



Universidad Nacional de Córdoba
Repositorio Digital Universitario

Sátira, caricatura y parodia en la Argentina de fines del siglo XIX.

Un caso paradigmático: el periódico Don Quijote (1884-1903) de Buenos Aires

Ximena Ávila

Cómo citar el trabajo:

Ávila, Ximena. (2012). *Sátira, caricatura y parodia en la Argentina de fines del siglo XIX. Un caso paradigmático: el periódico Don Quijote (1884-1903) de Buenos Aires*. Tesis para optar al grado académico de Doctora en Ciencias de la Información por la Universidad de La Laguna, España. San Cristóbal de La Laguna: Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11086/5495>

Licencia:

Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



Curso 2006/07
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES/12
I.S.B.N.: 978-84-7756-757-8

MARÍA XIMENA ÁVILA BAREI

**Sátira, caricatura y parodia
en la Argentina de fines del siglo XIX.
Un caso paradigmático:
el periódico *Don Quijote* (1884-1903) de Buenos Aires**

Directores
JOSÉ MANUEL DE PABLOS COELLO
PAULINA B. EMANUELLI



SOPORTES AUDIOVISUALES E INFORMÁTICOS
Serie Tesis Doctorales

*A mi abuelo Antonio y a mi mamá,
fuentes de aporte e inspiración.*

Reconocimientos

Agradezco especialmente las orientaciones brindadas por mis directores, Dr. José Manuel de Pablos Coello y Dra. Paulina B. Emanuelli.

Índice

INTRODUCCION	9
--------------	---

PARTE I -

I.1 PERSPECTIVA TEORICA: EL HUMOR COMO DISCURSO SOCIAL

I.1.a El lenguaje como hecho social	22
I.1.b Una interacción generalizada	28
I.1.c Ideologías y hegemonías discursivas	30
I.1.d El contradiscurso como lugar de la disidencia	34
I.1.e Intertextualidad e interdiscursividad	38
I.1.f El discurso del humor: ¿discurso pasatista o contradiscurso?	42

I.2 PERSPECTIVA HISTORICA: MANIFESTACIONES DEL HUMOR EN LA CULTURA DE LA RISA

I.2.a El chiste: base del humor popular	51
I.2.b El humor en Grecia	56

I.2.c La risa romana	63	
I.2.d Formas del humor en la Edad Media y el Renacimiento		67
I.2.e La cultura del libro	76	
I.2.f Siglos XVII y XVIII: del barroco al neoclasicismo		85
I.2.g La nueva novela	89	
I.2.h De la poesía a la filosofía		94
I.2.i La nueva escritura satírica		99
I.2.j La cultura de la risa en el siglo XIX argentino		102

PARTE II - EL SIGLO XIX ARGENTINO: PERIODISMO HUMOR Y POLITICA

II.1 LA ARGENTINA MODERNA

II.1.a El proyecto liberal	117	
II.1.b Poder e inestabilidad	122	
II.1.c La inmigración europea	131	
II.1.d El fin de siglo: Roca en el poder	134	
II.1.e El pensamiento positivista	138	

II.2 EL PERIODISMO DE FINES DEL SIGLO XIX

II.2.a Los grandes diarios	142
II.2.b La prensa “extranjera”	152
II.2.c Los diarios y el humor político	158
II.2.d La nueva generación	162
II.3 DON QUIJOTE Y EL HUMOR MILITANTE	
II.3.a Una revista “bufopolítica”	165
II.3.b Diseño y presentación del periódico	166
II.3.c Dos españoles al frente de la producción	172
II.3.d La censura	177
II.3.d Los herederos	181
II.4 LAS FORMAS DISCURSIVAS DEL HUMOR EN <i>DON QUIJOTE</i>	
II.4.a Discurso humorístico y periodístico	188
II.4.b El estilo dominante: el realismo grotesco	190
II.4.c Modos de enunciación	200
II.4.d Los géneros del humor	225

II.5 UNA PÁGINA CENTRAL: CARNAVAL Y HUMOR POLITICO

II.5.a Presentación	276
II.5.b La parodia carnavalesca	278
II.5.c Profetas de un mundo nuevo	292
CONCLUSIONES	307
BIBLIOGRAFIA	320

INTRODUCCION

Este trabajo se propone el estudio del periódico satírico *Don Quijote*, en la Argentina de fines del siglo XIX.

Tal estudio toma como punto de partida el marco histórico-periodístico que posibilita construir el conjunto de las condiciones socio-culturales, los conflictos políticos, la participación de los sujetos sociales en la historia argentina del período mencionado.

También se consideran como antecedentes los estudios históricos y teóricos sobre la denominada "cultura de la risa" (Bajtín, 1997 y otros) la cual, en tanto forma de interacción humana, permite reconocer los modos de funcionamiento de una sociedad en una época dada: componentes jocosos, cómicos, ridículos, escandalosos, eróticos, escatológicos, políticos, etc.

En este aspecto, nos preguntamos: ¿qué se entiende por cultura de la risa y en el interior de la misma cuál es su constitución y cómo se manifiesta el discurso del humor? Asimismo, ¿bajo qué condiciones sociales y desde qué tradición aparecen los periódicos satírico-burlescos?; ¿de qué y de quiénes se ríe el periódico *Don Quijote* en la convulsionada Argentina del siglo XIX? Además, ¿cuáles son las tópicos y las retóricas de un discurso periodístico que manifiesta enfrentamientos y disputas sociales? ¿Qué estética y qué ética sostiene este "contradiscurso" dirigido a un "receptor modelo" particular: clases medias urbanas, clases populares, inmigrantes, marginados y analfabetos?

En relación con estos interrogantes, nos hemos propuesto de manera general los siguientes objetivos:

- Describir el discurso periodístico - satírico de fines del siglo XIX en la Argentina, sus tópicos y retóricas, en relación con la pervivencia de las formas populares de la cultura de la risa.
- Analizar las estrategias de inversión discursiva (contradiscurso) del periódico *Don Quijote* y el tratamiento de la información periodística según el estilo paródico, satírico y caricaturesco predominante.

De acuerdo con objetivos más específicos intentamos:

- Realizar un relevamiento bibliográfico de las categorías teóricas utilizadas para esta investigación.
- Realizar un estudio histórico y teórico de la "cultura de la risa" para señalar a través de sus componentes algunos modos de manifestación en la sociedad moderna.
- Dar cuenta de las condiciones histórico-sociales de la Argentina de fines del siglo XIX.
- Reconocer formatos y géneros periodístico-satíricos-caricaturescos predominantes en la época.
- Estudiar la construcción retórica –discursiva e iconográfica– del periódico *Don Quijote* como texto-modelo del periodismo satírico-caricaturesco del siglo XIX argentino y reconocer en él las vinculaciones persistentes con la cultura popular de la risa rioplatense (con raíces europeas de manera dominante) y con la nueva cultura letrada de la época.
- Determinar las relaciones entre discurso periodístico y estructuras de poder/contrapoder en el campo intelectual argentino de fines del siglo XIX.

Según dichos objetivos, el corpus con el que trabajamos es de naturaleza periodística. *Don Quijote* fue fundado en 1884 por Eduardo Sojo, un español de sólidas convicciones republicanas, dotado de una vigorosa maestría gráfica y de influencia en sus brillantes colaboradores y connacionales como Manuel Mayol y José María Cao. *Don Quijote* se presentó como "revista bufopolítica" y Sojo fue su principal animador desde el primer número hasta el último (del 20 de febrero de 1903).

Mediante los recursos retóricos de la sátira, la parodia, la caricatura, las formas ridiculizantes del grotesco en general, el periódico asumió un compromiso ético mostrando distintos aspectos de la realidad argentina y advirtió a través de sus discursos paródicos y sus caricaturas cómo la fiebre económica conmovía la moral social señalando que la vida nacional carecía de solidez.

Esta forma de periodismo trata de denunciar estos aspectos a partir de la utilización de modos de expresión que son propios de la cultura de la risa: la negación de la racionalidad y la lógica, la estética del esperpento y el grotesco, la puesta en evidencia del cuerpo deforme o animalizado que trata de mostrar al público de la época la degradación de los poderes, sin dejar de lado la posibilidad de proponer, inculcar y hasta apostar a una transformación moral y social del ser humano.

El periódico *Don Quijote* se posiciona de este modo, mediante la utilización de los discursos paródicos y satíricos y la incorporación de la caricatura, no sólo en la lectura de ciertos acontecimientos históricos, sino en la posibilidad de protesta contra la desigualdad, la injusticia y la corrupción. Frente a la hegemonía de los discursos oficiales se erige como un "contradiscurso" que lee la realidad argentina de fin de siglo de manera humorística, no exenta de una fuerte crítica a la sociedad de la clase dirigente de la época.

Para realizar el estudio de este periódico hemos delimitado en la primera parte de este trabajo dos marcos a los que hemos denominado: "Marco teórico" (I. 1) y "Marco histórico" (I. 2).

En el primero, profundizamos el estudio de nociones teóricas desarrolladas por Mijail Bajtín, Marc Angenot, Linda Hutcheon y otros teóricos del discurso humorístico, tales como "discurso social", "hegemonía", "contradiscurso", que se consideran centrales para el análisis posterior del corpus.

Creemos que la dificultad –señalada por toda la bibliografía consultada– para hablar de humor en términos precisos, de algún modo se subsana si lo analizamos como una de las variantes del discurso social.

Entendemos en este trabajo que la característica principal del discurso social humorístico es la ruptura de una regla de cuya violación se desprende la comicidad.

El dominio en el que se instala el humor es el de la ruptura de la ley en diferentes grados, según la cultura, las épocas y los géneros, lo cual muestra que el discurso del humor no es neutral, ni es simplemente un modo de la risa festiva, sino que se sostiene sobre las bases materiales de producción de una sociedad.

Sobre estas bases, cada época produce su humor y define también lo que entiende por discursos humorísticos. Según dichas afirmaciones, cualquier discurso social puede convertirse en discurso del humor, solo si se subvierten algunas de sus convenciones de producción y recepción.

En el caso del periódico que nos interesa analizar creemos que la práctica contradiscursiva y el particular contexto político de enunciación permitían al receptor entender un tipo de humor que expresaba una fuerte crítica social.

Conceptualizamos el discurso humorístico como un discurso "operador de disonancia y de inadecuación" a partir de la definición de Pollock (2003), sostenido en variables históricas y contextuales que le permiten ser semantizado como tal.

Como veremos con los aportes teóricos de Angenot que, a pesar del trabajo de la hegemonía discursiva es posible reconocer dialécticamente los “lugares donde la cosa se mueve”, es decir, aquellas zonas donde se gestan formas diferentes del decir, deslizamientos o rupturas críticas que pueden ser pensadas, en muchos casos de discursos humorísticos, como “contradiscursos”.

Aída Díaz Bild, refiriéndose al humor en la literatura, habla de un arco que va de la “liberación” a la “subversión” (2000), pero está claro que las dos características corresponden a la sumatoria de discurso del humor más discurso artístico (literatura) lo cual corrobora, cuando se trabaja con este tipo de textos, que el humor es efectivamente contradiscursivo. Pero cuando trabajamos con otro tipo de discursos, menos formalizados estéticamente y menos críticos en su conformación ideológica, no siempre es posible hablar de humor como subversión o como le llamamos en este trabajo, contradiscurso.

En cuanto al marco histórico se hace necesario, como punto de partida, realizar una revisión general, de carácter histórico de lo que denominamos "cultura de la risa", cuyas particularidades han ido delineándose en Occidente desde la antigua Grecia y cuya especificidad se manifiesta en épocas diferentes según lo que cada cultura define como "cómico".

Veremos que en muchos países, y ateniéndonos solo a nuestra tradición occidental, encontramos manifestaciones de lo que se denomina “la risa festiva” que tenía una relación esencial con el tiempo y la sucesión de las estaciones, las fases solares y lunares, la muerte y la renovación de la vegetación y la sucesión de los ciclos agrícolas. Se le otorga singular importancia, en sentido positivo, a lo nuevo y a punto de llegar. Esto adquiere en nuestra tradición un sentido más amplio y profundo: concreta la esperanza popular en un porvenir mejor, en un régimen social y económico más justo, en una nueva situación.

Además de las manifestaciones en Grecia y Roma, veremos –siguiendo fundamentalmente el pensamiento de Mijail Bajtín (1987)– que en la Edad Media y el Renacimiento aparecen nuevas manifestaciones de la cultura popular de la risa en la que lo “inferior” material y corporal, así como todo el sistema de “degradaciones”, inversiones e imitaciones burlescas tiene una relación fundamental con el tiempo del carnaval, fiesta popular cuyos elementos centrales lo constituyen el disfraz, la máscara, las parodias y el lenguaje familiar y grosero.

También la representación de animales constituye un recurso adecuado para subrayar aún más la sátira de los seres humanos y hacer evidente ciertas caricaturas, como lo

demuestra el teatro desde Aristófanes en adelante. Aspecto importante para nuestra investigación ya que en los periódicos del siglo XIX veremos reaparecer las representaciones caricaturescas de políticos con formas zoomórficas.

Pensamos y trataremos de constatar que el creciente refinamiento de las culturas da lugar al hábito del humor satírico, enraizado en viejas tradiciones y que emerge fundamentalmente en la obra de los dramaturgos y los poetas cultos, desde la antigua Grecia hasta el siglo XIX.

Nos interesa justamente señalar en este somero recorrido histórico, cómo se mantiene y a la vez se transforma por imperativos epocales, la cultura de la risa a la cual se le otorga a veces un valor político confrontativo y otras veces un valor educativo, o ambos a la vez, valiéndose de formas retóricas que utilizan formas de enunciación particulares y géneros serio-cómicos que van desde la parodia, hasta la sátira y las formas más elaboradas de la caricatura. Las mismas aparecen tanto en obras cultas como en textos de la cultura popular o como observaremos en el caso de la producción rioplatense, textos de carácter popular pero elaborados por sujetos letrados.

La segunda parte de este trabajo se aboca de manera particular al estudio del periódico *Don Quijote*, el marco socio-histórico y periodístico en el que surge y sus modos particulares de enunciación.

Partimos de una contextualización histórico política de la Argentina de las dos últimas décadas del siglo XIX, sin la cual no se entiende el surgimiento y las características discursivas de todos los periódicos satírico-burlescos que marcaron un estilo dominante en la época.

La segunda mitad del siglo XIX es un periodo de nacimiento y consolidación de lo que podríamos llamar "la Argentina moderna".

Fundamentalmente las décadas del ochenta y del noventa constituyen años que separan dos épocas. En aquellos años, una crisis sin precedentes hace tambalear el proyecto liberal ejecutado por los presidentes Mitre, Sarmiento y Avellaneda y perfeccionado por Roca y Juárez Celman, desvaneciéndose (al menos por un tiempo) los sueños de progreso ininterrumpido que modelaron la conciencia de los hombres de esa generación.

El desarrollo de la prensa en el siglo XIX puede advertirse como una condición de posibilidad de la modernización y reorganización social que caracteriza al fin de siglo.

En el segundo capítulo de esta segunda parte nos detendremos en la historización de la prensa argentina del siglo XIX y particularmente de la prensa satírico-burlesca, cuyo

modelo está tomado del periodismo europeo en general, y del español en particular. Aunque el Río de la Plata había visto nacer a principios de siglo una serie de gacetas “gauchipolíticas” de tono jocoso y burlesco que pueden considerarse, como veremos, el antecedente directo de este periodismo finisecular.

El periódico *Don Quijote* es un órgano opositor al gobierno nacional, que, a partir de la década del 80, surge como voz disidente que intentaba proponerse como una alternativa a la hegemonía de los periódicos serios y conservadores.

Hay en esta época, hombres públicos organizadores del país, que creen en la prensa y en su poder para acercarse a las masas urbanas. Se manifiesta así, una constante intercomunicación entre la prensa y el manejo de las cosas del Estado, ya sea que la prensa oficie como órgano cohesionante del discurso oficial (por ejemplo, *La Nación*) o como opositor, que es el caso general del periodismo satírico y caricaturesco que seleccionamos como objeto de nuestra investigación.

De todas maneras, la relación entre prensa y política es algo más que la vinculación entre diarios y partidos. En general se considera a la prensa un pilar fundamental de la construcción de la nación, del desarrollo de las formas republicanas y de la creación de una sociedad racional e ilustrada. Su función es tanto pedagógica como ejemplar y a ella corresponde representar a la vez que forjar a la opinión pública. Por ello la libertad de prensa es considerada un valor fundamental.

Los diarios son uno de los espacios materiales donde se despliega el discurso político. Éste está, por lo tanto, marcado por las reglas de ciertos géneros periodísticos. El diálogo y la discusión entre personajes y grupos sucede en la prensa, que junto con el Parlamento es el escenario por excelencia de la vida política.

Ésta se hace pública a través de los diarios, que, además, la interpretan. La palabra y también la imagen de los políticos se trasmite por su intermedio a sectores más amplios de la población que los estrictamente involucrados en el juego partidario. Lejos todavía del auge de la fotografía periodística en Argentina, las caricaturas del *El Mosquito*, *Don Quijote* o *Caras y Caretas* son, con frecuencia, más temidas que cualquier panfleto faccioso.

Si *El Mosquito* significa la afirmación de la caricatura como instrumento gráfico de carácter popular más expresivo de la segunda mitad del siglo, podría afirmarse que *Don Quijote* hace de ella, como veremos en los análisis, una “lanza temible”.

En el tercer capítulo de esta segunda parte, describiremos de manera general las características de *Don Quijote* que aparece el 10 de agosto de 1884, cuando en Buenos Aires

bullía un clima intelectual sin precedentes alrededor de las figuras políticas de Julio A. Roca y Miguel J. Celman.

Como hemos dicho, su editor es Eduardo Sojo, quien firma bajo el seudónimo de Demócrito y que se rodeó de brillantes colaboradores y caricaturistas, la mayoría connacionales, tales como José María Cao (Demócrito II), Manuel Mayol (Heráclito), Carlos Palma, Manuel Tellechea, Ramón Bergada, entre otros.

El periódico consta de cuatro páginas según el tipo de formato de la época y Eduardo Sojo elige como isologotipo las figuras de don Quijote y Sancho Panza (dispuestos en el centro del cabezal) para identificar y autorrepresentar a su periódico y hace del epígrafe "Este periódico se compra, pero no se vende" una causa política y una postura ética.

Otros de sus lemas son: "Vengan mil suscripciones y fuera las subvenciones"; "Me río de las precisiones y de las persecuciones"; "Don Quijote es adivino, él les trazaré el camino", etc. y pueden tomarse como una señal de la orgullosa intransigencia que plantearía este periódico en su relación con el Gobierno y cualquier otra forma de poder político.

La doble página central –una de las cuales analizaremos de manera particular en el capítulo 5–, está destinada a reunir una o varias caricaturas con sus respectivas leyendas o diálogos y suele estar firmada con seudónimos por uno (Demócrito) o dos dibujantes (el anterior y Demócrito II o Heráclito).

En los primeros años, sus caricaturas no tienen color pero con el progreso de la litografía y las técnicas de edición, también vemos aparecer en sus páginas el color y las fotografías.

Don Quijote es un periódico con características de una empresa unipersonal: un único fundador que tiene la responsabilidad de producir y redactar, casi en su totalidad, las páginas de cada ejemplar. Cuanto más, aligera su tarea con la participación de otros periodistas-escritores que colaboran en la redacción, pero que están supeditados al plan y proyecto del mentor.

Desde esta publicación, se plantea al humor como un arma poderosa. Es tan importante su influencia que el propio fundador del Partido Radical, Leandro N. Alem, sostiene por esos años que "la revolución de 1890 la hicieron las armas y las caricaturas". De acuerdo con algunos comentarios fue, de hecho la prensa satírica, uno de los factores desencadenantes del levantamiento de la Unión Cívica contra el gobierno de Juárez Celman (1890).

Años después, refiriéndose a Sojo, el caricaturista argentino Ramón Columba escribe en su libro *Qué es la caricatura*:

“La experiencia del año '90 debe ser aleccionadora para los argentinos. En aquella época crítica para la economía del país, los hombres de gobierno cargaron con el sambenito que les imponía el lápiz mordaz de Don Quijote... Vino la revolución y cayeron algunos de ellos sin tener, después, ocasión de rehabilitarse, por lo cual quedaron para siempre marcados como ladrones públicos” (1970: 23).

Como veremos en el desarrollo de nuestro análisis, el tono general de *Don Quijote* es siempre la polémica, es decir el de un discurso que se ampara en sus propios privilegios –los que le otorga el periodismo como lugar del decir–, sujeto siempre a la construcción de un antagonista. Y, por ende, expuesto a las respuestas violentas del poder que no se privó en muchas ocasiones de censurarlo, prohibirlo y hasta encarcelar a su director.

En el capítulo cuatro de esta segunda parte, nos detendremos en las tópicas, retóricas y modos genéricos que caracterizan a este periodismo ejemplificando en particular, ya con el análisis de textos de *Don Quijote*.

Las prácticas discursivas de este periódico satírico y el contexto de enunciación permitieron a los receptores identificarse con este discurso que circulaba por diferentes zonas de la cultura, fundamentalmente la cultura popular y los medios de comunicación. Ello se manifestaba a través de diferentes géneros de características híbridas, mezclados entre sí, como la sátira, la parodia y la caricatura.

Veremos entonces que este periódico puede definirse por un estilo dominante –el realismo grotesco–, distintos modos de enunciación y un tratamiento particular de los géneros.

Entenderemos a los modos de enunciación como formas lingüístico-retóricas, particularmente figuras del discurso que implican políticas de la lengua y la representación.

En el caso de *Don Quijote* podemos señalar como modalidades notables: los juegos con la lógica de la inversión, el efecto de ridículo, formas del absurdo, el uso del doble sentido, los juegos de palabras, las paradojas y la hipérbole, las formas de la ironía y el sarcasmo, el uso del disparate, las metáforas fuertemente ligadas a modos de percepción culturales, etc.

Entre los géneros, trabajaremos como centrales a la parodia, la sátira y la caricatura, géneros que no se hallan en estado puro, sino que constituyen en el periódico, modos híbridos y collages heterogéneos muy difíciles de distinguir por la imbricación de sus estrategias textuales.

Es muy interesante el análisis en sede retórico-visual del discurso gráfico de la caricatura pues en ella creemos que es posible encontrar la pervivencia de formas populares de "la cultura de la risa" desplazadas en esta época hacia nuevas formas de la representación y del grotesco social.

Tendremos en cuenta de manera especial que en los periódicos satíricos del siglo XIX (debido a la composición particular del público receptor en Argentina: clases populares, inmigrantes, gente de campaña y analfabetos) predomina la imagen sobre el discurso escrito. Por lo tanto, el análisis a realizar considerará la función de refuerzo mutuo que cumplen los dos discursos (verbal e icónico), sus códigos, sus rituales y sus figuras retóricas dominantes, centradas en la problemática de expresar maneras diferentes a través de las cuales el público se reía, aunque fuera analfabeto.

Para ello en el último capítulo (V) analizamos de manera particular una página central del periódico en donde la representación de un carnaval porteño le permite al enunciador leer en clave satírica y muy crítica a la política de la época.

Si bien señalaremos con Bajtín las características de la cultura carnavalesca medieval y renacentista, resulta significativo constatar de qué manera en los siglos posteriores se irá pasando de la "cultura de la risa" a lo que Peter Burke (1999) llama la "cultura de la farsa".

Son estas diferencias las que pueden observarse en el texto que analizaremos en este capítulo, publicado el día 20 de febrero de 1898 en la página central de *Don Quijote*.

