Dieleke, 81-93. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Gombrich, E. H. 1984. *Art And Illusion*. London: Phaidon Press.
- Landrú y Russo, Edgardo. 1993. *Landrú por Landrú. Apuntes para una autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Lecerle, Jean-Jacques. 2009. "Nonsense and Politics". En *Nonsense and Other Senses: Regulated Absurdity in Literature*, editado por Elisabetta Tarantino y Carlo Caruso, 357-381. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Lecerle, Jean-Jacques. 2016. *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. London: Routledge.
- Llera, José Antonio. 2003. *El humor verbal y visual de "La Codorniz"*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto de la Lengua Española.
- Masotta, Óscar. 2010. *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Meyer, Christina. 2019. *Producing Mass Entertainment: The Serial Life of the Yellow Kid*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Mitchell, W. J. T. 1995. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pauls, Alan. 1995. *Lino Palacio. La infancia de la risa*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Steimberg, Óscar. 2001. "Sobre algunos temas y problemas del humor gráfico". *Signo y Seña* 12: 101-117. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/sys/article/view/5606>.

Fecha de recepción: 11.10.2022

Versión reelaborada: 28.03.2023

Fecha de aprobación: 22.05.2023.