Desde el título "El corso de la matufía", vemos que esta alusión no remite a la vida festiva del pueblo, sino que se opera un desplazamiento de la mirada que se focaliza en la clase política. En este caso, la representación burlesca y la inversión festiva que en términos de Bajtín implica una "resurrección de los sentidos", queda dentro de la zona de la misma cultura letrada. Este texto nos parece un ejemplo interesante ya que condensa todos los elementos retóricos y genéricos que desarrollaremos con ejemplos pertinentes en el capítulo correspondiente.

Por la forma de tratamiento y por el motivo del carnaval, creemos que este texto es una parodia "negativa y formal" (Bajtín, 1987) cuyo principio no es la resurrección vitalista, de carácter universal y ambivalente. Y fundamentalmente el burlador –el enunciador

periodístico— no es escarnecido sino que se ubica fuera del objeto aludido. De esta manera, se opone a él en una actitud de superioridad propia de algún tipo de discurso humorístico tal como lo señalan muchos teóricos consultados para la realización de este trabajo (D’Angeli, 1999; Pollock, 2003; L’Heureux, 2004; entre otros)

En términos de L’Heureux, este modo de representación corresponde al “grotesco subjetivo” (2004: 22) por cuanto la visión del mundo es individual y parcializada y no popular y estereoscópica.

Se destruye entonces lo que Bajtín denominara “la integridad del aspecto cómico del mundo” y se parcializa el enfoque ridiculizante: sólo la clase dominante es escarnecida y tanto el pueblo —que se excluye de la crítica y se idealiza—, así como el propio enunciador parecen ostentar siempre el poder de la verdad.

Con su estética y su ética particulares, corresponde a *Don Quijote* la importancia de haber representado el cenit del periodismo satírico-burlesco del siglo XIX, ya que llevó al mismo al límite de sus posibilidades para encontrar su más acabada realización al exponer la crisis política de su tiempo.

Bajo la forma del realismo grotesco, *Don Quijote* subvierte jerarquías, elimina reglas y tabúes propios de los periódicos serios, transforma géneros e incorpora otros inéditos. También produce cambios de sentido de los discursos, apelando al lenguaje popular, los sobrenombres, los epítetos ingeniosos y hasta injuriosos y las formas burlescas que escarnecen al poder.

En el desarrollo de esta investigación trataremos de señalar el modo en que este periodismo crea —dentro del seno mismo de una Argentina que pretendía entrar a la modernidad de corte europea— una cultura paródica, o más bien una “contracultura” crítica de los discursos hegemónicos y propone al mismo tiempo una mirada ética del mundo.

I.1. PERSPECTIVA TEORICA: EL HUMOR COMO DISCURSO SOCIAL

I.1.a. El lenguaje como hecho social

En este trabajo proponemos articular las nociones del estudioso canadiense Marc Angenot de *discurso social* y *contradiscurso*, con la descripción de las particularidades de los discursos humorísticos en tanto tipo de enunciados circulantes en un “estado dado de sociedad”. Dicha articulación resulta operativa para analizar de modo específico su concreción en una clase de discurso periodístico (el humorístico-satírico) emergente en la Argentina fines del siglo XIX.

Comenzaremos con la noción de “Discurso Social” que esboza Marc Angenot, investigador del CIADEST (Montreal, Canadá). Según el técnico francés, el discurso social es:

“Todo lo que se dice, todo lo que se escribe en un estado de sociedad dado. Todo lo que se narra y argumenta... O sobre todo: las reglas discursivas y tópicas que organizan todo esto, sin jamás enunciarse ellas mismas. El conjunto –no necesariamente sistémico sino más bien antagónico– de lo decible, de los discursos instituidos y de los temas provistos de aceptabilidad y de capacidad de migración / mutación en un momento histórico de una sociedad dada.

“O más bien llamaremos “discurso social” no todo lo empírico, cacofónico a la vez y redundante, sino los sistemas genéricos, los repertorios tópicos, las reglas de encadenamiento de enunciados que en una sociedad dada organizan lo decible, lo narrable y lo opinable y aseguran la división del trabajo discursivo. Se trata entonces de hacer aparecer un sistema regulador global, cuya naturaleza no está dada de primer momento a la observación, reglas de producción y de circulación, tanto como un cuadro de los productos lo que propongo es tomar en su totalidad la producción social del sentido y de las representaciones del mundo, producción que presupone el sistema completo de intereses de los que una sociedad está cargada. (Fossaert, 1983: 331). Pienso entonces, en una operación radical de desclausuramiento, sumergiendo los campos discursivos tradicionalmente investigados como si fueran aislados y autónomos (la literatura, la filosofía, los

escritos científicos) en la totalidad de lo que se imprime, de lo que se enuncia institucionalmente. Se propone tomar globalmente la enorme masa de los discursos que hablan, que hacen hablar el socius y vienen al oído del hombre en sociedad. La propuesta es recorrer y señalar todo este vasto rumor de lugares comunes de la conversación y de las charlas de café y del comercio, los espacios triviales de la prensa, del periodismo, de los doxógrafos de la “opinión pública”, como también de las formas etéreas de la investigación estética, de la especulación filosófica, de la formalización científica, donde hay tantos slogans y doctrinas políticas que se enfrentan estruendosamente, como murmullos periféricos de grupúsculos disidentes. Todos esos discursos están provistos de públicos cautivos, cuyos hábitos dóxicos comportan una permeabilidad particular a esas influencias, una capacidad para gustarlos y para renovar su necesidad.” (1989: 13)

Esta extensa cita inicial nos permite situar el pensamiento de Marc Angenot desde el trabajo de las categorías de discurso-interdiscursividad dentro de lo que él ha dado en llamar la “problemática general del discurso social”, problemática ésta que admite la inclusión de una perspectiva intertextual.

Estudiar el discurso social de una época implica realizar un corte sincrónico para poder establecer la puesta en texto de los tópicos y las redes conceptuales que circulan y los modos de transferencias de sentidos de lo social a los textos.

Según algunos teóricos, el pensamiento de Bajtín es el que permea el discurso de Angenot en sus concepciones fundamentales: la situación del objeto discurso en posición central dentro del campo de estudio de las ciencias sociales, así como la concepción de las prácticas discursivas en tanto hechos sociales e históricos y las nociones de interacción en intersubjetividad que van a sostener las categorías desarrolladas desde fines de los 60 de intertextualidad (Kristeva) e interdiscursividad (Angenot).

En el problema del texto Bajtín desarrolla brevemente algunas ideas que luego van a ser expandidas por estos teóricos. Al texto –sostiene– le corresponde todo lo repetido y reproducido y todo lo repetible y reproducible, todo lo que existe también fuera de un texto dado. (1986)

Angenot trabaja a partir de las categorías de "discurso" y "enunciado" tomadas de Bajtín, aunque éste se hace cargo de las imprecisiones de la noción de “discurso” y prefiere

hablar de enunciados (enunciados del discurso, enunciados dialógicos, texto como enunciado) y géneros (géneros discursivos).

Podemos preguntarnos entonces: ¿Qué es este “todo” de los textos o del discurso social que cita Angenot en su definición? Para Bajtín son “esferas de la comunicación discursiva”; para Marc Angenot, grandes conjuntos o “campos” que si bien tienen sus propias reglas, a él le interesa observar en su movilidad y sus lugares de interferencia o de disidencia: campos literarios, campos científicos, campos filosóficos, políticos, periodísticos, publicitarios, etc.

Campos donde circulan discursos (de cierto tipo y regidos por ciertas leyes) que producen objetos e instituyen sujetos y que no son sólo discursos escritos sino que se manifiestan en una variedad de soportes: la oralidad, la escritura, los lenguajes icónicos, musicales, etc. Como veremos, cualquiera de estos discursos establece conexiones con el poder, luchas económicas y políticas, hegemonía, formas de la dominación o de la contradiscursividad social, etc.

En lo referente a la relación "texto-discurso", el marco teórico de Angenot está bastante cercano a la propuesta bajtiniana en el sentido de que él también concibe la posibilidad de identificar el “estado del discurso social” a partir de la observación de los textos:

“En la problemática que intento trazar, esas nociones [intertextualidad e interdiscursividad] adquieren un valor heurístico central. Llevan a la indagación de reglas o tendencias de ningún modo universales, sino susceptibles de definir e identificar un cierto estado del discurso social. Invitan a ver cómo, por ejemplo, en 1889 ciertos ideogramas reciben su aceptabilidad de una gran capacidad de mutación y de relance pasando de la prensa de actualidad a la novela (literaria y paraliteraria), al discurso médico y científico, al ensayo de filosofía social.” (1989: 22)

Le interesa estudiar cómo un tema, un motivo, un procedimiento, se reitera discursivamente en diferentes clases de textos. El conjunto constituiría así una especie de “todo” que revela no solo la dimensión intertextual de los ideogramas, sino fundamentalmente la dimensión intersubjetiva. (Lo que Bajtín había denominado “elementos repetibles... en otros textos... mediante los específicos vínculos dialógicos” (1998: 297)

Pero al mismo tiempo, Angenot también se propone reflexionar acerca de cómo ciertas construcciones textuales –que son ficcionales–, se convierten en lugares comunes de la doxa, discursos de amplia circulación popular. Es decir, no solo cómo el discurso ingresa al texto, sino también cómo "egresa". Se "reintroduce en el mundo", dice Angenot y "lo que se dice aquí no sería dicho allá o viceversa".

Esta discursividad (que no es sólo verbal, y que abarca todos los lenguajes de una cultura) puede inclusive, ser rebasada por hechos concretos y la resultante final puede ser una acción: por ejemplo, se toman consignas sacadas de una novela o de un periódico y se las propone como acción política concreta.

En Angenot se encuentra una propuesta que desde la base común bajtiniana ha evolucionado al parecer, de manera inversa a la de los "intertextualistas"¹. Si bien ambas posturas teóricas sostienen el "descentramiento" del texto, los primeros lo hacen en una cadena de remisiones donde lo que se afirma finalmente es la textualidad.

Angenot disuelve la textualidad literaria al proponer "sumergir la literatura en la totalidad de los discursos sociales". No le interesa seguir considerando solo el "papel central" del texto literario, sino ver cómo se ramifica, se expande, se "estratifica", inscribiéndolo en el campo de los discursos a partir de su concepto de "multiplicidad".

Para Angenot, hablar de discurso social es abordar el estudio del lenguaje como hecho social y, por lo tanto, como hecho histórico. Se trata de ver en lo que se escribe y se dice en una sociedad, hechos que "funcionan independientemente" de los usos que cada individuo les atribuye, que existen "fuera de las conciencias individuales" y que están dotados de una "potencia" en virtud de la cual se imponen.

A partir de dichos presupuestos teóricos, su perspectiva consiste en analizar textos (narrativos, argumentativos) teniendo en cuenta los contextos sociales de enunciación y recepción, su "puesta social". Además, se considera en el nivel de la descripción la aparición de regularidades, de previsibilidades, de rupturas, géneros nuevos, clisés, censuras y tabúes sociales vehiculizados por las estrategias enunciativas.

El análisis del discurso social se inscribe en una perspectiva sociocrítica y no tiene relación con estudios lingüísticos, si bien el discurso social es la mediación necesaria para que el código lingüístico se concrete en enunciados aceptables e inteligibles. Sin embargo, el discurso social también puede leerse en otros códigos –como el iconográfico, tal como

¹ Entendemos por "intertextualistas" aquellos discursos teóricos que a partir de la noción de intertextualidad desarrollada por Julia Kristeva (cfr. Bibliografía 1982) centran su estudio de los textos en esta categoría.

veremos al analizar algunas figuras retóricas y fundamentalmente la caricatura (II.4 y 5) – que pueden ser abordados no sólo desde una semiótica discursiva sino también teniendo en cuenta los procedimientos que describe la retórica de la imagen.

El discurso social entonces, es lo que ya está ahí, lo que *in-forma* el enunciado particular, ya sea éste lingüístico o icónico- y le confiere un status inteligible:

“Pues todo discurso concreto (enunciado) descubre siempre el objeto de su orientación como ya específico, discutido, evaluado, ensordecido, se puede decir, por una ligera bruma que lo ensombrece o por el contrario esclarecido por las palabras extrañas a su propósito. El (discurso) está imbricado, atrasado por las ideas generales, las visiones, las apreciaciones, las definiciones de otros”. (Bajtín, 1978, 100.)

I.1.b. Una interacción generalizada

A primera vista, el vasto rumor de los discursos sociales da la impresión de un murmullo interminable, de una cacofonía, de una extrema diversidad de temas, de opiniones, de lenguajes, de jergas y de estilos. En esta multiplicidad, esta “heteroglosia” o “heterología”, o más aún, “polifonía”, se ha centrado el pensamiento de Bajtín. Bajtín acentúa unilateralmente la fluidez, la deriva creadora en una representación de lo social como lugar donde conciencias ideologizadas están en interacción constante. Un lugar donde las legitimidades, las jerarquías, las restricciones y las dominantes no son tomadas en consideración más que en la medida en que ellas proporcionan material a la heteroglosia y, en el orden estético, al “texto polifónico” (texto habitado por múltiples voces).

Hablar de discurso social permite entonces describir un objeto complejo, formado por una serie de subconjuntos interactivos de elementos migrantes, metafóricos: donde operan tendencias hegemónicas y leyes tácitas. Podemos afirmar que todo discurso social es proliferante, se expande continuamente; da cuenta de hechos concretos, metafORIZA situaciones históricas, opera como remanente memorial o apunta a crear nuevos espacios y a constituir nuevas situaciones y subjetividades.

En esta *interacción generalizada*, los géneros y los discursos no forman complejos discursivos impermeables unos a los otros. Los enunciados no se deben tratar como “cosas”, sino como refracciones unos de otros, “plenos de ecos y de llamadas del pasado”, penetrados

de “visiones de mundo, tendencias, teorías” de una época. Aquí se esbozan las nociones de *intertextualidad* (como circulación y transformación de ideogramas, de pequeñas unidades significantes dotadas de aceptabilidad difusa en una doxa dada) y de *interdiscursividad* (como interacción e influencia de axiomáticas de discurso). Categorías teóricas que dan cuenta de las múltiples posibilidades de migraciones y conexiones entre los textos.

Dichas nociones convocan la búsqueda de reglas o de tendencias que de ninguna manera son universales, pero sí susceptibles de definir y de identificar un estado dado de discurso social. Las mismas posibilitan la indagación acerca de cómo ciertos ideogramas reciben su aceptabilidad por su capacidad de mutación y renovación, pasando de la prensa de actualidad a la novela, del discurso médico y científico, al ensayo filosófico o literario, etc.

Al respecto, Angenot y Robin señalan:

“Los léxicos que el discurso social deposita en los espíritus, tienen magnetismos, átomos encorvados, incluso cuando el sistema que organiza la circulación social no está objetivado ni es concebible en sincronía. Como ocurre con las piezas de un puzzle o rompecabezas, la configuración particular del objeto discursivo fragmentario sugiere conexiones sin ofrecer nunca a priori la pieza que falta”. (1987: 53)

El proyecto de los teóricos del discurso social consiste entonces en mostrar esta interdiscursividad generalizada, aún en sus borramientos y sus faltas. También en situar en comunicación lógica y temática los espacios de la reflexión filosófica, de la literatura renovadora y los dominios triviales del slogan político y de la canción del café concert, de lo cómico, de las revistas satíricas, de los chistes de la prensa popular, los discursos científicos y las formas de circulación y de representación de los sujetos sociales y de sus prácticas (por ejemplo la mujer, el cuerpo, la sexualidad, el erotismo, la pornografía).

En nuestro caso, este marco teórico y su recorte histórico sirve también para analizar de manera específica la interdiscursividad generalizada en una clase de periodismo propio del siglo XIX, como lo es el satírico-burlesco.

Este enfoque tiene una primera consecuencia: no disocia nunca el “contenido” de la “forma”, lo que se dice y la manera propia de decirlo. El discurso social une “ideas” y “maneras de hablar”, ya que todo enunciado, oral o escrito, palabra o imagen, comunica un mensaje y su forma es el medio de realización de ese mensaje. Las características específicas

de un enunciado son las marcas de una condición de producción, de un efecto y de una función. Para Angenot, el modo en el cual un texto es elaborado puede ser reconocido en su organización misma y en la elección del lenguaje, lo que denomina “sus magnetismos”, sus afinidades y su posibilidad de decir en un lugar (el texto), lo que circula en otro (el discurso social generalizado).

I.1.c. Ideología y hegemonías discursivas

Ha sido también Bajtín quien ha pensado inicialmente la relación entre discursos e ideología, partiendo de la concepción de esta última como “representación”. En el texto elaborado con Voloshinov, *Marxismo y filosofía del lenguaje* se fundamenta, desde la discusión con el marxismo de base mecanicista, una noción semiótica de ideología:

“Todo producto ideológico posee una significación: representa, reproduce, sustituye algo que se encuentra fuera de él, esto es, aparece como un signo. Donde no hay signo, no hay ideología...Todo lo ideológico posee una significación signica”. (1992: 32)

Tomando la idea de que todo signo es ideológico, Angenot sostiene que en los discursos (como conjunto signico) pueden verse las marcas de lo histórico-social sin que ellas sean “evidentes”, pero que “comportan pujas sociales, expresan intereses sociales, ocupan una posición (dominante o dominada)” (1992: 5)

Lo que le va a interesar a Angenot de manera particular es observar el modo de funcionamiento de estas ideologías, no como sistemas autónomos sino como formas de interdiscursividad, como construcciones que se manifiestan en discursos diferentes que tienden a la uniformidad, la coherencia axiológica y las visiones comunes de mundo.

Para ello, en su artículo “Las ideologías no son sistemas” parte de la noción althusseriana de ideología para luego discutirla:

Una ideología es un sistema, que posee su lógica y su rigor propios, de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos según los casos) dotado de una existencia y de un rol históricos en una sociedad dada. (Althusser cit. por Angenot, 1998: 48)

Angenot discute la noción paso a paso y sostiene lo siguiente:

- - las ideologías no son sistemas o no lo son más que por la apariencia de su retórica de autolegitimación.
- - las ideologías son, con toda necesidad y probabilidad, bricolages, collages heterogéneos cuyas costuras y enlaces la retórica superficial, una vez más, se esfuerza comúnmente por ocultar.
- - las ideologías no tienen lógica ni rigor propios; no son más que producciones sectoriales de este conjunto sincrónico, lleno de enfrentamientos, de movimiento y de refacciones subrepticias que podemos llamar el discurso social total, conjunto transdiscursivo que los doctrinarios de la ideología-sistema se esfuerzan justamente en no tomar en consideración.
- - las ideologías no son “según el caso” imágenes, mitos, ideas o conceptos. sino siempre... lo uno y lo otro simultáneamente.
- - las ideologías, además, no son sistemas en el sentido... de que serían “autónomas”. Aislables ciertamente para los fines del análisis, las construcciones o conjuntos ideológicos son fatalmente heterónomas o interdiscursivas. (1998: 49)

La idea de Angenot es que las ideologías no forman sistemas sino más bien son lugares complejos (él les llama “nudos gordianos”) en los que confluyen disimuladamente antinomias y aporías y en los que ocurren enfrentamientos y luchas internas, lo cual produce la anulación mutua de tendencias y argumentaciones de uno u otro signo.

Vinculado directamente a la noción de ideología, surge en Angenot el concepto de “hegemonía” para situar a los discursos en relación con un sistema regulador de sus prácticas, sus formas de circulación y de difusión.

Aún reconociendo sus bases gramscianas, Angenot circunscribe la hegemonía a prácticas discursivas. Afirma:

“La hegemonía que nosotros trataremos es la que se establece en el discurso social, quiere decir la manera según la cual una sociedad dada se objetiva en sus textos, sus escritos y sus géneros orales... (es) un sistema regulador que predetermina la producción de formas discursivas concretas”. (Págs. 6-7)

Angenot habla nuevamente de reglas de funcionamiento del discurso social, reglas que no conforman un sistema rígido, ya que muchos elementos escapan a su control y que en algunas instancias –condiciones socio-históricas particulares– pueden poner en marcha novedades, innovaciones, cambios discursivos, a veces graduales y otras veces, más violentos, que pueden erigirse como un “contradiscurso”.

Terry Eagleton es quien precisa con detenimiento el concepto gramsciano de hegemonía como forma en que el poder impone visiones de mundo. Al respecto, señala:

“En términos muy generales, podríamos entonces definir la hegemonía como toda una variedad de estrategias prácticas mediante las que un poder dominante obtiene el consentimiento a su dominio de los dominados. Conquistar la hegemonía significa para Gramsci establecer un liderazgo moral, político e intelectual en la vida social, mediante la difusión de la propia visión de mundo a través de toda la estructura de la sociedad, equiparando así los intereses propios con los de la sociedad en general. Este dominio consensual no es, por supuesto, característica del capitalismo; de hecho, podría decirse que cualquier forma de poder político, para durar y estar sólidamente fundada, debe producir al menos cierto grado de consentimiento entre sus subordinados”. (2003: 221)

Notamos que Eagleton va más allá del planteo de Angenot quien –insistimos– lee la hegemonía sólo en las prácticas discursivas y los modos en que sus retóricas modelizan el control social.

Debido a la índole discursiva del periódico a analizar, nosotros aplicaremos esta categoría para describir las formas retóricas particulares que desarrolla este tipo de publicación (lingüísticas e icónicas), pero puestas al servicio de la conformación de una práctica oposicional o contradiscursiva.

En el caso particular del discurso social que se manifiesta en imágenes, éstas constituyen en términos de Angenot, un “simulacro” un “hecho plástico”, que permite leer connotativamente la manera ideologizada en que los sujetos se refieren al mundo. Esta reflexión es fundamental para el análisis del periódico de nuestro interés, ya que a partir de la combinación de texto e imagen –fundamentalmente caricatura–, el periódico exhibe su crítica mediante una “manera compleja de trabajar en lo ideológico” (Angenot: 1995: 11)

I.1.d. El contradiscurso como lugar de la disidencia

El desarrollo de esta categoría implica en primera instancia plantearse los modos en que ciertos discursos sociales pueden o intentan enfrentar el funcionamiento de la hegemonía, ya que, como se ha señalado anteriormente, ésta responde a mecanismos reguladores del trabajo discursivo que garantizan una cierta homogeneidad de las tópicas y las retóricas del decir social.

El paradigma hegemónico (aquello que en el discurso social pertenece al ámbito de la centralidad) implica las nociones de homogeneidad/aceptabilidad/legibilidad.

La homogeneidad es aquello que el discurso aglutina tratando de evitar toda entropía. Tendencias centrípetas que organizan centralidades y reconocimientos comunes.

La aceptabilidad es lo que el discurso impone como tendencias generales, formas y fundamentos que no se cuestionan.

La legibilidad implica formas de reconocimiento que determinan instancias de significación (producción de sentido) relativamente homogéneas.

Sin embargo, ha de entenderse que necesariamente han de existir formas de tensión entre los discursos, indicadoras de la existencia de diferencias en el cuerpo de lo social, formas que el discurso pretende “controlar”.

Como ya hemos dicho, Angenot reconoce que el trabajo de la hegemonía discursiva conduce “dialécticamente a percibir lugares donde la cosa se mueve” (1998: 31). Es decir, aquellas zonas del discurso social más abiertas donde se gestan formas nuevas, deslizamientos o rupturas críticas que pueden ser pensadas, en algunos casos, como “contradisursos”.

Puesto que el discurso social no es –aunque lo pretenda– un bloque unitario o cerrado, su propia dinámica permite la existencia de zonas periféricas donde se erigen valores e ideas contestatarias.

Por lo tanto, considerar la noción de “contradiscurso” implica elaborar un paradigma relacionado con el de “discurso” pero cuya centralidad ha de ubicarse en la noción de “heteronomía”:

Convengamos en llamar heteronomía –señala Angenot– (...) lo que en el discurso social escaparía a la lógica de la hegemonía. Buscaremos no las simples divergencias de opinión o innovaciones formales que permanecen en el marco de las combinaciones

permitidas, sino hechos que se situarían fuera de la aceptabilidad y de la inteligibilidad normal instituidas por la hegemonía. (1998: 31)

Según Barei (2001), el paradigma correspondiente al trabajo contradiscursivo o heterónimo (aquello que en el discurso social pertenece al ámbito de la periferia) implica las nociones de heterogeneidad/ novedad / disidencia.

Las heterogeneidades, la recurrencia a variaciones que escapan a aquello que el discurso aglutina, produce en muchos casos fugas entrópicas. Tendencias centrífugas que desorganizan centralidades y proponen desórdenes en el discurso y reconocimientos nuevos.

La novedad es lo que el discurso muestra como original, haciendo la salvedad de que pueden ser modas o “novedades ostentatorias” (aparentemente rupturistas) que finalmente se inscriben dentro de la hegemonía puesto que se trata de novedades aparentes (resurrección de discursos arcaicos o antiguas ideas contestatarias ya olvidadas y que simulan mecanismos contestatarios).

Además, la novedad, lo insólito son también difíciles de observar porque tienden a ser obturados por el no reconocimiento de su época y por los mecanismos defensivos del discurso social hegemónico y conservador.

La disidencia implica oposiciones a valores e ideas dominantes y que, por lo tanto, “se organizan como resistencias” (Angenot, 1998: 37). Las disidencias proponen rupturas, quiebres en la homogeneidad del tejido discursivo, formas de subversión que crean su propia lógica y se infiltran en la lógica de la hegemonía. Hay que observar también en este punto que esta posible infiltración suele darse a la inversa, es decir, cuando es el discurso social hegemónico el que introduce sus lógicas en los discursos disidentes. La oposición en este caso queda neutralizada.

Resulta significativo el aporte que hace Abercrombie (2003) al definir al contradiscurso como expresión enunciativa de las “alter-ideologías” u “ideologías oposicionales”, propias de todo proceso social en el que se generan “diferencias entre yo y el otro, entre nosotros y ellos”. Si el contradiscurso significa en sí mismo el polo de una oposición binaria (discurso/contradiscurso), puede establecerse un paradigma de oposiciones en que las que yo/otro; nosotros/ellos se ubiquen en diferentes lugares según la ideología del enunciadorel o el funcionamiento de las hegemonías.

Sabemos que esta interacción es el modo de funcionamiento de todo discurso. Por lo tanto, podemos hablar con Angenot de “desplazamientos” –producidos siempre en condiciones históricas y sociales particulares–, hacia otro tipo de discurso que aparece como

disidente, como oposicional, pero se apoya sobre construcciones ya legitimadas por su época. Estos discursos emergentes producen más bien una desorganización en alguna zona del sistema que da lugar a una formación diferente, o una reorganización del lenguaje en formas nuevas, redes que pueden identificarse con regulaciones diferentes del espacio histórico.

Esta idea de transformación o de deslizamiento paulatino hacia formas nuevas se opone –Angenot lo reconoce– a la axiología revolucionaria de las vanguardias estéticas, donde la ruptura aparece como una especie de explosión alentada por “los mitos de la innovación creadora súbita y de la ruptura estrepitosa de los que está plagada la historia filosófica y la historia literaria” (1998: 44)

Hay que pensar que en estos deslizamientos de grupos de enunciados, de un tipo de discurso a otro, de travestismos genéricos, de imágenes o temas que migran a sectores diferentes del sistema y adquieren formas y modos nuevos, operan de una manera central los mecanismos de la interdiscursividad y de la intertextualidad.

Si retomamos la noción misma de discurso social en tanto diversidad de lenguajes y de prácticas significantes que es posible reconocer en un estado dado de sociedad, nos interesa estudiar en el presente trabajo cómo funcionan estos elementos citados en un recorte del campo del discurso social a fines del siglo XIX: el discurso humorístico del periódico *Don Quijote*.

Tal consideración implica no solo la constatación de un estado y un modus de un tipo particular de discurso, sino fundamentalmente sus interrelaciones con el resto de los discursos, las formas de la intertextualidad y la interdiscursividad. Así como también las respuestas dadas a los discursos del poder, las redes configuradas con otros periódicos humorísticos, el hablar siempre al borde de la prosa panfletaria, el guiño dirigido hacia sus lectores.

En este modo de enunciación propio de un tipo de discurso social fuertemente signado por lo histórico, es posible leer la socialidad de una palabra marcada por las pasiones y los saberes de una época y un lugar concreto.

I.1.e. Intertextualidad e interdiscursividad

Hemos señalado al iniciar este trabajo que en gran parte el pensamiento de Angenot se sustenta sobre formulaciones bajtinianas. Con respecto a las dos categorías (intertextualidad e

interdiscursividad) que aparecen en el discurso teórico hacia la década del 70, encontramos que Bajtin las anticipa del siguiente modo:

“Todo enunciado concreto viene a ser un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva en una esfera determinada. Las fronteras mismas del enunciado se fijan por el cambio de los sujetos discursivos. Los enunciados no son indiferentes uno a otro ni son autosuficientes, sino que ‘saben’ uno del otro y se reflejan mutuamente. Estos reflejos recíprocos son los que determinan el carácter del enunciado. Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva. Todo enunciado debe ser analizado, desde un principio, como respuesta a los enunciados anteriores de una esfera dada (...) los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos, los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera.” (1998: 281)

Pensamos que este último punto es el más importante y el que conduce a dos categorías teóricas fundamentales para nuestro trabajo. Tal como señala Silvia Barei (2001), en Bajtin no aparecen las palabras “intertextualidad” ni “interdiscursividad”, pero sí las de interacción (de sujetos, de conciencias) y de interrelación (de discursos y de enunciados, e interrelación dialógica entre textos) y su propuesta se centra en la necesidad de estudio de los enunciados no sólo en relación con el autor sino en sus “nexos” con otros enunciados relacionados con él (eslabones anteriores y posteriores). Le preocupan especialmente las “interrelaciones entre el discurso ajeno introducido y el resto del discurso propio”.

Según Barei, en Bajtín está implícita la categoría de interdiscursividad que implica circulación de discursos.

En cambio, intertextualidad no es circulación de textos: es en términos bajtinianos polifonía, es decir múltiples voces que “dialogan” dentro de un mismo espacio textual.

Para el teórico ruso, estas voces no son necesariamente “textuales”. Pueden ser migraciones textuales reconocibles, pero también fragmentos del discurso social de la época y de esta manera para él, la historia se inscribe en el texto.

Julia Kristeva es quien ha acuñado la categoría de "intertextualidad" para definir el modo en que los fragmentos textuales migrantes se intercalan en un texto nuevo. Su punto de partida es una definición de texto distanciada de una concepción inmanentista.

Para ella el texto no es un “producto” sino una “productividad” porque:

- es un sistema modelizante de segundo grado que deconstruye y reconstruye el orden de la lengua.
- es una intertextualidad porque en su espacio entablan diálogo enunciados que provienen de otros textos.

Según esto, Kristeva afirma:

“Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otros.” (1982: 190)

Para sintetizar, podemos destacar algunos aspectos de los discursos que han de ser pertinentes para esta investigación:

- Los discursos están constituidos por lo que, en diversas situaciones y momentos históricos, puede considerarse que es “enunciable”, “decible” o “repetible”.
- Los discursos no son sólo formas lingüísticas, sino que se manifiestan en una multiplicidad de lenguajes y formas: la oralidad, la escritura, la imagen, el sonido, etc.
- Todo discurso particular es un fragmento de un todo discursivo que lo abarca (el discurso social general) y del que es componente, de modo que su constitución es siempre “interdiscursiva” y cuando articula lenguajes diferentes –por ejemplo el verbal y el icónico-, es también “plurilingüe”.
- Todo discurso está en relación dinámica con los textos en los cuales se concretiza, a través de ideogemas afirmativos o contestatarios (contradiscursos) que remiten a las circunstancias histórico-sociales en las cuales se producen y circulan. El componente ideológico es un collage heterogéneo cuyos enlaces están ocultos en los intersticios textuales.
- Todo discurso es producto de una actividad de interacción entre sujetos (intersubjetividad) y se vincula con expectativas y necesidades sociales concretas: se constituye a partir de las prácticas y a la vez instituye prácticas y subjetividades para las cuales produce sentidos.

- Todo discurso se inscribe en una cadena discursiva sometida a formas de intersección e interinfluencia que le permite ramificarse de manera interminable, mediante operaciones retóricas de intertextualidad e interdiscursividad.
- Algunos discursos pueden ser leídos como “contradiscursos” en la medida en que se oponen o reniegan de la lógica de la hegemonía, lenguajes que se sitúan fuera de la aceptabilidad y de la inteligibilidad propia de los discursos hegemónicos.
- No siempre lo que aparece como discurso disidente o contestatario, lo es realmente. En algunos casos, la falta de perspectiva histórica propicia esta confusión. Puede tratarse de reciclado de discursos olvidados, fragmentos de antiguas formas, modas que aparecen como nuevos lenguajes y finalmente refuerzan las lógicas de lo dominante.

I.1.f. El discurso del humor: ¿discurso pasatista o contradiscurso?

Las prácticas y reflexiones acerca del humor tienen una larga tradición, lo cual pone en evidencia que la risa o la comicidad, constituyen una dimensión antropológica fundamental y se encuentran en la base del surgimiento de las culturas.

El humor ha sido considerado siempre como un atributo de la condición humana, a tal punto que una de las definiciones del hombre, a partir de Aristóteles, es pensarlo como "sujeto que ríe".

El humor resulta fascinante porque proporciona datos sobre lo que es verdaderamente importante en una cultura ya que refleja las percepciones sociales más profundas, y ofrece así un poderoso instrumento para entender las formas de pensar y sentir que la sociedad ha modelado.

Es sabido, por ejemplo, que el humor político florece en situaciones de represión política y de apuros económicos. Aunque la risa, la chanza y lo cómico son en cierto modo lo contrario de lo serio, no van necesariamente unidos o no son siempre ingredientes de lo lúdico. Todas estas nociones expresan realidades distintas.

El humor y la risa, aunque estén íntimamente relacionados, no pueden considerarse inseparables; por ello, todos los teóricos coinciden en señalar la dificultad de definir el humor. J. Pollock por ejemplo, sostiene que toda definición del humor “decepciona”, pero uno puede “al menos reconocerlo, hacer resaltar su valor” (2003: 111).

Creemos que, si bien en general, es muy difícil hablar de humor en términos precisos, esta dificultad se aligera si limitamos su campo al estudio del discurso tal como lo hacemos en este trabajo.²

Nilda R. de Pinelle señala:

“En el conjunto de manifestaciones que conforman la cultura como comunicación, el discurso humorístico es un componente insoslayable. Cuando se describe una cultura nacional o regional no se debería prescindir de sus discursos humorísticos tan consustanciados a ella en tanto en lo que representan como en sus modos de representación.

“En cuanto a lo que representa es como un espejo de un conjunto de experiencias de vida de un pueblo y desde el punto de vista de su modo de representación, es como una respuesta, como una devolución de tantos otros discursos de la misma cultura: implícitamente los contiene a todos y explícitamente discurre sobre ellos. “Discurso” en este caso no es solo una manifestación verbal, ni tampoco un determinado formato... Se trata de un modo de ‘discurrir’ acerca del mundo, y por lo tanto, de conocerlo, construirlo y comunicarlo” (1993: 53)

Por ello debemos remarcar que en toda cultura, el discurso humorístico convive con los otros discursos sociales y textos culturales, y establece con ellos complejas relaciones de interdiscursividad e intertextualidad.

A pesar de la dificultad de su definición, entendemos en este trabajo que la característica principal del discurso social humorístico es la ruptura de una regla de cuya violación se desprende la comicidad.

Según Ana B. Flores, el humor se entiende como:

“La transgresión a una norma ... y sólo puede darse si existe un fondo de observancia indiscutible; no sólo esto, sino que dicha regla ni siquiera debe ser

² Es preciso señalar que hasta el siglo XVII el vocablo “humor” se refería al “líquido corporal” a partir del cual los griegos habían definido los caracteres de los sujetos (la melancolía, por ejemplo). Posteriormente y por intermedio del teatro inglés, la palabra dio un giro semántico y pasó a denominar en Europa, la idea de “disposición de alegría”. No cabe en este trabajo profundizar este aspecto histórico ligado a la semántica del vocablo, pero pueden consultarse J. Pollok (2003), Escarpit, (1960), Prandello, (2002), entre otros.

explicitada ya que está suficientemente internalizada: ése es el motivo por el cual no entendemos la comicidad de culturas alejadas de la nuestra. (2000: 107)

Las reglas están presupuestas y el receptor entiende como humorístico aquello que es violado. Por ejemplo, la comicidad que surge en los llamados géneros "serio-cómicos", cuando una situación que en la vida real se entiende como "seria", se presenta de una manera diferente: alguien debe auxiliar a un niño (una mujer, en general, el débil) y en vez de salvarlo, lo golpea.

Como señala Umberto Eco en clave lingüístico cognitiva:

“... la descripción de la regla debe aparecer como una instancia, aunque oculta, de la enunciación, como la voz del autor que reflexiona sobre las disposiciones sociales en las que el personaje anunciado debería creer”. (1986: 376)

Por ello, el humor puede ir del simple gesto alegre al humor escéptico, crítico y hasta cínico, inmoderado y satírico, tal como veremos en este trabajo.

Si el dominio en el que se instala el humor es el de la ruptura de la ley, en diferentes grados, según la cultura, las épocas y los géneros, muestra que el discurso del humor no es neutral, ni es simplemente un modo de la risa festiva, sino que se sostiene sobre las bases materiales de producción de una sociedad.

Sobre estas bases, cada época produce su humor y define también lo que entiende por discursos humorísticos. Desde nuestra posición teórica, cualquier discurso social puede convertirse en discurso del humor, sólo si se subvierten algunas de sus convenciones de producción y recepción. El discurso científico no puede convertirse en un discurso filosófico pero si se rompen algunas de sus reglas puede transformarse en un discurso humorístico. Por ejemplo si se cambia la entonación (y aquí se produciría la ruptura), un diagnóstico médico, un descubrimiento arqueológico o un anuncio meteorológico pueden ser considerados como verdaderos y serios o como broma, como algún tipo de género del humor.

La práctica discursiva y el contexto de enunciación permiten al receptor entender este discurso de una u otra manera. Por ello, al estudiar el chiste Freud pudo decir que el humor no está en el texto mismo sino en la intención que lo anima, situando su origen en el inconsciente del sujeto. (1969)

Dado que existe una profunda interrelación entre las esferas que componen una cultura, vemos al humor circulando por diferentes zonas: la cultura popular, el arte, los medios de comunicación, etc. Y manifestándose a través de diferentes géneros de características híbridas, confundidos entre sí, tales como la sátira, la parodia, la caricatura, los cuales nos interesa estudiar en esta investigación de manera particular.

Podemos hablar entonces, del discurso humorístico como un discurso “operador de disonancia y de inadecuación” tomando la definición de Pollock (2003). Ésta se sustenta en variables históricas y contextuales que le permiten ser semantizado como tal.

Para nosotros, entonces, el discurso humorístico es un tipo de discurso social que tiene como todo discurso un estilo dominante (veremos en el periódico a analizar que este estilo es el del realismo grotesco), distintos modos de enunciación (tópicas y retóricas epocales), géneros propios y lenguajes combinados (como la parodia, la sátira y la caricatura). Conforman en gran parte sus estrategias ideológicas y formales sobre el mecanismo de la comicidad.

Es posible afirmar también que el discurso del humor, con sus tensiones y disonancias, sus inadecuaciones e inconveniencias, es siempre un discurso “incómodo”, que no tiende a homogeneizar conciencias como el discurso hegemónico sino a marcar la existencia de diferencias en el cuerpo de lo social; formas que el discurso dominante pretende “controlar”.

Díaz Bild señala que “el talante flexible y abierto de la risa” permite al discurso humorístico huir “de todo aquello que pretende encorsetar la realidad y reducirla a algo rígido y sin vida” (2000: 57)

Como vimos con Angenot, a pesar del trabajo de la hegemonía discursiva es posible reconocer aquellas zonas donde se gestan formas diferentes del decir, deslizamientos o rupturas críticas que pueden ser pensadas, en muchos casos de discursos humorísticos, como “contradiscursos”.

Ana B. Flores prefiere hablar no de contradiscurso, ya que éste es siempre profundamente subversivo, sino más bien de “discurso libertario”, es decir un tipo de palabra que:

Se caracteriza por no cuestionar a la ley (lo que haría una política revolucionaria) ni obedecerla (conservadurismo), sino cuestionar las respuestas obedientes a la ley”. (2000: 65)

Aída Díaz Bild, refiriéndose al humor en la literatura, habla de un arco que va de la “liberación” a la “subversión” (2000), pero está claro que las dos características corresponden a la sumatoria de discurso del humor más discurso artístico (literatura) lo cual corrobora, cuando se trabaja con este tipo de textos, que el humor es efectivamente contradiscursivo. Pero cuando trabajamos con otro tipo de discursos, menos formalizados estéticamente y menos críticos en su conformación ideológica, no siempre es posible hablar de humor como subversión o como le llamamos en este trabajo, en términos de contradiscurso.

Cuando no se circunscribe a lo estético, Díaz Bild reconoce también como Flores que:

“El humor subvierte el sistema establecido pero sólo brevemente y de forma reversible, con el fin de asegurar la continuidad de ese mismo orden”. (2000: 105)

En relación con el humor político que practican las diferentes publicaciones en la Argentina del siglo XIX, Andrea Matallana parte de la idea de que este tipo de humor nunca puede ser oficialista y sostiene que:

“Siempre trata de ser crítico, en algunos casos claramente opositor, inconformista con la situación a la que se enfrenta, delineando en sus textos o caricaturas a un oponente. El humor político es un instrumento de crítica social, que ilustra el clima de una época, a partir de las situaciones y del conjunto de actores que intervienen en ella”. (1999: 25)

Resulta muy significativo que, sin embargo, hasta para los saberes de la doxa, el discurso del humor siempre sea “desobediente” y que esta rebeldía oscila desde posiciones francamente contrahegemónicas hacia formas pasatistas que transgreden la ley momentáneamente; hacen reír y vuelven cómodamente a la observancia de las reglas. Este tipo de humor ha sido definido como “humorismo bonachón” (Escarpit, 1960)

Un ejemplo muy conocido de humorismo contrahegemónico es el famoso diálogo de Diógenes de Sínope (413-327 a.c.) y Alejandro Magno (356-323 a.c.). Sentado al sol, Diógenes oye que el gran Alejandro le dice: “Pídeme lo que quieras y lo tendrás”. Entonces responde: “Que te apartes un poco. Me estás tapando el sol”.

Acá el humor responde a una profunda filosofía de la vida y del ser que le confiere a Diógenes no solo el dominio de sí mismo, sino también el control sobre los demás. Y en su caso particular, del desprecio (cínico) por todo lo que significara “la ley” como forma de ejercicio del poder.

¿De qué ley hablamos cuando decimos “la ley”? , podemos preguntarnos y responder con Flores:

“De lo que se podría llamar las leyes de la cultura hegemónica, las regularidades de las representaciones masivas, la doxa, las reglas de la lengua, las normas de interacción social, las reglas de la lógica, la racionalidad occidental, lo decible, lo representable, las tradiciones canonizadas, las normas institucionales y a veces, la ley de lo ‘políticamente correcto’”. (2000: 66)

Sin embargo, considerar al humor como un “contradiscurso” no siempre sería correcto ya que sólo se puede definir como tal si se lo contrasta con el paradigma del “discurso hegemónico”, cuya centralidad ha de discutir ubicándose en una posición de “heteronomía”. En todo caso, y limitado el estudio del humor al ámbito del discurso social, podríamos sostener que no es subversivo (no pretende cambiar el mundo) pero sí responde indudablemente a una “lógica subvertida”, que según Pollock, “reside únicamente en la expresión” (2003: 132)

Díaz Bild refuerza esta idea al señalar:

“El medio lingüístico deja de ser algo sagrado que contiene toda la verdad para pasar a ser una de las muchas posibles maneras de hipotetizar sobre el significado de las cosas. Se destruye así el concepto de relación absoluta entre lengua y contenido ideológico y con ello no sólo la hegemonía de la lengua unitaria sino también todo acercamiento reverencial y mitológico a ella”. (2000: 19)

Si no es posible separar cultura "letrada" de cultura "popular" o de las formas "emergentes", de manera tajante (Williams, 1982), tampoco es posible separar esferas de la cultura "seria" de la cultura humorística. Porque tal como lo vio Bajtín, los signos de una cultura están en "interacción dialógica" (1998) y así circulan en la vida social, en sus prácticas, en las relaciones entre los discursos y en la producción de su semiosis.

Históricamente, el discurso del humor ha servido para relativizar las rutinas más convencionalizadas de la vida cotidiana o de la vida de las elites o de los sujetos en el poder (como veremos en el periódico a estudiar). De esta manera, las somete a un examen minucioso, a veces ridiculizante, otras fuertemente crítico por medio de la agudeza, el ingenio y la imaginación.

Por ello, no es posible "universalizar" los patrones humorísticos ya que el cuestionamiento al orden, las respuestas rupturistas frente a la ley, la disonancia y la inadecuación, dependen de cuál es la normativa histórica vigente en esa cultura.

Podemos encontrar entonces en épocas diferentes y en la complejidad de los sistemas culturales, una zona que ha sido denominada por algunos teóricos (Bajtín, 1986; Eliade, 1968; L'Heureux, 1997) como cultura cómica, marcada por las circunstancias históricas, y en la que particularmente distintos modos de enunciación y géneros, pertenecen al discurso del humor, sea éste contrahegemónico o simplemente pasatista.

Realizamos un recorrido histórico de algunos aspectos centrales de esta cultura cómica en el siguiente apartado.

I.2. PERSPECTIVA HISTORICA: MANIFESTACIONES DEL HUMOR EN LA CULTURA DE LA RISA

I.2.a. El chiste: base del humor popular

Desde una perspectiva cultural, tanto lo cómico como el humor en la actualidad provienen de las formas más antiguas de la risa popular y la broma.

Henk Driessen (1999) considera bromear, en términos antropológicos, como un discurso que se configura cara a cara; un género que se acompaña de actuación, y que incluye teatro, historias, cuentos populares, formas rituales, payasadas y hasta la simple conversación.

Los chistes pueden considerarse una de las formas más antiguas de la risa popular. Se cuentan en un contexto cultural dado y el que los cuenta lo hace ante un determinado público. Los gestos, la mímica y la pantomima son elementos básicos de muchos tipos de humor, en la medida en que la efectividad de los mismos depende también del comportamiento no verbal. Lo que interesa para identificar las pautas del chiste y sus significados es el contexto general.

En realidad, el chiste proviene de la oralidad y su origen se pierde en el tiempo. Ana María Vigarra Tauste, que estudia el chiste en la tradición oral española, señala que esta palabra es antigua en nuestra lengua y siempre tuvo una connotación positiva, no peyorativa:

“Tenía inicialmente el valor de dicho agudo y gracioso, con lo que puede documentarse fehacientemente en el siglo XVI y que se recoge en el *Tesoro de la lengua española*, de Covarrubias” (2002: 198)

Según Driessen, el análisis más sistemático realizado por un antropólogo antes de los años 80 fue el de Mary Douglas en su ensayo *Control social de la cognición*. Según este trabajo, algunos factores de la percepción del humor pertenecen a formas populares, formas rituales, payasadas y hasta la simple conversación. Los chistes implican un desafío al control:

“Algo formal es atacado por algo informal, algo organizado y controlado, por algo vital, enérgico; un impulso de vida según Bergson, de la libido, según Freud. En otros términos, el chiste juega con las formas, pone en relación elementos

dispares, de tal manera que una pauta asentada es desafiada por otra pauta que de alguna manera estaba oculta en la primera.” (1999: 42)

Mary Douglas distingue entre chistes tipificados, que se dan en contextos convencionales y los chistes espontáneos. La pauta del chiste o del juego de palabras tipificado puede identificarse fácilmente en su forma verbal, pero el chiste espontáneo organiza toda la situación dentro de su propio patrón. Douglas señala, por último, que la satisfacción que produce el chiste a los que participan del mismo nace de la consonancia establecida entre distintas esferas de la experiencia.

También Derek Brewer señala que un chiste

“... es una pequeña manifestación artística de carácter verbal que pretende suscitar la risa. En principio oral, se dirige a un grupo cerrado y suele expresarse en prosa. Trata de los acontecimientos y preocupaciones de la vida cotidiana. Más específicamente, es una narración breve en torno a, o una ocurrencia a propósito de, algún contratiempo o curiosa incongruencia que resulta llamativa a un grupo de personas de gustos similares. El chiste forma parte de la cultura general del humor de una sociedad dada y, hasta cierto punto, indica aquello que esa sociedad tiene por divertido” (1999: 93)

El propósito del chiste consiste en reforzar la armonía y cohesión del grupo que comparte tanto el chiste como sus sobreentendidos. Todo grupo implica, por el simple hecho de ser grupo, la existencia de personas ajenas al mismo y a las que puede excluir deliberadamente. Casi todos los chistes tradicionales se hacen a costa, por poco que sea, de una víctima que ya es o se convierte en ajena al grupo. De ahí que, en el siglo XIX, se pensara que los chistes fueran subversivos. La persona ajena, el forastero, puede ser un superior o el representante una moral distinta de la efectivamente practicada en una sociedad. Los chistes tienden a reafirmar los prejuicios populares: los universales chistes étnicos, los casi igualmente universales y variados chistes misóginos o los que hacen burlas de las discapacidades físicas son buena prueba de ello. Los chistes políticos, especialmente en los regímenes dictatoriales, se consideran subversivos en la medida en que expresan la solidaridad de la gente corriente frente al poder que la oprime. Los chistes de corte tradicional, los antiguos o actuales, suelen

ser por lo tanto “políticamente incorrectos”: expresan la hostilidad de los sujetos subalternos ante las minorías dominantes, políticas o intelectuales, con las que no se identifica.

El chiste político moderno es tal vez la quintaesencia del tradicional chiste hablado, un chiste que resulta arriesgado escribir o imprimir. La forma impresa extrae el chiste de su contexto, privándolo de gran parte de su fuerza, así como del privilegio y protección que le confiere el grupo. El lector puede imaginarse a sí mismo como integrante del grupo, pero también puede identificarse con el excluido, resultándole ofensivo un chiste que no pretendía ofender.

La Antigüedad y la Edad Media tuvieron, sin duda, sus chistes, algunos de los cuales sobrevivieron siglos, pero se considera que el primer libro de chistes propiamente dicho es el *Facetiae*, la recopilación de relatos satíricos realizada por el gran humorista Poggio Bracciolini (1380-1459). Son una serie de anécdotas escabrosas transcurridas en Roma – puro chismorre ingenioso y malévolo- y escritas en latín hacia 1450: el uso de esta lengua señala que se originaron en un grupo culto y cohesionado. Circularon por toda Europa y se imprimieron en 1477. Debido a la inmensa popularidad de esta compilación, se empezaron a publicar en Europa libros similares.

En España circularon por ejemplo, los *Dichos graciosos de españoles* y el *Liber Facetiarum*, de Luis de Pinedo –ambos del siglo XVI– y que, tal como señala Ana María Vigarra Tauste, este último no era solo un *Libro de chistes* (nombre bajo el cual lo editó la Academia), sino un libro de

“... cuentos breves y graciosos de temas varios con los que, con frecuencia, se ayudaba a construir (discurso que generalmente pretendía instruir de un modo menos tedioso, more riendo) o entretener la conversación. Con esta misma finalidad podían aparecer también dichos ingeniosos, apotegmas..., anécdotas... cuentecillos jocosos, adagios o aforismos..., refranes, acertijos con solución, e incluso apólogos...y enxiemplos”. (2002: 199)

Estas obras, con sus traducciones, adaptaciones e imitaciones, empezaron a ejercer su influjo sobre las clases dirigentes y a penetrar lentamente en zonas que tradicionalmente habían estado reservadas a la cultura seria. De ellas se valen, como dice Vigarra Tauste:

“... oradores y caballeros para dar sal a sus discursos o conversación y acaban penetrando por todas partes en los textos, recolectados por paremiólogos, lexicógrafos o autores de misceláneas y diálogos, o admitidos por los escritores más serios y eruditos” (2002: 200)

Ya sabemos, que por más solemne que sea una esfera cultural ésta no sobrevive sin humor y que en cualquier época que estudiemos, lo que Bajtín ha llamado "la cultura de la risa", (1987) como interrelaciones de esferas y umbrales semióticos, está inevitablemente presente.

Cuando estudiamos estas formas del humor, observamos que se producen interesantes modos de comunicación intracultural; es decir se produce una apropiación de los discursos por diferentes esferas de la cultura. El humor rompe barreras y por ello circula, como señala Burrucúa "en varios sentidos y formas: de las elites al pueblo... y del pueblo a las elites" (2001: 29)

En este trabajo lo veremos de manera particular en la Argentina de la crisis de 1890. Pero la estrategia de la desfamiliarización, el desbaratar el sentido común, convocar lo inesperado, situar asuntos conocidos en contextos nuevos y chocantes para propiciar en el público y en los lectores mayor conciencia de sus ideas, prejuicios y diferencias, pueden reconocerse desde las antiguas culturas griega y romana.

Por ello nos ocuparemos en este primer capítulo de realizar una breve historización de las formas de los discursos humorísticos en diferentes épocas de nuestra tradición occidental.

I.2.b. El humor en Grecia

En la civilización griega las ocasiones para la risa y la burla no coincidían con las situaciones cotidianas sino con aquellos momentos especialmente señalados para el regocijo y la festividad, sobre todo, las grandes fiestas religiosas. El humor se consideraba peligroso, de ahí que su presencia en la cultura estuviera acotada a las ocasiones festivas. Los griegos creían que la risa podía tener efectos desagradables. Efectos que venían de estadios anteriores de la civilización y que jugaban con la dualidad y la ambivalencia de la vida, rasgo que Bajtín (1987) mostrará como propio de las culturas populares.

En el folklore de los pueblos primitivos se encuentra, paralelamente a los cultos serios (por su organización y su tono), la existencia de cultos cómicos, que convertían a las

divinidades en objetos de burla y blasfemia (“risa ritual”). Nacida en etapas primitivas, dentro de un régimen social que no conocía todavía ni las clases ni el Estado, la risa aparece en situaciones diversas y como hemos señalado anteriormente, cruzando las fronteras de los grupos sociales y las tradiciones.

Una de esas ocasiones era el banquete, que en la edad arcaica (800-500 a.C.) había sido el espacio en el que la elite escenificaba su superioridad. Allí los aristócratas discutían de política, fraguaban alianzas y, también se entretenían jugando a los dados y a otros juegos, contando anécdotas y entonando canciones. Pero al final de la sexta centuria antes de Cristo, la política empezó a desenvolverse en un ámbito específico y dejó de ser monopolio de la aristocracia. El banquete fue perdiendo entonces su importancia, pasando a formar parte de la esfera privada, personal. Los aristócratas comenzaron a incorporar maneras propias de una clase ociosa, interesada sobre todo en hacer gala de sus riquezas y divertirse. Según señalan los historiadores, no fue sin embargo, hasta mediados del siglo V, cuando la aristocracia ateniense pudo costear la invitación de toda clase de gente a su mesa. Pronto contaron entre sus invitados con uno muy particular, el adulador (kolax), que se ganaba su comida lisonjeando a sus anfitriones a los que llamaba hotrephon (el que da alimento). En el siglo V encontramos también el verbo bomolochos “el que tiende emboscadas en los altares”, es decir, el que pide comida. La costumbre de intercambiar comida por chistes era probablemente bastante antigua porque el verbo bomolochos también significa “hacer el bufón” o “dar rienda suelta a la obscenidad”. Al parecer, con el paso del tiempo, los bufones más destacados pasaron de los altares a los más extravagantes salones de la elite ateniense.

Cuando la aristocracia se retira de la vida pública y hace del banquete la ocasión de sus reuniones, –tal como lo muestran los diálogos de Platón–, los desacuerdos y las disputas internas dejan de ser fácilmente aceptables. Por otro lado, como la fama que podían obtener de su actividad política experimentó una disminución significativa, los aristócratas tuvieron que encontrar nuevas maneras para distinguirse. A medida que fueron controlando sus modales, aumentó la urbanidad de su conducta en los banquetes.

A pesar del creciente refinamiento de la cultura griega, el hábito del humor satírico estaba profundamente enraizado en la vieja tradición del banquete.

Al igual que los chistes, las parodias, las imitaciones burlescas y las comparaciones ridiculizantes formaban parte del repertorio de los bufones. Estos ejercicios de ingenios eran poco aduladores y las comparaciones se centraban en las peculiaridades físicas y se compilaban en forma de libro aunque los arqueólogos e historiadores no tienen absoluta

certeza de la existencia de estos libros de chistes, circulantes tal vez, en la última mitad del siglo IV.

Afortunadamente ha sobrevivido un libro de chistes compuesto por un autor anónimo en la antigüedad tardía. Se trata de una serie de manuscritos, todos anteriores al siglo XI, llamados Philogelos o “amante de la risa”, que reúnen 265 chistes. De los 265 chistes unos 110 se refieren a los scholastikos, literalmente “el que imparte o recibe lecciones”. Se trata del estudiante pedante, el letrado o el maestro. Unos sesenta chistes se refieren a ciudades antiguas reputadas por su estulticia: Cime, Sidón y Abdera. En unos treinta chistes aparecen médicos. Unos siete chistes se refieren a los videntes o a los astrólogos quienes ya habían sido objeto de burla en la comedia antigua y en las sátiras romanas. Por último, hay pequeñas secciones dedicadas a los chistes sobre vagos, avaros, cobardes, glotones, borrachos, personas con mal aliento y misóginos. Dado que la misoginia estaba bastante extendida en la antigüedad, sorprende el escaso número de chistes obscenos o referidos a mujeres.

En la Atenas del 420 a.C., todavía imperaba un fuerte sentido del humor y se creía que la ausencia de risa era propia de misántropos. Pero lo cierto es que en esa época las cosas empezaron a cambiar.

Los historiadores reconocen que hay una especie de "etapa perdida" entre estas manifestaciones de la risa popular y su paso a la comedia, como origen del teatro cómico europeo. Por una parte, aparece en Grecia un tipo primitivo de teatro denominado sátira menipea, creada por el filósofo Menipo de Gándara –filósofo cínico del siglo I a.c. – y por el otro, nace la comedia.

Virginia Erhard (1976), señala que en las pequeñas poblaciones rurales del Atica había una celebración denominada cosmos –vocablo que dio origen probablemente a la palabra comedia–, en la que pueden verse elementos que luego pasarán al teatro: cantantes y bailarines con disfraces a menudo ridículos o extravagantes, caras cubiertas con máscaras, imitaciones burlonas, formaban parte no de una fiesta banal, sino de los ritos en honor de Dionisos solicitando fertilidad y buenas cosechas.

Por lo tanto, la risa festiva tenía una relación esencial con el tiempo y la sucesión de las estaciones, las fases solares y lunares, la muerte y la renovación de la vegetación y la sucesión de los ciclos agrícolas. Se le otorga singular importancia, en sentido positivo, a lo nuevo y a punto de llegar. Esto adquiere luego un sentido más amplio y profundo: concreta la esperanza popular en un porvenir mejor, en un régimen social y económico más justo, en una nueva situación.

Lo “inferior” material y corporal, así como todo el sistema de “degradaciones”, inversiones e imitaciones burlescas, tenía una relación fundamental con el tiempo y uno de los elementos indispensables de la fiesta popular era el disfraz y la máscara.

El ritual de la fiesta tendía a representar al tiempo dador de vida y de muerte ya que transformaba lo antiguo en lo nuevo e impedía toda posibilidad de perpetuación.

También la representación de animales constituyó, con el transcurso del tiempo, un recurso adecuado para subrayar aún más la parodia de los seres humanos y a hacer evidente ciertas caricaturas. Así lo demuestra el teatro de Aristófanes con todos los elementos que provienen del cosmos y las festividades de Dionisos.

En las comedias de este poeta cómico (Atenas 444 –385 a.c.) existían, junto a estos elementos tradicionales, bufonadas e invectivas personales a la vez que incorporaba maneras más refinadas propias de la aristocracia ateniense. De modo que pueden verse como un ejemplo claro e importante de las formas de relación sincrónica entre diferentes esferas de la cultura.

Las comedias conservadas son once: Los acaneses, Los caballeros, Las Avispas, La Paz, Las nubes, Los pájaros, Lisístrata, Las mujeres en las Tesmoforias, Las ranas, Las mujeres en el Parlamento y Plutón. En todas ellas se encuentran punzantes ataques contra políticos y personajes de la época, -como por ejemplo en Las nubes, donde se representa a Aristóteles suspendido en los aires en una canasta y abstraído en nebulosas teorías- a tal punto que en las últimas se hizo sentir la acción de la censura.

El creciente rechazo que debió suscitar el humor tosco resulta patente en varias obras de Isócrates (436-338) de la década del 350. De hecho, tanto Platón (428-347 a.c. aprox) como Aristóteles (384-322 a.c.), los principales filósofos del siglo IV a.c., rechazan el humor grosero y la obscenidad, e insisten en la bondad de la risa contenida e inofensiva.

Platón le otorga a esta risa, tal como señala Flores:

“ (...) un valor político más educativo que confrontativo... Para Platón la risa no es instrumento de lucha (esta se aloja en otra dimensión ajena al filósofo), sino de educación: una risa productora al poner al descubierto la ignorancia de los preceptos socráticos”. (2000: 41)

Pero otros filósofos fueron más allá: llegaron a rechazar tanto el humor como la risa.

El primer grupo conocido que rechazó la risa fue el de los pitagóricos. Pitágoras (585-565 a.c.) fundó en la Magna Grecia, un movimiento basado en numerosos preceptos ascéticos. Uno de ellos se refería a la risa: se decía que el maestro nunca había reído, como tampoco lo hicieron muchos de sus discípulos (Petrone, Cercope, Brotino, Hipaso). Por ello, la comedia ateniense ridiculizaba a los seguidores de Pitágoras mostrándolos con máscaras de avinagradas expresiones faciales. Entre los preceptos ascéticos de la vida pitagórica encontramos: abstenerse de la carne, no recoger lo que ha caído en tierra, programar el día todas las mañanas, hacer un examen de conciencia por la tarde y por supuesto, evitar la risa, la distracción y los pasatiempos banales.

Por lo tanto, el disfrute del humor y de la risa bulliciosa no parece, claro está, compatible con el deseo de controlar todos los aspectos de la vida; deseo que tuvieron tanto pitagóricos, como espartanos y, sobre todo, los ascetas cristianos. No debe sorprendernos, como afirma Jam Bremmer, (1999) que un grupo social que procura mantener a raya toda clase de manifestaciones físicas, como el comer, el dormir o la sexualidad, también ponga reparos a la risa. El despreocupado disfrute del humor y de la risa es propio de una comunidad relajada y abierta, no de una ideología ascética o de una sociedad estricta.

Las similitudes entre pitagóricos, espartanos y cristianos debieron facilitar su mutua influencia en la Antigüedad tardía. En lo que a la risa se refiere, esta herencia combinada conseguirá mantenerse largo tiempo en la Iglesia de Occidente –prueba de ello son las prohibiciones y las restricciones que sobre la risa harán pesar las Reglas monásticas medievales. Además, sumándose a esta herencia, Santo Tomás de Aquino recogerá las ideas de Aristóteles sobre la eutrapelia para interpretarlas como un argumento a favor de la “risa controlada”. El eco de la risa en la Antigüedad se haría de este modo audible, durante muchos siglos, sólo soterradamente.

Sabemos que Grecia es también la cuna de la comedia y la tragedia como géneros teatrales estables. Tendemos a asociar la tragedia con lo serio y la comedia con lo humorístico y desde la clasificación aristotélica, se delimita lo cómico por oposición a lo sublime.

Sin embargo, Flores hace una observación interesante. Es cierto que se ha perdido la obra de Aristóteles dedicada a la comedia, pero aún en su Poética, se hace una historización del género trágico que lo vincula con un origen dialógico y humorístico. El ditirambo, la burla y la sátira, están en su base:

“Sin embargo, la tradición occidental –reflexiona Flores–, solo recogerá dos aspectos de la división de los géneros en lo que concierne al humor: a) la condición de "inferior", ya que muestra a los hombres peores de lo que son, con lo que los situaría en un estado ético o socialmente bajo y b) de los orígenes ditirámicos solo seleccionó su carácter de "canto" y obliteró su calificación de "dionisiaco". De este modo se elabora una partición de los géneros con la inclusión de la lírica (del canto) y la exclusión de la risa”. (2000: 43)

I.2.c. La risa romana

Roma cultivó los dos principales géneros humorísticos heredados de Grecia: la comedia y la sátira y durante siglos (antes de la decadencia del Imperio), los puso al servicio de los valores morales.

Puede considerarse a Luciano (Samosata, 120 d.c) el nexo entre la comedia ateniense y la romana. En el 165 se establece en Atenas y después de abandonar sus estudios de retórica, se dedica a escribir composiciones dialogadas donde satiriza tendencias filosóficas y creencias religiosas, en obras como Diálogo de los dioses, Diálogo de los muertos, Zeus confundido y Zeus trágico.

Como en Grecia, también en la antigua Roma las festividades populares no estaban exentas de formas dramáticas. De origen etrusco, los frescenios –que luego encontraremos desarrollado en el Renacimiento como género cómico–, eran representaciones burlescas dialogadas, textos licenciosos que la ley de las XII Tablas restringió severamente, aunque los *ludi scaenici* (breves representaciones dramáticas de carácter lúdico y jocoso) formaban parte siempre de los festivales y celebraciones.

Las relaciones de la península itálica con el mundo griego también permitieron la llegada a Roma, desde Sicilia, de formas teatrales como la llamada hilaro-tragedia, que mostraba a los héroes del mundo griego, en situaciones ridículas. Y también la llegada de un personaje como el mimo, gran imitador y burlador y a veces, cuestionado desde aquellos que ejercían el poder.

Sin embargo, Cicerón (Marco Tulio 106-43 a.c.) definió al humor y la mímica, por su función moralizadora y los delimitó con criterios morales –“reímos de lo que acusa mal

comportamiento y lo hacemos de una forma no mala”. Para Cicerón, para ser socialmente aceptable, el ingenio no debe exceder los límites de lo respetable. El humor aceptado es elegante, fino, inventivo y gracioso, mientras que el ingenio inaceptable es indecoroso, descarado, ignominioso e indecente para un nacido libre. Las categorías sociales subyacen bajo estas distinciones: el ciudadano frente al campesino, el hombre libre frente al esclavo y al vergonzoso liberto; el humor indecoroso trae consigo la carga de la vergüenza. La elegancia, el ingenio innato, suelen ser propios de la clase alta.

Según Evitel en su tratado de Oratoria (*De Oratore*; 55 a.c.), Cicerón trata también la cuestión de los límites del humor, que vienen definidos por su función en la retórica y sus categorías siguen, en definitiva, los usos romanos antes que la teoría ética griega. El orador debe usar el humor para ganarse, no para enfrentarse a sus oyentes; se trata en definitiva, de un instrumento de persuasión. Cicerón plantea la cuestión en dos etapas: de lo general a lo particular. En la primera etapa esboza los límites generales del humor: el ingenio no debe abordar ni los grandes crímenes ni las grandes miserias – asuntos que el orador debe tratar con seriedad si pretende ser creíble- El segundo paso lo dedica a un aspecto específico, el de la apariencia corporal (2.247-9): “La deformidad y las irregularidades del cuerpo son un gran terreno para los chistes”, dice, pero conviene evitar los excesos, de lo contrario uno se parecerá al payaso al mimo. El orador tampoco debe excederse en la caricatura (*imitatio depravata*): podría acabar pareciéndose al *mimus* o al *ethopoios*: un parodiador de afamada mala reputación. No todo lo ridículo resulta gracioso: el *sannio*, el bufón de campo, no lo es, por mucho que consiga hacer reír. El orador romano debe personificar la perfección propia de la clase senatorial: para conquistar a su público, debe ajustarse cuanto pueda al ideal de esa clase. Los cómicos profesionales –el payaso, el mimo, el *ethopoios*, el *sannio*– pertenecen a otra clase: son metecos, esclavos o libertos. Para Cicerón, el mayor peligro del orador reside precisamente en el riesgo de acabar pareciéndose a un cómico. Y, dado que sus técnicas son similares, la diferencia radica en la procedencia social.

La misma idea se desprende de su definición funcional del humor: la risa nace “de la reprobación de la deformidad y de la vergüenza de una manera no vergonzosa”. La deformidad y la vergüenza son propias de la desviación social: la función del ingenio consiste en corregir la desviación –sin desviarse. Lo que el humor censura es la desviación dentro de la clase alta. Nuevamente, los límites del ingenio y del humor vienen marcados por el certero conocimiento de las normas sociales, sin que esto signifique excluir el humor de la seriedad y la respetabilidad.

El uso que del humor hace Plauto (Tito Maccio, 254-251.a.c) es algo distinto. El principal terreno de su trabajo es el teatral. En este escritor el humor brota de la actuación, no del contenido de lo que se representa. Para Plauto el humor no debe ser turpis, debe evitar siempre el lenguaje indecente y los chistes abiertamente sexuales. Pero más allá de lo que pueda dar a entender el calificativo de carnavalesco que le han otorgado los críticos, Plauto no usa lo cómico con la finalidad que le dieron Cicerón o los escritores satíricos: para acusar y censurar. A Plauto se le admira no por sus enseñanzas morales sino por su talento artístico y por su ingeniosa capacidad para divertirnos.

Hasta nosotros han llegado sólo sus últimas comedias –se cree que fueron *alrededor de ciento treinta las escritas y representadas en su época*– y entre ellas se destacan: *Anfitrión, Los asnos, La marmita, Los cautivos, El gorgojo, Las Báquidas, El soldado fanfarrón y El mercader*.

Padres avaros, jóvenes corruptos, mujeres venales, codiciosos, alcahuetes, aparecen con un lenguaje nuevo impregnado de los matices, los ecos, las entonaciones y las ideas de la gente popular de su época.

Publio Terencio Afro (Cartago 185. a. c.) fue un esclavo llevado a Roma donde el senador Terencio Luciano lo hizo educar y le concedió la libertad. Su público sin embargo, no es el que años antes había dado gloria a Plauto y sus exégetas creen que su humor no fue bien entendido por su época.. Su labor se desarrolla entre el 166 y el 159 a.c., fecha esta última en que viaja a Grecia, tal vez para buscar nuevas comedias para traducir o adaptar. No regresa y ya no se sabe nada de él. Entre sus comedias humorísticas nos han quedado Hecyra (La suegra) y El eunuco.

No podemos cerrar el capítulo sobre Roma sin referirnos a otros géneros humorísticos como el epigrama, la sátira versificada y la novela, género tardío e "imperfecto" según los críticos (Entel, 1976) que aparece hacia las postrimerías del Imperio.

Tal vez la obra más notable sea el Satiricón de Petronio (Cayo Arbitro, 20-65 d.c.), también denominado Saturarum Libri (Libros de sátiras), que nos ha llegado en forma incompleta. A la manera de una sátira menipea, el texto mezcla libremente prosa y verso y ha sido considerada una crónica de la vida licenciosa de los círculos de la burguesía de las ciudades del sur de Italia a fines del siglo I de la era cristiana. Muchos críticos han señalado que el carácter inescrupuloso y aventurero de sus personajes -tres jóvenes que van en busca de aventuras licenciosas-, anticipan las particularidades de la novela picaresca.

Contemporáneos de Petronio son el poeta satírico Décimo Junio Juvenal (55-128 aprox.), autor de dieciséis sátiras agrupadas en cinco libros y el epigramista Marco Valerio Marcial, nacido en España (40-104 aprox.).

Del primero se recuerda su célebre sátira contra las mujeres; ésta ha tenido larga descendencia en la literatura en lengua romance, especialmente en Francisco de Quevedo. Y de Marcial han quedado composiciones epigramáticas que constituyen caricaturas con rasgos mordaces de personajes de la época.

El otro gran escritor es Apuleyo (135-180), orador, matemático, historiador y filósofo nacido en África y formado en Atenas. Su obra más conocida es *Metamorfosis* que San Agustín tituló *El asno de oro*. Se trata de una de las primeras novelas latinas que combina una variedad de relatos de aventuras para criticar la decadencia del mundo antiguo.

Todas estas obras pertenecientes a los últimos años del Imperio tienen en común una mezcla de risa y protesta indignada contra la debilidad, la riqueza sin responsabilidad, la corrupción política y moral y la decadencia. Elementos que, como sabemos, provocaron finalmente la caída y el desmembramiento del gran Imperio Romano de Occidente.

I.2.d. Formas del humor en la Edad Media y el Renacimiento

Según Mijail Bajtín (1987), la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento tiene dimensiones y define rasgos originales que es preciso delimitar y que difieren de la risa griega o romana.

La cultura popular extraoficial tenía un territorio propio en la Edad Media y en el Renacimiento: la plaza pública; y disponía también de fechas precisas: los días de fiesta y de feria. Reinaba allí una forma especial dentro de la comunicación humana: el trato libre y familiar, que llegaban casi a crear una lengua propia, imposible de emplear en otra parte, y claramente diferenciado del lenguaje de la iglesia, de la corte, de los tribunales, de las instituciones públicas, de la literatura oficial, y de la lengua instituida.

La risa en la Edad Media estaba separada del culto y de la concepción del mundo oficial y constituyó su propio espacio, casi legal, al amparo de las fiestas. Las mismas, además de su apariencia oficial, religiosa y estatal, poseían un aspecto secundario popular carnavalesco y público, cuyos componentes principales eran la risa y lo “inferior” material y

corporal. Este aspecto popular tenía formas propias, temas, imágenes y rituales particulares. El origen de los diversos elementos de estos rituales era dispar. La tradición de las saturnales romanas sobrevivió durante la Edad Media, al igual que las tradiciones del mimo antiguo. Otra de las fuentes esenciales fue además el folklore local, que suministró en cierta proporción las imágenes y el ritual de la fiesta cómica popular.

La cultura cómica de la Edad Media pertenecía a todo el pueblo ya que la concepción cómica abarcaba y arrastraba a todos irresistiblemente.

La risa y el principio material y corporal estaban autorizados en las fiestas, los banquetes, los regocijos callejeros y los lugares públicos y domésticos. Muy importante era también la permutación de las jerarquías: se proclamaba rey al bufón. Era la misma lógica topográfica que presidía la idea de ponerse la ropa al revés, calcetines en la cabeza, la elección de reyes y papas de la risa: había que invertir el orden de lo alto y lo bajo, arrojar lo elevado y lo antiguo y lo perfecto y terminado al infierno de lo “inferior” material y corporal, donde se moría y se volvía a renacer.

Como hemos dicho, el ritual y las imágenes festivas tendían a encarnar la imagen misma del tiempo dador de vida y de muerte, que transformaba lo antiguo en lo nuevo e impedía toda posibilidad de perpetuación.

La parodia medieval no se propone sólo describir los aspectos negativos o imperfectos del culto, de la organización eclesiástica y la ciencia escolar. Para los parodistas, todo, sin excepción, es cómico: la risa es tan universal como la seriedad, y abarca la totalidad del universo, la historia, la sociedad y la concepción del mundo. Es una visión totalizadora del mundo. Es el aspecto festivo del mundo en todos sus niveles, una especie de revelación a través del juego y de la risa.

El carácter universal de la risa es evidente. La burla medieval contiene los mismos temas que el género serio. No sólo no exceptúa lo considerado superior, sino que se dirige principalmente contra él. Además, no está orientada hacia un caso particular ni una parte aislada, sino hacia lo universal e integral. Construye un mundo propio opuesto al mundo oficial, una iglesia opuesta a la oficial, un estado paralelo al oficial. La risa crea una liturgia, hace una profesión de fe, unifica los lazos matrimoniales, cumple las ceremonias fúnebres, redacta los epitafios y designa reyes y obispos.

El universalismo de la comicidad medieval posee un vínculo indisoluble y esencial con la libertad. Esta comicidad era totalmente extraoficial y estaba autorizada en los días de fiesta.

Junto al universalismo y la libertad de la comicidad medieval debe añadirse un tercer rasgo: su vínculo con la concepción del mundo popular no-oficial.

Como en la cultura clásica, la seriedad es oficial y autoritaria, y se asocia a la violencia, a las prohibiciones y a las restricciones. Esta seriedad infunde el miedo y la intimidación, reinantes en la Edad Media. La risa, por el contrario, implica la superación del miedo. No impone ninguna prohibición. El lenguaje de la risa no es nunca empleado por la violencia ni la autoridad.

El hombre medieval percibía con agudeza la victoria sobre el miedo a través de la risa, no sólo como una victoria sobre el terror místico (a Dios) y el temor que inspiraban las fuerzas naturales, sino ante todo como una victoria sobre el miedo moral que encadenaba, agobiaba y oscurecía la conciencia del hombre. Un terror hacia lo sagrado y prohibido (tabú y maná), hacia el poder divino y humano, a los mandamientos y prohibiciones autoritarias, a la muerte y a los castigos de ultratumba e infernales. Al vencer este temor, la risa aclaraba la conciencia del hombre y le revelaba un mundo nuevo.

Aunque esta victoria fuera efímera y no sobrepasara los límites de las fiestas, el sujeto lograba forjarse una cosmovisión diferente, no oficial, sobre el mundo y el hombre, que preparó el nacimiento de la nueva conciencia renacentista.

La comicidad medieval, al desvelar el temor al misterio, al mundo y al poder, descubrió osadamente la verdad del mundo y del poder. Se opuso a la mentira, a la adulación y a la hipocresía. La concepción cómica destruyó el poder a través de la boca del bufón quien era el portavoz de otra posición social, no feudal ni oficial.

La risa superó no solo la censura exterior, sino ante todo el gran censor interior, el miedo a lo sagrado, la prohibición autorizada, el pasado, el poder, el miedo anclado en el espíritu humano desde hacía miles de años. La risa expresó el principio material y corporal en su auténtica acepción. Por lo tanto, no sólo permitió la expresión de la concepción popular antifeudal, sino que contribuyó positivamente a descubrirla y a formularla interiormente.

El hombre medieval participaba al mismo tiempo de dos existencias separadas: la vida oficial y la del carnaval; dos formas de concebir el mundo: una de ellas piadosa y seria, y la otra cómica y grotesca.

El pueblo desconfiaba de la seriedad y tendía a identificar la verdad libre y sin velos con la risa.

Pero, ¿cuáles son los rasgos típicos de las formas rituales y de los espectáculos cómicos de la Edad Media, y, ante todo cuál es su naturaleza, es decir, su modo de existencia?

Tal como lo estudiara Mijail Bajtín, considerando la cultura de la risa en la Edad Media y en el Renacimiento, durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propia renovación sobre la base de mejores principios. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada.

Los bufones y payasos son los personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media. Como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos, ni actores cómicos.

En suma, durante el carnaval el juego se transforma en vida real. Es, según Bajtín, la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. La fiesta es el rasgo fundamental de todas las formas de ritos y espectáculos cómicos de la Edad Media.

Bajo el régimen feudal existente en la Edad Media, la relación de la fiesta con los objetivos superiores de la existencia humana, la resurrección y la renovación, sólo podía alcanzar su plenitud y su pureza en el carnaval y en otras fiestas populares públicas. La fiesta se convertía en una manifestación que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia.

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, se orientaba a un porvenir aún incompleto.

En consecuencia, esta eliminación provisional, a la vez ideal y efectiva, de las relaciones jerárquicas entre los individuos, creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta. Esto produjo el nacimiento de un lenguaje carnalesco típico. Originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y de transmitir la cosmovisión unitaria pero compleja del pueblo. Esta visión, opuesta a todo lo previsto y perfecto, necesitaba manifestarse con formas de expresión dinámicas y cambiantes, fluctuantes y

activas. De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos.

El mundo de la cultura popular carnavalesca se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un “mundo al revés”. Es preciso señalar sin embargo que la parodia carnavalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal; en efecto, al negar, aquella resucita y renueva a la vez. La negación pura y llana es casi siempre ajena a la cultura popular y como veremos, es propia de una elaboración intelectual y crítica.

Como géneros de la plaza pública es posible mencionar los gritos o pregones que pertenecen a un estrato muy antiguo y a un registro laudatorio del vocabulario de la fiesta popular. Son expresiones ambivalentes, llenas de risa e ironía, pero listas también para mostrar su otra cara, convirtiéndose en injurias e imprecaciones. Cumplen además funciones degradantes, materializan y corporalizan el mundo, y están ligadas substancialmente a lo inferior material y corporal ambivalente. Sin embargo, predomina el polo positivo: la comida, la bebida, la cura, la regeneración, la virilidad y la abundancia.

Las imprecaciones, injurias y juramentos constituyen como géneros, el reverso de los elogios que se escuchan en la plaza. Aunque sean también ambivalentes, en este caso domina el polo negativo de lo inferior: la muerte, la enfermedad, la descomposición, el desmembramiento, el despedazamiento y la absorción del cuerpo.

En particular los juramentos, eran considerados por el pueblo como una violación del sistema oficial e implicaban una profanación de lo sagrado.

El tema dominante de los juramentos era el despedazamiento del cuerpo humano. Se juraba principalmente por los diferentes miembros y órganos del cuerpo divino: por el cuerpo de Dios, por su cabeza, su sangre, sus llagas, su vientre. Por las reliquias de los santos y mártires: piernas, manos o dedos conservados en las iglesias. Los juramentos más inadmisibles y reprochables eran los que se referían al cuerpo de Dios y sus diversas partes, y éstos eran precisamente los más difundidos.

Los juramentos con sus despedazamientos profanatorios del cuerpo sagrado, nos remiten al tema de la cocina y al grotesco corporal de las imprecaciones y groserías (enfermedades, deformidades y órganos de lo inferior corporal).

En estos aspectos, Bajtín encuentra la posibilidad del hombre medieval de “liberarse” de la opresión de la iglesia y del sistema feudal.

Sin embargo, la posición bajtiniana es excesivamente utópica y desconoce, como han señalado muchos críticos otros elementos de la cultura medieval.

Bajtín se refiere particularmente a la Baja Edad Media, época en que los historiadores señalan que se consolida el carnaval como fiesta popular propia de la ciudad medieval (Gurevich, 1999). En la Alta Edad Media, junto con los modales y los gestos aparece la preocupación por distinguir “la buena de la mala risa” y una suerte de codificación de los usos de la risa.

Lo anterior demuestra que no era tan tajante la separación entre la cultura oficial y la cultura popular. Ni la Iglesia rechazaba tan tajantemente la risa, ni las cortes feudales despreciaban el humor. Incluso los archivos judiciales han revelado a los historiadores casos de bromas ofensivas entre la clase alta que daban lugar a actuaciones judiciales.

El carnaval tenía en muchas ocasiones, junto a lo cómico, un lado violento y en muchos casos sirvió como excusa para grandes persecuciones y matanzas. Por lo tanto, como señala Gurevich, “la crueldad, el odio y la masacre podían ser elementos del carnaval” (1999: 57)

Muchas formas de la cultura popular se manifestaban transpuestas al ámbito culto, imbuido como hemos dicho, de la cosmovisión carnavalesca y aún en el uso del latín, aparecen los modos de la lengua vulgar.

Entre los diferentes géneros de procedencia culta podemos mencionar el surgimiento de la parodia sacra y la existencia de numerosas liturgias paródicas: burlas de las letanías, de los himnos religiosos, de los salmos, de los testamentos, de resoluciones de concilio, así como imitaciones de las sentencias evangélicas. Estos géneros estaban consagrados por la tradición y tolerados en cierta medida por la iglesia.

Como señala Le Goff:

“La sociedad empieza a verse a sí misma en el espejo y los Estados terrenales se dan cuenta de lo ridículos que aparentan ser. A raíz de esto se desarrollan la sátira

y la parodia y surge, por parte de la Iglesia, el control de la risa y también de los sueños y de los gestos.” (1999: 51)

En el ámbito español medieval, debemos mencionar en primer lugar las representaciones profanas de obras teatrales en principio de origen religioso y paulatinamente, alejadas de los temas sagrados hasta tal punto que en algunas ocasiones debieron ser prohibidas.

En los juegos de escarnio participaban tanto clérigos como fieles. Constituyeron una especie de farsa litúrgica en la que los personajes trocaban sus papeles mediante formas de solemnidad burlesca. También en Francia, Italia y Alemania están documentadas actividades de este tipo, muchas veces prohibidas como lo ocurrido en París en 1548, cuando un escándalo ente los fieles obligó al Parlamento a prohibir las representaciones satírico-religiosas. (Diez-Echarri: 1982: 61)

Otras variedades de la literatura cómica latina son las disputas, los diálogos paródicos, las crónicas burlescas, etc.

La literatura cómica en lengua vulgar era igualmente rica y más variada aún. Lo predominante eran sobre todo las parodias e imitaciones laicas que escarnecen al régimen feudal y su epopeya heroica.

De algún modo puede decirse que la finalización de la Edad Media y el paulatino surgimiento de la cultura renacentista cambia también el tipo de humor. Lentamente se va pasando de la “cultura de la risa” a lo que Peter Burke llama la “cultura de la farsa”:

“(…) una forma útil de burla de una sociedad competitiva...una sociedad gobernada por civiles antes que por militares, o en el lenguaje de Machiavello, por zorros, antes que por leones”. (1999: 68)

I.2.e. La cultura del libro

Díez Echarri y Roca señalan:

“... en la primera mitad del siglo XIV, en medio de una sociedad guerrera y semibárbara, extinguido el eco rudo de los cantares de gesta y el más amable y próximo del mester de clerecía, se alza la voz poderosa de un poeta solitario,

cuyas resonancias llegan llenas de vigor y de frescura hasta nuestros días. Situado entre dos épocas literarias, a ninguna de las dos pertenece por entero. Recogió de la anterior valiosos elementos: la cultura árabe, fomentada por Alfonso El sabio, la literatura de apólogos y sentencias, la intención moralizadora y satírica, la corriente lírica de los cancioneros galaico-portugueses; recogió también el alejandrino del mester de clerecía ya en trance de desaparición. Pero todo ello supo renovarlo, vivificarlo, enriquecerlo hasta el infinito en el fondo y en la forma. Este poeta, uno de los mayores que ha dado nuestra literatura y el mayor sin duda, de la Edad Media española, fue Juan Ruiz, más conocido por el Arcipreste de Hita". (1982: 87)

Se sabe que el Arcipreste (1279-1348 aprox.) escribió varias obras, pero solo nos ha llegado el Libro del Buen amor, escrito en la cárcel adonde estaba preso por calumnias, hacia 1343. Para algunos críticos el libro es un anticipo de Rabelais. Sátira de los clérigos de vida airada "que tanto abundan por España", es al mismo tiempo una especie de novela moralizante que advierte a cristianos y eclesiásticos que huyan del amor loco y mundano.

Para Menéndez Pelayo (1982:90) el *Libro del Buen Amor* contiene los siguientes géneros: "una novela picaresca de forma autobiográfica", "una colección de ejemplos", "una paráfrasis de Ovidio", "una colección de sátiras", "un poema burlesco de imitación francesa", "una serie de poesías líricas sagradas y profanas", "la comedia De Vetula" y "muchas digresiones morales y ascéticas".

Esta diversidad de voces y de estilos están subsumidos bajo una sola voz que muestra que Juan Ruiz inaugura para la literatura española el género autobiográfico y los toma tal vez del Satiricón y del Asno de Oro, marcando un camino para la posterior novela picaresca. Es importante señalar el modo en que este texto y su multiplicidad de géneros, muestra modos concretos de apropiación cultural, mestizajes y apropiaciones en un cuadro denso de la memoria histórica y la reescritura de la propia herencia popular y culta.

Mercaderes, letrados, clérigos, prestamistas, alcaldes, hombres y mujeres de la calle, nadie se salva de las sátiras del Arcipreste, de su mirada humorística y finalmente indulgente sobre los hombres de su tiempo.

En la línea de Juan Ruiz trabaja el Arcipreste de Talavera (Alfonso Martínez de Toledo, 1398-1470), autor de El Corbacho, una sátira festiva contra "las malas y viciosas mujeres" y antecedente inmediato de La Celestina y El Lazarillo de Tormes.

Antes de pasar a estas obras maestras de la literatura española renacentista, hay que señalar entre las últimas manifestaciones poéticas de la Edad Media, la sátira político-social, nacida a la sombra de una sociedad feudal en decadencia. Entre ellas encontramos las coplas de *¡Ay, Panadera!*, las *Coplas del Provincial* y *Las Coplas de Mingo Revulgo*, todas anónimas, de tono ofensivo y descarnado destinadas a insultar a los más altos personajes de aquellos tiempos.

Asimismo, de esta época es la poesía burlesca, jocosa y epigramática de Antón de Montoro (1404-1480), judío converso y sastre, llamado por ello el Roperero y en cuya obra abundan las desvergüenzas e improperios

El caso de Montoro es similar al de los "zapateros políticos" descritos por Hobsbawm (1999) en la Inglaterra de la misma época, auténticos sabios y filósofos populares, representativos del campo de la "economía moral" de las multitudes y de los mecanismos de intersección entre la cultura plebeya y la letrada.

Si bien la palabra "Renacimiento" significa aparición de algo que sale de nuevo a la vida –y en este caso, ese algo es el mundo clásico–, no se puede hablar de una época nueva que aparece en la historia, desconectada de la anterior.

En las entrañas de la Edad Media ya palpitaban muchos elementos del mundo clásico que pugnan por mostrarse, a la vez que nuevas condiciones del saber, descubrimientos técnicos y geográficos posibilitan, en el curso de todo un siglo, vislumbrar un modo diferente que afecta todos los órdenes de las culturas: político, económico y social.

El hombre del Renacimiento prefiere cantar a la vida y sus placeres y su voz es pagana, por ello las formas del humor propias del medioevo se exageran: la risa se separa definitivamente del culto y del mundo oficial y se renuevan las formas, los temas, las imágenes y los rituales.

Se sigue la tradición de las saturnales romanas, de las farsas medievales, de los géneros satírico-cómicos de Plauto y Terencio y fundamentalmente, el uso ya popularizado y ampliamente difundido de la lengua vulgar permite al humor encarnar en formas nuevas de decir.

Si bien y como en la Edad Media, la risa y el principio material y corporal estaban autorizados en las fiestas, los banquetes, los regocijos callejeros y los lugares públicos y domésticos, es importante señalar que las esferas de lo culto y vulgar, lo público y lo privado, se alejan en una lógica topográfica que separa a los estudiosos –verdaderos "humanistas"–, tanto del pueblo como de los señores y las cortes, en su mayoría iletrados y ágrafos.

En España, las nuevas formas de la parodia, la sátira, el escarnio cultivados por el pueblo, pero fundamentalmente, parte de la obra de grandes poetas cultos, no se proponen sólo describir los aspectos negativos o imperfectos de la sociedad sino que todo, sin excepción, puede ser objeto de burla: la risa es tan universal como la seriedad, y abarca la totalidad del universo, la historia, y en particular, los poetas "enemigos" a quienes se satiriza.

El hombre se vuelve centro del universo, pero no solo porque la mirada ya no se clava en lo alto como en el medioevo, no solo porque nacen la anatomía y la psicología, el estudio del "cuidado de sí" y de las pasiones, heredado de los griegos, la confrontación con el mundo natural, la representación de los cuerpos en el arte, etc., sino porque el sujeto se personaliza en la poesía, el teatro, las nuevas formas de la novela, y particularmente en géneros cómico-burlescos como los epigramas, la literatura paramiológica, los apotegmas y agudezas retóricas.

Como en la antigua Roma, la risa nace de la reprobación de la deformidad y de la vergüenza propias de la alteridad social: la función del ingenio consiste en corregir la desviación – sin desviarse. Lo que el humor censura es la desviación dentro de las clases elevadas. Y nuevamente, los límites del ingenio y del humor vienen marcados por el certero conocimiento de las normas sociales, sin que esto signifique excluir el humor de la seriedad y la respetabilidad.

Un "invento" que hemos de situar en un "entre" la Edad Media y El Renacimiento, es el de los tipos móviles, es decir la aparición de la imprenta.

Según Díez-Echarri (1982), a principios del siglo XV, Coster de Harlem había impreso ya en madera, imágenes de santos con pequeñas leyendas debajo, por medio de la xilografía. Pero el auténtico inventor de los tipos móviles fue Gutenberg (1397-1468) quien, además de fabricarlos en metal, los agrupó en planchas sobre las que, accionando a brazo, se podía tirar un número ilimitado de ejemplares. La primera obra impresa de este modo fue la "Biblia Mazarina" (Maguncia, 1450) y así el camino del libro quedaba abierto siendo España una de las primeras naciones en beneficiarse con el invento: de 1474, *Les trobes en lahors de la Verge Marie*, se publica en Valencia.

Y de 1499 es la primera edición conocida e impresa en Burgos, de *La Celestina*, texto que cierra el medioevo español y abre el ciclo renacentista, uno de los productos más geniales de la cultura de su tiempo y fuente interesantísima e insoslayable para estudiar este paso de una a otra época.

No nos vamos a detener en la polémica acerca del autor, quien es casi con certeza el bachiller Fernando de Rojas (1465-1541), un judío converso temeroso de la Inquisición. Lo que interesa es la fusión del saber medieval, el ascetismo, el concepto del amor y la muerte, con el sensualismo y el goce de la pasión renacentista.

En *La Celestina* aparecen por primera vez, y retomando la tradición greco-latina, el paralelismo amoroso entre amos y criados, que se repetirá luego en la comedias del Siglo de Oro y que dará lugar al surgimiento de expresiones graciosas, a veces grotescas y en lenguaje vulgar propias del más puro humor popular. Junto a los latinismos y la veta culta, Plauto, Terencio, tal vez el Pamphilus, en particular *El Libro del Buen Amor* y muchísimos dichos, proverbios y giros populares que luego aparecen en boca de Sancho Panza, conforman en *La Celestina* un magma fértil donde confluyen formas interesantes de comunicación intra e intercultural.

Las imitaciones fueron muchas, tanto dentro como fuera de España. Basta con citar el Coloquio entre las torres-altas y el Rufián Corta-Vientos del poeta popular Rodrigo de Reinosa y en Portugal, la comedia de Jorge Ferreyra de Vasconcellos titulada *Euphrosina*.

Fuera del ámbito español, no pueden dejar de nombrarse al famoso humanista y hombre del Renacimiento, Erasmo de Rotterdam (1469-1536), gran teorizador de la risa, y en el ámbito francés, la obra de Francois Rabelais (1494-1553) , *Gargantúa y Pantagruel*.

Como bien ha advertido Bajtín en su libro sobre la cultura popular, fue Francois Rabelais quien articula la cultura popular de la Edad Media con la del Renacimiento.

Rabelais era médico y sacerdote benedictino. En 1532 publicó el libro *Pantagruel* con el seudónimo de Maistre Alconfribas Nasier, después del éxito de difusión que habían tenido unas crónicas relativas al gigante Gargantúa, transposición satírico-burlesca de los héroes caballerescos. Y de 1534 es en *Gargantúa* donde se aunaron el realismo costumbrista con el sarcasmo y la sátira social. La obra, de inspiración bufonesca, se convierte en un gran fresco –a veces realista, otras fantástica–, de la cultura cómica del Renacimiento. El sarcasmo, la parodia y la alegoría satírica se reconcentran para criticar el mundo clerical y teológico de la época, y le valen a Rabelais, no pocas persecuciones.

Según Burrucúa, el *Elogio de la locura*, obra cumbre de Erasmo es también

"La cúspide de la creación cómica, pues resulta posible descubrir en ese texto todas las funciones que asume la risa en la experiencia humana: diversión, consuelo, juego de ingenio, sátira y finalmente, redención... Consciente de la

anfibología de la definición aristotélica de la risa, rasgo distintivo de lo humano, presta atención más bien a las contradicciones y a los excesos que amenazan esa esencia particular" (2001: 494).

Erasmus distingue: la risa jónica, que acompañaba las voluptuosidades y defectos de los jónicos en la antigüedad; la risa megárica o exceso de la risa satírica (quien prefiere perder un amigo y no un chiste); la risa siracusa, incontenible e indecorosa. Es la risa de quien no puede parar de reírse; la risa de Ajax, signo de locura y de perversidad. (Denominación tomada de un episodio de *La Iliada*); la risa sardónica, fingida, amarga y enfermiza (El nombre proviene de las costumbres de los cartagineses, habitantes de Cerdeña, que mataban a sus padres cuando éstos cumplían 70 años y reían al mismo tiempo porque creían haberles dado una muerte feliz).

La clasificación de Erasmo está basada en la necesidad de conocer el alma humana y al mismo tiempo, en los principios del corpus hipocrático, que unos años más tarde se editaría en Roma en lengua popular (1525) –traducido al francés en 1530– y lograría amplia difusión entre los médicos del Renacimiento. Recordemos que Erasmo compuso el *Elogio...* en Londres, después de haber vivido tres años en Italia.

El estudio científico propio del espíritu renacentista, dio lugar a varios tratados médicos de indagación de la risa, entre los que pueden citarse el *Tratado de la risa* (1579) de Laurent Joubert, profesor de Medicina en Montpellier; el *Tratado nuevo, útil y jocundo sobre la voluntad y el dolor, la risa y el llanto...* (1603) del médico romano Nicander Jossius; la *Fisiología de la risa y de las lágrimas* (1597), del médico y profesor de matemáticas de Wittemberg, Rodolfo Groclenius; del famoso Poliziano, el *Diálogo bellissimo y utilísimo sopra il riso* (1603); del filólogo italiano Elpidio Berrettari, el *Tratado de la risa y el llanto* (1603), etc.

En estos estudios, la risa se ubica en relación con el cuerpo (pulmones, diafragma, humores corporales), con los aspectos faciales (mueca, movimientos de la boca), con los motivos psicológicos del reír, con los hechos sociales que desatan la risa y con su ubicación espiritual como actividad del alma.

Por ello no es extraño que la literatura de la época de cabida tan profusa a personajes y situaciones que tienen que ver con lo cómico y que en estos textos se considere a la risa según las ideologías sociales como una característica que hace la imperfección del y que disminuye el bien que el alma debe poseer.

Cuando Miguel de Cervantes publica en 1605, la primera parte de la obra que lo haría inmortal, *Don Quijote de la Mancha*, estaba dando a su caballero lector y loco, las características de la locura erasmiana y tratando de redimirlo al mismo tiempo como hombre cuando, en la segunda parte, lo hace morir cuerdo y arrepentido de su locura de querer "desfacer entuertos".

Sin embargo, Cervantes estaba creando también, mediante la utilización de la parodia como recurso de burla contra las exageraciones y fantasías de la novela de caballería, las nuevas formas que darán paso a la novela moderna.

Antes de pasar a esta obra, que ya abre un nuevo siglo, debemos mencionar un texto que en España es contemporáneo del mencionado corpus hipocrático, que acusa asimismo la lectura de Erasmo y que da origen también a un nuevo género autobiográfico: *La vida del Lazarillo de Tormes y de su fortuna y adversidades*, publicado anónimamente en Alcalá en 1554.

Díez-Echarri señala que tal vez el anonimato de la obra se debe a la necesidad del autor de no perder los favores reales por las ideas erasmistas que informan la novela (1982:250)

La picaresca hace gala de muchos de los mecanismos de la tradición literaria jocosa: cambia al caballero de la epopeya por un antihéroe; el pícaro; los castillos son ahora ventas y posadas de mala fama; a la geografía fantástica de los libros de caballería, opone el lugar exacto y la pintura social.

Psicológicamente el pícaro es un vagabundo, siervo de muchos amos, y como los protagonistas de las comedias griegas y romanas, es desvergonzado, descarado, travieso y bufón.

La fórmula de *El Lazarillo ...* tiene tal éxito que en el siglo siguiente, encontraremos una profusa producción de novelas picarescas: el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (1547-1614); *La vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel (1550-1624), *La pícara Justina*, de autor desconocido y curiosa para su época, puesto que el pícaro es acá un sujeto femenino, y de Francisco de Quevedo y Villegas, (1580-1645) *La historia de la vida del buscón llamado don Pablos*, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños..

I.2.f. Siglos XVII y XVIII: del barroco al neoclasicismo

R-M. Alberés señala que no hay que creer "lo que los manuales aseguran: que en el siglo XVII, la novela fue solo "galante" (1966: 9). Se refiere específicamente a la novela francesa y toma como ejemplo un episodio de *Le grand Cyrus de Gomberville*, donde, en medio de un combate naval, los hombres de Artateme se lanzan al abordaje del navío corsario, mientras éstos proceden a la inversa. Nadie gana la batalla, porque sin pena ni gloria, estos hombres solo han cambiado de barco. A este tipo de género intercalado en una novela amorosa, Alberés le llama "grotesco maravilloso", género que muestra las incongruencias de la vida y que trabaja con las formas del humor de la época.

Y es en este siglo, y con esta narrativa de aventuras, amor y episodios fantásticos, como nace la novela por entregas, novela que a fuerza de agregar aventuras terminaba teniendo dieciséis o diecisiete tomos. Finalmente las obras son ilegibles, pero según Alberés, marcan un "grado cero" de la novela dado que son el antecedente moderno de la novela de folletín y la novela de aventuras. De ellas, Charles Sorel hace una parodia en *El pastor extravagante*, Voltaire lo hace en el *Cándido* y en España lo haría Cervantes con *El Quijote*. Lo cierto es que sin las novelas estrafalarias de años anteriores, la parodia como género moderno no hubiera surgido.

El siglo XVII es en España, la época de la Contrarreforma o Reforma Católica que fue tanto una campaña de cristianización como una reacción contra todo tipo de viejos hábitos cuya reforma ya había comenzado antes del Concilio de Trento (1545-63) y desde fuera de la iglesia. Las festividades públicas, con sus liberaciones, danzas y disfraces, se consideraban una amenaza para la ortodoxia y la moral.

Johan Verberckmoes (1999) se propone ampliar nuestro conocimiento de la Contrarreforma en general y de su manifestación en los Países Bajos españoles en particular, introduciendo el elemento de la risa, medio de comunicación no verbal que abarca metafóricamente el tema clave de la corporalidad, ajeno a la espiritualidad de la visión cristiana del mundo. La Contrarreforma tiene mala reputación por lo que se refiere al humor. La risa se asociaba definitivamente a sensualidad, desenfreno y licencia.

La Contrarreforma condenó este tipo de humor obsceno, asociada con las funciones corporales más bajas de la cultura popular de la risa como analizó Bajtín.

La forma más directa de suprimir la risa secular, considerada como un obstáculo para la auténtica vida cristiana, era, simplemente, prohibirla. "No rías y no digas nada que

provoque la risa”, amonestaba Ignacio de Loyola. El clérigo debía moderar sus risas, incluso durante las horas de recreo, ya que la gravedad de su función debía ser manifiesta en todo momento de cara al mundo exterior.

La risa excesiva estaba condenada porque solía ir asociada a los placeres pecaminosos de la carne. Algunos incluso consideraban que la risa era un insulto a Dios. Sin embargo, el argumento teológico fundamental contra la risa era que, según los Evangelios, Cristo nunca había reído mientras que sí había llorado.

Desde este punto de vista tanto teológico como moral, la risa, aunque fuera cosa natural en el ser humano, se consideraba pernicioso para el buen cristiano. La disciplina más estricta imponía renunciar a la risa pero como esta exigencia era un tanto utópica, los escritores espirituales prometían que a las lágrimas de la tierra seguirían las risas celestiales y amenazaban a los pecadores reincidentes con que Dios se reiría el último. Ahora bien, la delimitación de la risa profana también permitía tolerar otros tipos de risas que podían contribuir a la perfección de la vida cristiana. La risa por amor a la paz y a la tranquilidad podía ser el matrimonio perfecto entre el estoicismo y el sacrificio católico.

El argumento más convincente a favor de la risa cristiana recibía el nombre de eutrapelia al modo de los antiguos griegos. Como ya hemos señalado, según Aristóteles la eutrapelia es la capacidad de ser civilizadamente divertido, el equilibrio entre el exceso y el defecto, risa moderada que no entorpece la caridad. Es una diversión honesta por encima de las ocasiones frívolas que ofrecen las imperfecciones humanas.

Teóricamente, la solución ideal era la mezcla entre la diversión, por un lado, y la moral y la caridad por otro. Incluso las fiestas populares podían tolerarse si respetaban la regla de la diversión honesta.

A pesar de las múltiples declaraciones públicas invitando a moderar la risa, la Contrarreforma también tuvo su propio humor desenfrenado. Con el pretexto de censurar las imperfecciones de los otros, se contaban toda clase de chistes. El hecho de llamarlos “diversión honesta” y calificar a los chistes de sus oponentes de “burlas” era simplemente un ejercicio de justificación.

El que las imperfecciones de los otros pudieran ser objeto legítimo de ridículo significaba para el clero de la Contrarreforma, ante todo, poder reírse de los ministros reformados. Hasta 1621, año final de la Tregua de los Doce Años, algunos jesuitas utilizaban el púlpito para mofarse de sus adversarios y aunque rechazaran el uso de chistes en los sermones, existen pruebas de que estos jesuitas mostraban caricaturas desde el púlpito,

hablaban de forma graciosa y gesticulaban de modo grotesco. Aprovechaban en cuanto podían la cultura oral y visual de sus feligreses. En los panfletos y carteles utilizaban un lenguaje rabelesiano.

Los chistes sobre los ministros reformados, incluso de carácter escatológico, formaron parte de la cultura de la Contrarreforma, revelando así, de forma carnavalesca, los fundamentos teóricos y educativos de la misma. Pero al persistir la antigua desconfianza cristiana hacia la risa, se intentó imponerles unos límites que se legitimaron con referencias a la decencia y a los argumentos teológicos sacados de la Biblia. Pero la risa también pudo considerarse como un pálido reflejo de la felicidad divina. Si el sentido del humor se refinaba y se ceñía los principios de la caridad cristiana, se conseguía una eutrapelia beneficiosa para el alma. Incluso el humor desaforado tenía defensores entre el clero católico, siempre y cuando el objetivo y el oponente fueran los adecuados.

Por otro lado, de la Contrarreforma también nacen espacios completamente nuevos para el humor: la risa sirvió para revestir el aprendizaje espiritual y la hegemonía cultural religiosa con los códigos de la expresión visual y corporal de la vida cotidiana y de las experiencias corporales corrientes.

En España, Cervantes, Lope de Vega, Góngora y Quevedo, nacidos en pleno siglo contrarreformista, y en América Sor Juana y Juan Ruiz de Alarcón, alumbran con su obra deslumbrante el siglo siguiente: el que se conoce como el Siglo de Oro.

I.2.g. La nueva novela

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) escribe en prosa y en verso, escribe lírica, novela y teatro, y dentro de cada género, muchas de las modalidades conocidas en la época. Y el humor aparece en muchas de ellas, especialmente en sus comedias de enredos, pero ha de ser *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, aparecida su primera parte en 1604, la obra que lo convierta en el genio de su época.

Don Quijote y su antagonista, Sancho Panza, encarnan a los personajes que han de parodiar a los héroes de las novelas de caballería de los siglos anteriores y la novela muestra un mundo desencantado donde ya no hay lugar para las hazañas heroicas.

En 1598 había muerto en El Escorial Felipe II, al que suceden monarcas abúlicos y favoritos ocupados más de sus bienes personales que de la grandeza de España. Como dice

Díez-Echarri "pronto sonará en el reloj de la Historia la hora de Westfalia, que arrebatará a España preciosos girones de su Imperio, y la hora, aún más triste, de Rocroy, en la que la invencible bravura de nuestros tercios, sufrirá su quebranto definitivo" (1982: 383).

Cervantes descubrió que la epopeya, en su estricto sentido renacentista, era un género falso, que pervivía por arte de milagro y que estaba predispuesto a desaparecer. Y fue su novela, con sus estrategias paródicas, su fresco risueño de la sociedad española, su lenguaje nuevo, la que habría de darle la estocada final. Porque entendió que eran la risa y el humor los modos de comprender y reflejar mejor la situación del hombre moderno.

Tal como lo señala Margaret Rose, la parodia es un género ambivalente que depende del otro texto al que critica. Es tanto una "imitación de", o un "estar junto a", o un "diferente a" (1995: 49)³ y en el caso de Cervantes, la combinación de las tres formas lo convierte según esta autora, en mucho más que un mero parodista.

Por otra parte, la disparidad abarca todas las facetas de los personajes, origen, aspecto físico, espíritu, reacción ante las situaciones, lenguaje, costumbres, y esos choques provocan el efecto humorístico.

Ya Bajtín había señalado que Don Quijote y Sancho Panza forman, en realidad, una pareja carnavalesca aunque muy compleja (1987: 181).

Don Quijote es un hidalgo pobre de las aldeas de España, con pocas posesiones, entre tierras y animales, aunque con linaje noble entre sus antepasados. Es un hombre instruido, gran lector, sobre todo de novelas de caballería, exceso que le lleva a perder el juicio. Es delgado, sobrio, frugal, serio. Representa lo espiritual, lo elevado. Su cuerpo fino es como una lanza que apunta hacia las alturas, un mundo de fantasía pleno de caballeros andantes, damas, castillos y lances de honor, hasta donde quiere alzarse el personaje.

“... vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más de vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos...era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador...” (1998: 23)

No duerme, no come salvo cuando es imprescindible, se mantiene de ensoñaciones que lo transportan a un universo imaginario. Es un asceta soñador...

Toda aquella noche no durmió don Quijote, pensando en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros, cuando los caballeros pasaban sin dormir... No quiso desayunarse don Quijote, porque, como está dicho, dio en sustentarse de sabrosas memorias... (Cervantes: 64). No está casado y, como veremos luego, su relación amorosa es puramente platónica. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta y una sobrina que no llegaba a los veinte... (23).

Sancho Panza es un villano, es decir, vecino de una villa, un rústico, palabra usada no sólo con el valor de tosco, sino con el derivado del sustantivo latino *rus-ruris* (campo). Su mujer lo caracteriza con el calificativo de *destripaterrones*. Está preparado para trabajar la tierra. En ese tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien...pero de muy poca sal en la mollera... (59). Es un simple que conoce la vida por haberla vivido, no por la lectura de libros; es un iletrado. La verdad sea- respondió Sancho- que yo no he leído ninguna historia jamás, porque ni sé leer ni escribir. (75)

Watson (2002) nos advierte que la figura del “gordo” que representa el plano material y corporal y su anatomía es típicamente carnavalesca.

Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rótulo que decía: Sancho Zancas, y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió de poner el nombre de Panza o de Zancas, que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia. (72).

En el aspecto material, representa la fiesta, la alegría, la buena comida, la bebida abundante. En el corporal, simboliza la exageración positiva, la fertilidad, la abundancia. Tiene un hambre voraz y una sed insaciable, que deben ser satisfechas a toda costa.

Díjole Sancho que mirase que era hora de comer...se acomodó Sancho lo mejor que pudo sobre su jumento, y sacando de las alforjas lo que en ellas había puesto, iba caminando y comiendo detrás de su amo muy de su espacio, y de cuando en cuando empinaba la bota... (64).

Es un hombre alegre que goza de los placeres simples. En él está presente la risa desbordada del pueblo.

La panza de Sancho Panza, su apetito y su sed, son aún esencial y profundamente carnavalescos; su inclinación por la abundancia y la plenitud no tienen carácter egoísta y personal, es una propensión a la abundancia general. (Bajtín, 1987: 26).

³ La traducción es nuestra

Está casado con Teresa Panza (Juana Gutiérrez o Juana Panza), que porta como apellido paterno el de Cascajo. Tiene dos hijos, Sanchico y Mari Sancha.

Don Quijote, como todo hidalgo que se precie, monta a caballo...aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que “*tantum pellis et ossa fuit*” (27); ... tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan ético confirmado... (71/72), llamado pomposamente Rocinante... nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín. (27).

Se llama rocín al caballo de mala traza y de poca alzada, lleno de mataduras; animal de trabajo, a diferencia de los corceles ligeros de paseo o utilizados en torneos y batallas. Rocinante es un jamelgo devenido corcel por la fuerza de la palabra y la imaginación de su dueño. Está creado a imagen y semejanza de don Quijote. Igual que él, está presto a entrar en batalla, aunque sea un lance de amor, como sucede en la aventura con los arrieros gallegos y sus jacas galicianas.

Sucedió, pues, que a Rocinante le vino deseo de refocilarse con las señoras facas, y saliendo, así como las olió, de su natural paso y costumbre, sin pedir licencia a su dueño, tomó un trocito algo picadillo y se fue a comunicar su necesidad con ellas. (107).

Sancho monta un asno, su rucio...uno de los símbolos más antiguos y vivos de lo “inferior” material y corporal, cargado al mismo tiempo de un sentido degradante (la muerte) y regenerador. (Bajtín, 1987: 75). Pero es también emblema de la humildad y la paciencia, en consonancia con los atributos de su amo. El asno posee un simbolismo análogo al del bufón, que es la imagen opuesta a la del rey. Sancho y su montura, un borrico, son la figura invertida de don Quijote y su cabalgadura, aunque ésta sea un viejo rocín.

Tal como lo indica Stella Watson (2002), los aspectos de la cultura popular incorporados en El Quijote son numerosos y entre ellos se pueden señalar rasgos carnavalescos y festivos como el humor, la locura, las imágenes grotescas del cuerpo, su vestimenta y sus gestos y las parejas de contrarios.

Esta última es un elemento central que encontraremos funcionando como par semántico fuertemente ideologizado en el periódico argentino del siglo XIX Don Quijote, por ello nos hemos detenido especialmente en este aspecto de la obra de Cervantes.

I.2.h. De la poesía a la filosofía

De los poetas culteranos del Siglo de Oro español, el más destacado es Luis de Góngora y Argote (1561-1627), cuya obra lo sitúa como poeta de primer orden en el parnaso peninsular. Junto a su obra "seria", Góngora escribió poemas de metro corto, endechas, romances y letrillas, muchas veces de carácter jocoso o satírico, que no cesó de cultivar a lo largo de su vida. La agudeza y donaire de sus letrillas ha hecho famosas muchas de ellas, como "Ande yo caliente", "Dineros son calidad", "Da bienes fortuna", "Los dineros del sacristán", etc.

Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), moralista y satírico, lanzó agudas burlas contra el culteranismo de Góngora en *La culta latiniparria*, cuadro satírico de los excesos de la época. En el terreno de la sátira pura, y en la herencia de los Diálogos de Luciano, compuso *Los sueños*, fantasías de tipo moral, de espíritu contrarreformista, en la que se muestran tipos humanos representativos de su tiempo. Y no es solo Quevedo quien ha de tener este espíritu satírico y hasta pesimista.

Como señala Díez-Echarri,

“Todos los escritores conceptistas tienden irresistiblemente a ver la vida a través de un prisma deformador. Aquella jocunda alegría del Renacimiento, que iluminaba, traspasándolos con su luz, todos los objetos, se ha convertido en desencanto, pesimismo y hieles. Y son precisamente los escritores de este grupo los que dan salida a ese mal humor. Unas veces, como en Quevedo, es carcajada franca y burla despiadada; otras, en Gracián, es pesimismo concentrado y admonición agria. Pero siempre la actitud de estos escritores ante la vida es de burla, de interpretación humorística de las cosas”. (1982: 390)

Aunque *Fuenteovejuna* (1618), es el drama consagratorio de Lope de Vega (1562-1635), un año antes había estrenado una comedia menor titulada *La niña de plata*. Obra casi olvidada, incluye uno de los sonetos que, a modo de juego humorístico, se va explicando a sí mismo mientras se desarrolla:

"Un soneto me manda a hacer Violante
que en mi vida me he visto en tal aprieto
catorce versos dicen que es soneto

burla burlando van los tres delante...", etc.

En realidad Lope de Vega introduce en el teatro, el modo caricaturesco de sus poemas burlescos, entre los cuales se destaca *La gatomaquia*.

En la escuela teatral de Lope, es de destacar la obra del dramaturgo mexicano Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), creador de nuevas modalidades que el teatro va a desarrollar en Hispanoamérica. Juan Ruiz es un personaje satirizado por su época y satírico y burlón él mismo.

Alfonso Reyes ha dicho de él:

“En lo que las sátiras y documentos oficiales concuerdan es en la corta estatura de Alarcón. Sus corcovas son ya proverbiales; pero los testigos de informaciones, se abstienen, por urbanidad, de aludirlas”. (cit. Por Díez-Echarri; 1982: 496)

Al igual que Lope, sus comedias incluyen poemas burlescos y satíricos, aunque se sabe que en rigor no fue Lope el inventor de este tipo de composición en broma, sino que era una práctica habitual en las literaturas europeas de la época. En España las practican muchos poetas y en Inglaterra hay que recordar una buena parte de los sonetos de Shakespeare.

Justamente en la Inglaterra del siglo XVII disponemos, además del espíritu burlón de un Shakespeare, de dos valiosas fuentes: Robert Burton (1576-1640) y Pepys. (s/d)

Burton es el autor de *Anatomía de la melancolía* (1621) y sus reflexiones sobre el humor tienen un carácter más general; el de Pepys, en cambio, nos transmite el regusto de los chistes orales ya sean de la corte como de las clases medias.

La gente culta siempre ha considerado los libros de humor con cierta ambivalencia. Como demuestra Pepys, un escritor de origen popular (estudió en la Magdalene College de Cambridge y se abrió paso entre los estratos sociales más altos sin experimentar sentido alguno de inferioridad de clase), estos libros no se apreciaban públicamente, pero se leían, incluso con insistencia.

La actitud de los escritores cultos hacia los libros de humor en el siglo XVII se fue haciendo más explícita y quizás más matizada. Los caballeros también hacían sus propias compilaciones manuscritas. Estos caballeros no habían perdido el sentido de la medida, tampoco eran historiadores de la cultura *avant la lettre*, excepto quizás Burton. Parece que

leyeron pero no estimaron verdaderamente los libros que en ocasiones ellos mismos recopilaban para su entretenimiento personal.

Las obras literarias mezclaban el humor de un modo casi medieval; lo mismo ocurría con parte de la literatura de diversión. Como siempre, el ejemplo más interesante es el de William Shakespeare (1564-1616). Shakespeare asistió a una Grammar School de los Midlands ingleses, como Burton (en su caso la Escuela de Colfield). Junto a su piezas históricas y sus dramas, Shakespeare cultivó la comedia ligera, obras en las que recogió elementos de la risa popular y de la comedia de enredos propia de la época.

El tema de la locura aparece tanto en los dramas (Hamlet) como en las comedias y sabemos que este tema, típico del grotesco, permite observar al mundo con una mirada diferente, no influida por el punto de vista “normal”, o sea por las ideas y juicios comunes. Como hemos dicho, en el humor popular, la locura es una parodia feliz del espíritu oficial, de la seriedad unilateral y la “verdad” oficial y de este modo, la incorpora Shakespeare a sus comedias.

El erudito Burton difiere en cierto modo de un escritor creativo como Shakespeare, que sigue la tradición popular, ya sea inspirándose en o contribuyendo a la misma, participando de su transmisión oral, escrita e impresa. “Popular” no significaba por entonces de “clase baja”. Burton inaugura, sin embargo, el proceso de separación entre lo erudito y la corriente general de la cultura, dando inicio a la progresiva distinción entre categorías en la literatura inglesa. La comparación entre Burton y Shakespeare resulta, en este sentido, esclarecedora.

En el siglo XVII empezará a desarrollarse la especialización de los géneros literarios. Las diferencias entre clases empiezan entonces a hacerse notar y comienzan a calificarse como “bajos” aspectos tanto de la literatura como de las clases sociales, identificando, a menudo equivocadamente, unos con otros. La crítica literaria neoclásica se desarrolla en Gran Bretaña y en Francia siguiendo las corrientes continentales. El género de los libros de humor florece pero no se valora mucho a pesar de que, por la dimensión tradicional de las anécdotas, se trate de un género esencialmente humanista, y de que el neoclasicismo no sea sino un humanismo evolucionado.

Rabelais particularmente, ejerció un gran influjo sobre la novela británica y sobre los libros de humor también. La estafa, la farsa satírica, la escatología y los contratiempos cómicos de la obra de Rabelais, que en este trabajo definimos como “carnavalescos”, tienen una relación muy clara con los libros de humor.

En la Francia del siglo XVII, por otra parte, se desarrolla un género al que Burrucúa llama "el bricolage jocoso" (2001: 360): mezcla de géneros teatrales -entre los que puede citarse La ilusión cómica de Corneille (1606-1684)-, o de géneros novelescos, entre los que se destaca la Novela cómica de Paul Scarron (1610-1660).

Scarron es un poeta poco conocido en la actualidad, pero muy famoso en su época pues llevó una existencia consagrada a la risa, remedio que él consideraba útil para aliviarlo de una enfermedad de los huesos.

Para el interés de nuestra investigación tiene el mérito de haber publicado uno de los primeros periódicos satíricos de Francia, la Gaceta Burlesca (1655) en el que se dedicó a satirizar a los miembros de la corte, principalmente al Cardenal Mazzarino, inaugurando una línea periodística que vería su auge en los siglos siguientes.

No podemos dejar el siglo XVII, sin dedicar unas pocas palabras a Baruj Spinoza, (1632-1677), el gran filósofo holandés de este siglo. Su pensamiento, de índole racionalista, preocupado por pensar la sustancia de las cosas, deja sin embargo un espacio en la Etica, para meditar sobre la risa como antídoto de la burla y el odio. Spinoza sostiene que la risa "como también las bromas, es una pura alegría" y por lo tanto, el hombre puede dedicarse a gozar de los placeres, la buena vida y el buen humor puesto que ellos "no causan daño ninguno para los demás" (Cit. Por Burrucúa, 2001: 364)

I.2.i. La nueva escritura satírica

En el Siglo XVIII, el proceso de descomposición de la risa de la fiesta popular (que en el Renacimiento había penetrado en la gran literatura y la cultura) toca a su fin, al mismo tiempo que termina también el proceso de formación de los nuevos géneros de la literatura cómica, satírica y recreativa que dominará al siglo XIX. Se constituyen también las formas restringidas de la risa: humor, ironía, sarcasmo, etc., que evolucionarán como componentes estilísticos de los géneros serios (la novela sobre todo).

En Francia, Voltaire (1694-1778), dio cabida al vocablo Risa en su *Diccionario filosófico*, analizando, en un siglo "razonador" como el XVIII, las situaciones que pueden llevar a la risa: la alegría jovial, la risa maligna, y especialmente en el teatro, la comedia, género en el que la risa nace del equívoco.

Si bien en este siglo la escritura satírica floreció, la broma pesada desaparece de los libros alrededor del 1700, aunque sabemos que se traslada a otros textos culturales: el sainete, el periodismo, el vaudeville, etc.

Sin embargo, la publicación de los libros de humor no parece haber decaído después de 1640, salvo en Inglaterra, durante el paréntesis de la Commonwealth (1640-1660), aunque los libros de humor nunca tuvieron claros propósitos antirreligiosos.

En el primer período se limitaban a satirizar al clero y laicado de falsa o ignorante religión. Más tarde, los chistes sobre curas disminuyen y las blasfemias pierden tono humorístico. Según Bajtín (1987), esta pérdida de sentido satírico puede deberse simplemente a una aceptación de lo inmoral, confuso y ridículo de la vida.

Embanderado en el partido de los “torios” Jonathan Swift (1667-1745) es el satirista inglés –de origen irlandés- más reconocido del siglo XVIII. Autor de las conocidas Aventuras de Gulliver, también de Cartas de un trapero y de El cuento del túnel, utilizó el humor, la sátira y la caricatura con fines políticos (defender la independencia de Irlanda) y morales (diatribas contra el relajamiento de las costumbres). Edward Said lo define como un escritor “reactivo” y “agitador” a quien debe reconocerse además de sus méritos literarios su militancia como “activista local, columnista, panfletista o caricaturista”. (2004: 110)

Walter Scott (1771-1832), también representa un cambio en la última parte del siglo XVIII y el primer cuarto del siglo XIX: apunta al incipiente rechazo de la indecencia pública. Rechazo que el siglo XIX confirmaría, contribuyendo de paso a fomentar en el humor una cara más oscura, más preocupante y bastante más radical que las casi infantiles indecencias de los “libros alegres”.

Los temas de los viejos chistes irán olvidándose a medida que vayan cambiando las circunstancias sociales, pero la naturaleza del chiste no cambiará sino que derivará a otros géneros que aparecen como novedad: el vaudeville en Francia, el sainete y la nueva picaresca en España y la ópera buffa en Italia, más precisamente en Nápoles.

Tal fue el éxito de esta última, que llega a Francia en 1746, fecha de estreno de *La serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), por una compañía de cantantes y músicos italianos.

Este acontecimiento hace estallar lo que se conoce como “la querrela de los bufones” que enfrenta a los filósofos enciclopedistas con los seguidores de la ópera tradicional francesa. Pronto Wolfgang A. Mozart y más adelante Gioacchino Rossini habrían de sacar

gran partido al género utilizando los topoi de la mujer cómica, los siervos pícaros y los finales felices.

Con respecto a lo que llamamos precedentemente la "nueva picaresca" española, cabe citar el caso de Fray Gerundio de Campazas del padre José Francisco de Isla (1703-1781), un jesuita perseguido por el Santo Oficio por esta novela que, burla mediante, denuncia los excesos de la iglesia. Lo más notable del texto es sin embargo, la posibilidad de recoger los elementos dispersos de la cultura cómica popular de la época, ya que Isla pone en boca de su personaje "todas las extravagancias, disparates, chistes más o menos irreverentes, anécdotas y chascarrillos que circulaban sobre los predicadores de la época", según nos dice Diez-Echarri (1982: 716)

El teatro español había incorporado un nuevo género: el sainete, cuadro costumbrista que se basa en escenas cómicas, absurdas y con personajes que rayan lo ridículo. Entre los escritores más destacados de este siglo en España podemos mencionar a don Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla (1731-1794), autor de unos cuarenta sainetes entre los que se destaca Manolo, "tragedia para reír o sainete para llorar", tal como lo subtitula el autor y verdadera parodia del tono serio y enfático de las tragedias de moda.

El sainete va a tener una trayectoria importante más allá de las fronteras peninsulares, sobre todo en América, donde el género se desarrolla con particular frescura y sobrevive -con variaciones y mezclas genéricas-, incluso en el siglo XX.

Pero en el siglo XVIII, y particularmente en el Virreinato del Río de la Plata, un sainete de corte popular y ambientación rural, El amor de la estanciera, atribuido al padre Juan Baltasar Maciel (Santa Fe, 1727-1788), va a dar surgimiento al teatro rioplatense por medio de una expresión de base popular que anticipa la aparición de la poesía gauchesca.

Un dato curioso de esta época es que del siglo XVIII -año 1709-, data la edición italiana más completa que nos ha llegado del *Satiricón* de Petronio, cuya interpretación más notable no va a salir de la lectura de las partes eróticas del libro, sino, como dice Burrucúa "de lecturas en clave política, particularmente centradas en la figura paródica del tirano..." (2001: 323)

Justamente son los libertinos italianos y franceses, admiradores de Petronio, quienes ponen en escena nuevas formas cómico-satíricas, mezclando lo grosero con lo fantástico y atribuyendo en muchos casos, las bajezas y defectos de los hombres a los políticos de la época

De estas obras, no pocos rasgos habrían de pasar a las formas caricaturescas y burlonas del periodismo satírico del siglo XIX, tanto de Europa como de América.

I.2.j. La cultura de la risa en el siglo XIX argentino

Las circunstancias histórico-políticas, particularmente graves en el siglo XIX, marcan a sangre y fuego los caminos por lo que habría de discurrir la historia de Europa y la de América a partir de las revoluciones independentistas. Desde comienzos del nuevo siglo, en varios países europeos (Alemania, Francia, Inglaterra) se había acallado la voz del pueblo, que se vio reducido a expresarse por medio de la ambigüedad propia del humor y de la sátira.

En estos años, el humor popular permitía a los sujetos participar de una vigorosa cultura de oposición soterrada que, vertida a los periódicos, a diversas formas artísticas y a diversiones populares, se convirtió en un arma política de crucial importancia contra los regímenes autoritarios.

Pero el humor era mucho más que otra manera de hacer política. En un momento de enorme cambio cultural, a medida que la sociedad tradicional basada en la propiedad de la tierra daba paso a un confuso nuevo mundo caracterizado por la industrialización, la urbanización y la movilidad social, el humor popular satisfizo varias necesidades: proporcionaba un entretenimiento sencillo, animaba a desahogar la bilis, y les permitía tantear y negociar los inseguros límites del “nuevo mundo feliz” que les rodeaba.

Durante la primera mitad del siglo, el humor popular salió a las calles y entró en las salas de estar. Se trataba de un fenómeno europeo en general que irrumpió en la escena literaria y artística, sorteando con facilidad todos los límites convencionales: dialecto, caricatura y arte, cultura popular y cultura académica.

Este humor no era simplemente un producto comercial hueco, nacido de la noche a la mañana para saciar un prurito de innovación y diversión. El humor podía servir a la vez de fuerza revolucionaria y de válvula de seguridad.

De esta manera, el humor ayudaba a configurar un espacio público, un ámbito o foro en el que podían debatirse y tratarse todo tipo de ideas, políticas, sociales o morales. El humor popular ofrecía a los participantes la sensación de formar parte de una comunidad. La risa, ya trivial, ya subversiva, o en un punto intermedio, formaba parte de un debate público

continuo, en el que los hombres del siglo XIX –europeos y americanos– se definían a sí mismos y a su recién nacida cultura nacional.

Porque, como hemos señalado anteriormente, estas formas del humor permiten leer los modos de comunicación intracultural, es decir cómo se produce una apropiación de los discursos por parte de diferentes esferas de la cultura, ya sea de lo culto a lo popular, o viceversa, de la oralidad a la cultura letrada o dentro de la misma cultura de la letra, de las escrituras literarias, a las periodísticas y hasta las panfletarias.

Aunque por la índole de nuestra investigación, en este apartado hemos de detenernos solo en algunos aportes de la cultura de la risa en el siglo XIX en el ámbito rioplatense, un párrafo obligado lo merece la literatura incipiente de la América Hispana ligada directamente a su raigambre española. Géneros tan arraigados en la tradición española, como son los festivos, cobran en América un desarrollo singular. La tendencia satírica puede señalarse en obras poéticas y teatrales de autores como el salvadoreño José Batres (1809-1844), el uruguayo Francisco Acuña de Figueroa (1790-1862), Felipe Pardo (1806-1868) en el Perú, Antonio José de Irisarri (1786-1868) en Guatemala, Anastasio María de Ochoa (1783-1833) en México y en Argentina en particular, fray Cayetano Rodríguez, (1761-1823), maestro de Mariano Moreno, diputado en el Congreso de la Independencia quien nos dejó poemas satíricos propios de la situación política de la época como los "Consejos a la madre España".

También del siglo XIX, es el Periquillo Sarniento del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), novela con rasgos de la picaresca que presenta un cuadro complejo y con tintes graciosos, de la sociedad mexicana de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

Sin embargo y deteniéndonos específicamente en el Río de la Plata hay dos ámbitos cruzados en los que puede leerse la cultura de la risa: un primer ámbito es el popular y callejero, cuya manifestación más evidente está en el carnaval que comienza a festejarse ya en el siglo XVIII y que cambia con el tiempo aunque siempre mantiene su carácter transgresor y festivo.

Un segundo ámbito lo constituye la zona fronteriza que delimita el discurso letrado con la vigencia ya señalada del sainete español, nuevas formas literarias (como el costumbrismo y la gauchesca) y la aparición en la prensa del discurso de tipo satírico-caricaturesco.

El carnaval

Señalábamos anteriormente con Bajtín que el carnaval medieval, heredero de las fiestas báquicas y las saturnales romanas, creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones de la vida ordinaria. Durante esta fiesta que precedía a la Cuaresma, los sujetos se liberaban de las normas y las reglas de conducta y manifestaban de forma diferente y compleja la vida del pueblo. El carnaval se caracteriza principalmente por la lógica del mundo “al revés” y de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo, del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos.

La naturaleza compleja del humor carnavalesco se manifiesta, ante todo, como humor festivo. Hemos dicho que para Bajtín, la risa carnavalesca tiene un carácter esencialmente popular ya que es patrimonio del pueblo e inherente a la naturaleza misma de la fiesta. Sin embargo, esta utopía polifónica bajtiniana, no coincide con lo que era en su dimensión ideológica más profunda el carnaval rioplatense.

En el Río de la Plata se festeja el carnaval desde la época colonial, en un sincretismo cultural que aúna la herencia europea medieval con las tradiciones y los cultos populares de raíz africana, traídos a América por los negros esclavos.

A través de ellos, Momo, el dios de la burla expulsado del Olimpo por reírse de los otros dioses, vuelve transfigurado a las calles porteñas, rompiendo con la geografía (apropiación del espacio céntrico) pero no con las jerarquías de la ciudad colonial.⁴

Si bien en el carnaval participaban disfrazados algunos hombres de las clases acomodadas, son los negros quienes, liberados por la Asamblea de 1813 y agrupados en barrios periféricos de Buenos Aires, le dan su particularidad a esta fiesta.

Si bien el carnaval no borra las diferencias sociales, sí borra temporariamente las jerarquías cronológicas y espaciales: en la vida ordinaria los negros (también indios, zambos y mulatos) pertenecían a un “pasado tribal” que en el proceso colonial e independentista se oponía al “presente modernizador”.

El derecho universal impuesto en América por los europeos supuso la entronización de un universo jurídico (la ley de la Corona y luego las nuevas Constituciones nacionales) que excluía al “otro” y hacía de la diferencia su lugar de enunciación. El “otro” es el que no

⁴ No desconocemos la influencia de las tradiciones indígenas en otras zonas del país donde también se festeja el carnaval, pero por la índole de nuestra investigación nos referimos solo al carnaval que se festejaba en el ámbito rioplatense (Buenos Aires y Montevideo) donde predomina la influencia negra.

tiene ni la composición racial ni la lengua del dominador, ni religión, ni sustancia ética, ni derecho y por lo tanto carece de legalidad y de racionalidad.

Justamente si el carnaval se permite solo unos pocos días es porque su carácter de excepción (irracionalidad, ilegalidad, rituales paganos, uso de un vocabulario soez, etc.) instauraba en esos momentos el “desenfreno” y la “desviación” con respecto al patrón del orden y de la civilización.

En estos días las “murgas”, formadas por grupos de negros, invadían el centro de la ciudad. Estaban constituidas por músicos y bailarines que desfilaban al son de los tamboriles y las maracas. Como parodia del típico traje de los blancos, los murgueros se disfrazaban con levitas e imitaban cómicamente a sus amos. Cada grupo iba presidido por un estandarte que llevaba los colores que identificaban a las barriadas.

Ana Gloria Moya relata de este modo la participación de los negros en la fiesta carnavalesca:

“La tensión crecía en el barrio El Tambor a medida que se acercaba el Carnaval. Las mujeres obligaban a las agujas a apurar la confección de ilusiones y los colores batallaban entre sí desde los vistosos trajes en una lucha sin ganadores. Los bailarines, una y otra vez con frenesí, repetían sus movimientos al son de las marimbas y mazacayas, que tiránicas ordenaban repetir hasta la perfección los pasos de danza desajustados a su mandato... Vibrantes las voces convergían con los tambores y nacía un clima mágico y sensual al que ni siquiera el blanco podía sustraerse y oscurecía su piel para mezclarse con los negros, propietarios exclusivos de la fiesta...” (2003: 59)

Con el tiempo y ya casi desaparecida la cultura negra de los barrios porteños⁵, la murga incorporó el bombo con platillos adoptado por los inmigrantes españoles. Es con la influencia de inmigrantes de distintas comunidades que el desfile se transformará en un “corso” – palabra de origen italiano– de carácter multicultural en el que participarán no solo las murgas sino también las comparsas que competían por la belleza de sus reinas y por los premios que se otorgaban a los mejores grupos.

⁵ Los negros murieron casi todos en las primeras filas de los ejércitos de la independencia usados como “carne de cañón” para cubrir las retaguardias mejor armadas y compuestas por oficiales blancos. En las ciudades solo quedaron mujeres que sirvieron como domésticas en las casas de los señores principales y cuya descendencia ya era mulata.

También con el tiempo, las clases acomodadas comenzaron a asistir como espectadores de la fiesta y los jóvenes osaban disfrazarse y divertirse en “bailes de mascaritas” en salones y clubes privados.

Es de destacar sin embargo, que el sistema de jerarquizaciones y exclusiones que se revelaba en el carnaval colonial de predominancia afroamericana, es reemplazado en la sociedad postcolonial por nuevos sujetos: el “otro” es ahora el gaucho integrado a la ciudad en sus barrios marginales y el inmigrante, obrero y peón, instalado en los “conventillos”⁶ del puerto.

Recordemos que el juego es el elemento típico de toda cultura de la risa y por ende, del carnaval como texto por antonomasia de esta cultura. Así señala Nora Sánchez, que los juegos con agua y serpentinas eran los preferidos de las clases más acomodadas que participaban de la fiesta en los interiores de las casas señoriales:

Desde el siglo XVIII los porteños se mojaban unos a otros en tiempos de Carnaval. Cuando las autoridades prohibían los juegos con agua, se podía jugar con papel picado y serpentinas. Más adelante aparecieron los pomos de plomo. (2005: 50)

Estos pomos de plomo contenían agua perfumada y las serpentinas eran fabricadas inicialmente en Francia de colores verde, amarillo y rosa, hasta que comenzó la fabricación local.

Como diría Bajtín el carnaval instaure así, una forma especial de comunicación humana: un trato más libre y familiar, que permitía liberarse por un tiempo –breve ciertamente– de las convenciones y las rígidas reglas morales del siglo XIX. Crea un discurso y una semiosis propia, imposible de encontrar en otra parte, y claramente diferenciado del lenguaje de la iglesia, de la educación formal y de las instituciones públicas. Sin embargo, no es aplicable la idea utópica de Bajtín cuando piensa en el carnaval como lugar de una promesa libertaria ya que en el Río de la Plata y aún aquí, en este espacio en el que, como dijimos, se anulan las jerarquías cronológicas y espaciales, sigue mostrándose claramente el sistema de jerarquizaciones y exclusiones sobre el que sustentaba la sociedad colonial y luego la república.

Romeo César sostiene con respecto al carnaval del Río de la Plata:

⁶ Se denominó “conventillo” a las casas de pensión antiguas y con muchos cuartos, cada uno de los cuales se alquilaba a una familia completa de inmigrantes y en los que se vivía en condiciones de hacinamiento e insalubridad que solo las nuevas leyes del siglo XX habrían de paliar en alguna medida.

“Con el orden y desorden extraordinarios que instauran los celebrantes de la fiesta, por tres o más días, se contraponen al orden y al inevitable desorden concomitante que imperaban en el tiempo ordinario de vivir comunitario habitual o de cualesquiera sociedades. Evitan, así, que estos últimos se naturalicen o se oculten. Por esta razón, muchos lo han calificado de subversivo e incluso “revolucionario”. (2005: 71)

Lo culto y lo popular

Habíamos señalado al iniciar este apartado la existencia de una zona de convergencia entre la cultura letrada y su raigambre popular que se da en tres tipos de textualidades: el teatro, las nuevas formas narrativas (como el costumbrismo y la gauchesca) y la aparición de la prensa satírico-caricaturesca.

En las tres clases de textos se ponen de manifiesto los géneros provenientes de la cultura oral popular, otras formas de decir ligadas a la escritura y la existencia de un nuevo público “lector” (a veces no alfabetizado aún, pero lector de caricaturas y dibujos humorísticos u oyente atento de las lecturas hechas en torno de los fogones por alguien que sabía leer).

Con respecto a la prensa, veremos más adelante (cap. II) que, siguiendo el modelo español en la Argentina aparecen toda una serie de diarios y revistas de neto corte humorístico que hacen de la caricatura su modo principal de mostrar vicios y denuncias sociales a los fines de la oposición política o la prédica moralizante.

Para muchos escritores de la época, tanto el teatro como el periodismo son el lugar de entrada a la escritura literaria (Sarmiento, Mansilla, García Merou) y para otros, “un modo específico de concebir proyectos y desarrollar tradiciones culturales”, tal como lo señala Claudia Román (2003: 473), cuando estudia las familias de escritores periodistas (los Varela, los Mitre, los Gutiérrez).

Por otra parte, el teatro satírico-costumbrista tiene su punto de partida “en el sainete español que los actores y compañías españolas representaban en los escenarios porteños a fines del siglo XIX. Rápidamente los artistas locales se apropiaron de las convenciones del género y las reelaboraron dando lugar a la emergencia de un género con características propias...” (Cazap y Massa; 2003: 130)

En muchos momentos, el género sirvió para criticar al poder como en el caso de Alberdi, un político romántico liberal que escribe la obra de teatro *El gigante Amapolas* para satirizar duramente a Juan Manuel de Rosas.

Es interesante señalar que cuando comenzaron a representarse obras de autores locales, escritas “al modo de...”, los actores seguían siendo españoles.

Con respecto al ámbito de la cultura letrada en cruce con una veta popular, se destaca el nacimiento de un nuevo género propio del Río de la Plata: la gauchesca, que habrá de dar importantes obras, tanto en el plano lírico como en el teatral y cuyo estilo habrá de marcar toda una línea de la literatura argentina –de Hidalgo a Hernández–, del teatro nacional –de Maciel al circo criollo–, y del periodismo de origen popular y aluvional.

La poesía gauchesca –imitación del habla de los gauchos por escritores cultos–, registra no solo sucesos históricos y el modo de constitución de la nueva sociedad rioplatense sino también el cantar guitarrero y el decir pícaro y muchas veces polémico, de los sujetos populares.

Su origen está en la mezcla entre la herencia del romancero español y la transformación de la copla americana.

Entre los escritores de veta burlesca se destaca Hilario Ascasubi (1807-1875), editor de gacetas satíricas en lenguaje gauchesco (denominadas gacetas “gauchipolíticas”) que publicaba bajo el pseudónimo de Aniceto El gallo. Uno de ellos es el periódico cordobés llamado *El arriero Argentino*, en cuyo único número fechado en septiembre de 1830, le llama "diario que no es diario, escrito por un gaucho cordobés".

Haciendo de la polémica, la burla y el agravio su tono central, este periódico fomentó las disputas y recibió encendidas respuestas. Mofándose de la corta duración de esta gaceta José Feliciano Cavia escribe el “Cielito del arriero empantanado”. (Lucero: 2003)

Otro periódico de más trayectoria es la *Gaceta joco-tristona y gauchi-patriótica* que publica Ascasubi, ya en Buenos Aires, entre 1853 y 1859, con agudas burlas hacia conocidos personajes de la época.

Otro de los escritores gauchescos destacado por su trabajo con el humor popular es Estanislao del Campo (1834-1880), quien firmaba sus trabajos como Anastasio El Pollo, en contrapunto con el Aniceto El Gallo, de Ascasubi. Allí nacieron muchos de los apodosados a políticos de la época (Teru-teru a Urquiza, Gallo Valentín a Alsina, Gallipavo a Ascasubi, etc.) y que luego sería una especie de “costumbre nacional” en los periódicos satíricos de fines de siglo, como veremos más adelante.

La obra más importante de Estanislao del Campo es el poema gauschesco Fausto, versión criolla en tono jocoso de las impresiones que le causa a un gaucho una función en el "tiatro" Colón de Buenos Aires, donde ha visto aparecer en escena al "malo".

El texto se escribió a propósito de la representación en Buenos Aires de la ópera de Gounod realizada sobre la obra de Goethe y según señala Claudia Román (2003), tiene como antecedente otra pieza de Del Campo en la que un gaucho asiste a una ópera, publicada en el periódico Los debates el 18 de agosto de 1857 y que constituye una de las primeras intervenciones firmadas como "El Pollo".

Lo que se parodia en estos textos es el modelo culto y según Román,

"... la verdadera "función" es la que ofrece la parodia impiadosa, encarnizada, delirante de ese modelo cultural de importación, de ese modelo gringo y del público que acude en tropel a rendirle su alelado e incondicional tributo de admiración en el Teatro Colón recién inaugurado". (2003: 111)

El tono permanente de esta parodia "impiadosa", no está exento de un humor burlón y satírico. Dice por ejemplo el personaje-narrador en su diálogo con el gaucho Laguna quien no ha ido al teatro y al que le cuenta la función:

"Viera el Diablo!
Uñas de gato,
Flacón, un sable largote,
Gorro con pluma, capote,
Y una barba de chivato..."

En su textualidad "delirante" pueden leerse las condiciones histórico-culturales de la época, las representaciones de obras cultas en los teatros, el acceso del público iletrado y los modos de apropiación, (satíricos, burlescos) por parte de las clases populares, de la cultura elevada.

El relato de la representación está mezclado con bromas, chanzas y expresiones picarescas propias del habitante del campo argentino y que, habría de perder su frescura picaresca en pos de la denuncia política en los poemas posteriores como Martín Fierro (José Hernández 1834-1886) o el Santos Vega o los mellizos de la Flor (Hilario Ascasubi), los dos publicados en 1872.

Sin embargo, estas obras que en general, han sido leídas por la crítica en clave socio-política, para Leónidas Lamborghini (2003) constituyen una clase del “género bufo”. Para este crítico, leer el Martín Fierro como “una formidable bufonada, es entenderlo mejor”.

Entre la interpretación de Lugones en *El payador* (1910) de Martín Fierro como el héroe nacional arquetípico, síntesis de la argentinidad, y la de Borges, de Martín Fierro como un “cuchillero individual” (en *El Martín Fierro*, 1929), Lamborghini lee al poema gauchesco como una parodia de la epopeya clásica, modelo antiautoridad literaria por excelencia:

Señala Lamborghini:

“El Héroe es un bufón pero sus bufonadas vivisecciona las mentiras del Sistema. Así se comprendería mejor el giro copernicano que se produce cuando un gaucho roto, derrotado, sumergido, un matrero, un cuchillero cebado y racista salta a la pista e invade el lugar del Héroe Clásico: Aquiles, Eneas, el Cid.” (2003: 102)

Entendemos que esta interpretación es osada y que no hace del todo justicia ni al poema ni al autor, pero resulta interesante porque al leer el texto en clave paródica, ilumina aspectos que la crítica canónica no había tenido en cuenta.

Además de la gauchesca, también la “literatura culta” del siglo XIX, si bien hacía de “lo serio” su marca de distinción y sinónimo de elevación cultural, no dejó de cultivar el humor. Y los escritores encontrarán en el teatro, el periodismo y la prosa costumbrista su lugar de enunciación. Romano señala que este nuevo espacio de inscripción escritural “produce una solapada pero tajante división de funciones dentro del campo intelectual rioplatense”. (2004: 61), fronteras que muchas veces eran cruzadas por unos y otros: periodistas, folletinistas, costumbristas, quienes aún para burlarse de “los otros” escritores apelaban a las formas populares y al beneplácito de los nuevos públicos.

Un caso ejemplar es de el Eduardo Wilde, (1844-1913) escritor de la llamada “generación del 80”, quien en *Vida moderna* (1888) relata en breves textos costumbristas los cambios de la cultura argentina de la época. Y lo hace con un tono nostálgico con respecto a aquello “que fue” y sarcástico y burlón cuando se trata de dar cuenta de las nuevas modas del “mundo moderno”

Otro caso, recuperado por Eduardo Romano para la memoria de la literatura argentina es el del escritor Julio Lucas Jaimes (nacido en Perú en 1845 y radicado en Buenos Aires), quien firmaba con el seudónimo de “Brocha Gorda” y cuya producción costumbrista no está

exenta del tono humorístico y los consabidos chascarrillos contra sujetos notables de la época.

Sin embargo, será “Fray Mocho”, seudónimo de José Sixto Álvarez, (1858-1903) quien dará al costumbrismo rioplatense una retórica propia. Nos referimos a él particularmente en el capítulo II, cuando hablemos en extensión del periodismo satírico-burlesco rioplatense.

PARTE II

EL SIGLO XIX ARGENTINO: PERIODISMO, HUMOR Y POLITICA

II. 1. LA ARGENTINA MODERNA

II.1.a. El proyecto liberal

La segunda mitad del siglo XIX es el período de nacimiento y consolidación de lo que podríamos llamar "la Argentina moderna".

Desde 1880, con la federalización de Buenos Aires, con la unidad monetaria, con el convergente trazado de la red ferroviaria en función de la absorbente actividad comercial del puerto de la capital, se favoreció una política que deformaba las tradicionales autonomías provinciales y facilitó la aparición del "unicato". Así se denominó a un sistema que centralizaba en el presidente de la República este cargo y la jefatura del partido. Respetando las formas legales, el unicato creó una autoridad que en la práctica redujo a muy poco los otros poderes del Estado. Dicha autoridad la ejercía, desde 1880 el general Julio Argentino Roca.

A partir de 1886 ocupaba la presidencia de la Nación el doctor Miguel Juárez Celman, quien, después de haber gobernado Córdoba, su provincia natal, y representado en el Senado de la Nación, había alcanzado la primera magistratura por su parentesco con el general Roca.

Distanciado políticamente del general Roca, identificado con la adopción de leyes liberales, como la del matrimonio civil, que le acarreó la hostilidad del sector católico, Juárez Celman complicó su autoridad de gobernante con la irresponsable conducta económica al auspiciar las grandes construcciones públicas de carácter efectista y el crédito ilimitado, expresado en vertiginosas emisiones de papel moneda.

En materia económica y financiera, Juárez Celman halló un país acostumbrado a vivir en el déficit crónico: déficit en los presupuestos, déficit en la balanza comercial, angustias en la Tesorería para poder cumplir los compromisos contraídos.

La especulación, el juego y el lujo fueron aspectos dentro de las facetas sociales de la época. El unicato y la adulación al gobernante eran los factores políticos; en lo económico y financiero, el déficit crónico en la balanza comercial y el aumento de la deuda externa. Queda aún sin mencionar el hecho de más trascendentes consecuencias en el provenir de la Argentina. Ese hecho fue el de orientar al Estado en una actitud de tal pasividad frente a las transformaciones económicas, que llegó a tenerse por indispensable para asegurar el progreso: el criterio de entregar a grupos extranjeros lo que la iniciativa y la capacidad de los argentinos ya habían sabido crear y organizar.

El Estado liberal dejará de ser, a partir de entonces, el que auspiciaba el avance de las libertades ciudadanas y democráticas, para pasar a significar el Estado que abandona a intereses particulares el dominio de las grandes empresas de servicios públicos.

Dado el momento de la economía occidental, los intereses particulares antes aludidos no eran intereses argentinos sino de capitales extranjeros.

Un caso paradigmático es el de los ferrocarriles: la Argentina, tuvo su primer ferrocarril en 1857, vio extenderse las líneas por gran parte del territorio nacional. Lo que al comienzo fueron capitales nacionales, pasaron a ser inversiones extranjeras, principalmente británicas. La vías férreas, en razón del interés de los capitales que las explotaban, estaban pensadas en función del comercio exterior: desde las zonas productoras hasta Buenos Aires y otros puertos, para el rápido embarque de cereales y carnes (aparecieron los buques frigoríficos) dirigidos a los consumidores europeos.

También la industrialización incipiente pareció crecer en torno a Buenos Aires porque así interesaba a los importadores que traían el carbón de Inglaterra y tenían sus clientes muy próximos, junto al puerto.

Además, la industrialización consolidó la unidad empresarial de la época. El Club Industrial y el Centro Industrial fueron las primeras corporaciones que llevaron a la fundación de la Unión Industrial Argentina, en 1887.

Por otra parte, la inmigración traía trabajadores para la industria y para el campo. Venir a "hacer la América" era el objetivo de infinidad de trabajadores europeos, especialmente italianos, muchos de los cuales soñaban con volver a su tierra con el dinero ahorrado para salir de la pobreza en que se debatían las clases populares del viejo mundo.

En 1887, la Argentina superaba los tres millones de habitantes. La ciudad de Buenos Aires estaba en los 437.875 pobladores; el 51 por ciento de ellos eran extranjeros. Había mayoría de italianos y españoles, luego le seguían los franceses, ingleses y alemanes.

Probablemente muchos de esos trabajadores habitasen en los 2800 conventillos porteños, según lo indicaban las estadísticas municipales de fines de la década del '80. La palabra "conventillo" es el diminutivo de "convento" aunque la finalidad no es la misma. Aparentemente la similitud en cuanto a celdas o habitaciones pequeñas que dan a un patio abierto, dio origen a la denominación de lo que en otros países se llama "casa de vecindad" o "casa de inquilinato", como ya señaláramos en el capítulo anterior (Cf. I.2.)

Pero en la misma época, Buenos Aires comenzaba a crecer dando lugar a barrios residenciales que se consolidaron con la política del dinero fácil de los gobiernos de Roca y Juárez Celman. El régimen posibilitaba para estos aprovechados una vida cómoda y regalada, de escaso trabajo productivo. Ya en la época, a alguno de ellos se los caracterizaba, satirizándolos y censurándolos. Eran los "high-life" (del inglés "alta sociedad"), vocablo que los porteños, con los años, transformarían en "jailaife".

Muchos inmigrantes no se quedaron en la ciudad. Fueron al campo y a las colonias porque había en el país mucho territorio para poblar y se les ofrecieron tierras para que las ocuparan y trabajaran, según el lema de Alberdi que alentó la Constitución Nacional de 1853: "Gobernar es poblar"⁷.

Como señala el sociólogo Alberto Tasso:

⁷ ALBERDI, Juan Bautista; *"Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina"* Centro Editor de América Latina, Buenos Aires. 1984.

“La inmigración, en cuanto proceso efectivo de ingreso de grandes contingentes de población, tocó todas las clases sociales y casi todo el territorio, aunque el escenario principal haya sido Buenos Aires y el litoral, llegó al poco tiempo desde la Patagonia a La Quiaca, desde Mendoza a Misiones. Los procesos sociales y económicos que se produjeron en cada una de las regiones y provincias no resisten una única interpretación ni un modelo uniforme...

A partir de la gran inmigración –cuya iniciación podría situarse hacia 1870– ninguna clase social podrá considerarse en Argentina, ajena al proceso migratorio. En las ciudades –cuyo caso emblemático es Buenos Aires– los extranjeros ocupan todo el escenario de las clases bajas: obreros de la industria o el taller, artesanos independientes, vendedores ambulantes, pequeños comerciantes. Hasta en los escenarios marginales de la mala vida, competirá la prostituta francesa y el rufián italiano con sus colegas nativos.” (1993: 19)

En esta época en Buenos Aires comenzaron a conocerse la luz eléctrica, el pavimento en las calles, las instalaciones sanitarias y el agua corriente y se suscitaba un fuerte debate higienista que trajo a la población más pobre, algo de bienestar y mereció las preocupaciones por parte del Estado.

Parecía como si la prosperidad (sólo conocida por algunos) no fuese a acabar nunca. El progreso iba a ser eterno. La razón (imperada por los principios del positivismo) y el liberalismo condujeron a la creación del Registro Civil, del Consejo Nacional de Educación y del Registro de la Propiedad, y a la sanción de leyes tales como la 1420 de Educación común, laica y obligatoria y la de Matrimonio civil.

Buenos Aires aparecía como la ciudad moderna, populosa, cosmopolita, abigarrada y problemática. "La gran aldea" sólo era un recuerdo, además del título del libro de Lucio V. López. Otros clásicos literarios de la época eran *Juvenillia*, de Miguel Cané, y *Sin rumbo*, de Eugenio Cambaceres. Ya sobre el '90, Julián Martel, en su novela *La bolsa*, relataría entretelones de la crisis que finalmente se desataría. Los grandes diarios de la época eran, como veremos en el capítulo siguiente, *La Nación* y *La Prensa*.

Con los inmigrantes europeos llegaron también las ideas socialistas y se difundió el anarquismo. Por otro parte la masonería, ya arraigada en el país, se fortaleció e influyó tanto en la política como en iniciativas de distinta índole. Tal el caso, por ejemplo, de la creación de la Cruz Roja.

También los trabajadores, liderados generalmente por anarquistas y socialistas italianos, se organizan gremialmente y se comienza a utilizar la sigla FORA para denominar a la central sindical, la Federación Obrera Regional Argentina.

II.1.b. Poder e inestabilidad

La primera expresión pública de manifiesto repudio y disconformidad al gobierno lo señaló un mitin convocado en el Jardín Florida, el 1 de setiembre de 1889, por la juventud universitaria.

La desvalorización del peso politizaba a la gente, hasta entonces indiferente a los fraudes y codicias personales de los políticos. La vida cívica nacional hubiera seguido mucho tiempo sin despertarse si la caída del oro no hubiese engrosado el número de los opositores al gobierno. Ese fue el factor que determinó que aumentara la tensión y facilitó el éxito de una convocatoria cumplida en abril de 1890 en El Frontón, local destinado normalmente al juego de pelota vasca. Allí se verificó una movilización ciudadana en la cual coincidieron, en su imprecación a Juárez Celman, políticos prestigiosos, la juventud universitaria y un vasto pueblo de mujeres, comerciantes y artesanos.

En el mitin del Frontón pudo medirse, en efecto, la preocupación ciudadana por la crisis económica y financiera agudizada. También pudo apreciarse cómo empezaba a concretarse en el espíritu público la culpabilidad del presidente.

El acto había sido legitimado por la intervención de oradores como Bartolomé Mitre y una campaña periodística violenta enjuiciaba desde hacía meses a Juárez Celman. También, en dicho acto tuvo concreción organizativa una nueva fuerza partidaria: la Unión Cívica.

No obstante las proclamadas y declamadas invocaciones a la legalidad, la Unión Cívica inició, inmediatamente después del mitin del Frontón, preparativos revolucionarios y, dirigida por Aristóbulo del Valle y Leandro N. Alem, aceptó la participación de un grupo de oficiales jóvenes en la insurrección armada que se estaba organizando.

Mientras tanto, la situación financiera se había agravado. El peso había sufrido una creciente desvalorización a causa de que el oro seguía subiendo. La cotización del peso medía entonces la postración del país y mostraba su incertidumbre, cual si la moneda nacional fuera un simple papel que sigue, en el aire, los remolinos de la tormenta política que se avecinaba.

La revolución del '90, cuyo jefe militar, el general Campos, había sido arrestado días antes, estalló el 26 de julio e instaló en el Parque de artillería su cuartel general.

Fue el 26 de julio de 1890 cuando se demostró la inoperancia del sistema del "unicato". Una sola cabeza para decidir todo y cargar con todas las responsabilidades no funcionaba, y el gobierno apareció delegado en tres personas: Juárez Celman, Pellegrini y Roca.

El presidente Juárez Celman, mal aconsejado, en un primer momento abandonó la capital. Roca y Pellegrini actuaron como ejecutores del gobierno.

Sin embargo, bastaron las horas de ese día 26 para evidenciar que la revolución no impondría, al menos por las armas, su voluntad de triunfo. En su realización, el movimiento armado pareció mostrar la borrosa hibridez que caracterizó su preparación: ni militar ni civil. Estos dos factores sumaron sus deficiencias respectivas, sin llegar a capitalizar los esfuerzos positivos que en toda revolución armoniosa ellos deben aportar. Se careció de un plan con etapas previsible. Se construyeron en cambio, credulidades que bordeaban la fantasía.

Todo pareció limitarse a colocar sobre las cabezas boinas blancas que en amplio stock se adquirieron en un comercio vecino al cuartel, y originaron así el distintivo partidario de los radicales que ha llegado hasta la actualidad. Las boinas han sido, en definitiva, más perdurables como símbolo cubriendo cabezas, que las consignas imprecisas o ausentes de esas mismas testas ciudadanas.

El gobierno, en cambio, procediendo metódicamente, bloqueó al enemigo. Al concluir la jornada del 27, a la sorpresa del comienzo sucedió la angustia colectiva. Hasta que empezó la revolución lo que caía era el peso papel. Ahora era el propio país el que estaba rodando cuesta abajo en el infortunio de la guerra civil.

Finalmente, la paz se firmó sobre la base de condiciones que significaban la rendición de los revolucionarios, garantizándoseles una amplia amnistía.

Si la revolución había sido vencida, el triunfador no era precisamente el presidente Juárez Celman. Quienes habían dirigido la lucha reemplazándolo, Pellegrini y Roca, salieron victoriosos del conflicto.

El senador por Córdoba, Manuel Pizarro, pronunció entonces un discurso que emocionó al Congreso y que siempre recordará la Historia. Puntualizó en dicho discurso una frase que se hizo memorable: "La revolución, señor presidente, está vencida, pero el gobierno esta muerto!".

El vacío político y la bancarrota financiera obligaron a Juárez Celman a presentar su renuncia. El vicepresidente Pellegrini sólo asumió la primera magistratura después de asegurarse el necesario apoyo financiero. El bisturí de la amputación política había funcionado con la prevista regulación que Roca deseaba: en reemplazo de Juárez Celman, Pellegrini ocuparía la presidencia, y el Congreso, que había sido juarista, seguiría funcionando.

Así, las elecciones se eludían y el pueblo debía encontrar en el alejamiento de Juárez Celman suficientes motivos de alegría. El sentimiento popular había identificado a tal punto las penurias que se sufrían con el presidente, que su renuncia se interpretó, ingenuamente, como el final de todas las preocupaciones.

Pellegrini asumió la presidencia, pero el oro siguió subiendo. La evolución de los hechos económicos y financieros demostró claramente cómo la caída de Juárez Celman no había solucionado nada en ese sentido. En realidad, el verdadero período de crisis quedó iniciado al concluir la revolución de julio. El gobierno debió clausurar por unos días la Bolsa y prohibir durante unos meses la cotización del oro.

El año 1891 no trajo mejoras en la situación. La crisis se prolongaría, pues a las dificultades señaladas a propósito de la revolución del '90 se agregarían más adelante las derivadas de los gastos de la paz armada que acompañó una disputa de límites con Chile. Pese a todo, las cifras del comercio exterior valorizadas nuevamente en el mercado internacional lograban el nivel alcanzado en las vísperas del movimiento en el Parque.

En la década del 90, la Argentina, quebrantada por una crisis de origen fundamentalmente exterior, pero a cuyas desviaciones de especulación, de juego y de lujo no supieron sustraerse los sectores dirigentes, sería salvada en gran medida por el trabajo de los "gringos" agricultores. En efecto, para compensar el alza del oro y pagar las deudas, no se recurrió esta vez a los hacendados ni al ganado, sino a los cereales.

Los inmigrantes en las chacras, ajenos a los movimientos colectivos, habían multiplicado las cosechas, sin delirarse en esos años de los '90, y habían seguido trabajando: la exportación del trigo creció sustancialmente entre 1889 y 1894. Y fue elaborando el pan para las mesas europeas cómo la República Argentina pudo, después de la crisis del '90, conquistar el propio.

En la Casa de Gobierno renacía la austeridad tradicional; en el aspecto político se había desvanecido la atmósfera de adulonería que caracterizó al "unicato". El Congreso escuchó voces responsables que enjuiciaban la reciente política equivocada del Estado liberal

que había traspasado a capitales extranjeros tantos resortes de la economía. Se recuperaron las Obras Sanitarias, y ya no se votaron tan desaprensivamente concesiones ferroviarias onerosas.

La crisis del 90 significó también un cambio en las inversiones extranjeras entre las que se destacaban las británicas: los antiguos préstamos al sector público fueron desplazados por la fiebre ferroviaria. Argentina pasó a ocupar el primer lugar entre los destinatarios de capitales ingleses, situación que se mantuvo hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial.

Julio A. Roca, Ministro del Interior durante unos meses al iniciarse la presidencia de Pellegrini, en el gabinete o fuera de él se las arregló, con un enfrentamiento de carácter familiar, para imponer un presidente de su agrado para el período que se iniciaba en 1892. Así Luis Sáenz Peña llegó a la primera magistratura sucediendo a Pellegrini. Por supuesto, el verdadero jefe siguió siendo Roca.

Tales hechos determinaron la escisión de la Unión Cívica, que había agrupado en un mismo haz de voluntades, a reformadores de futuro y nostálgicos de antaño. De ese cordón umbilical surgió el primer partido político argentino de la era moderna: la Unión Cívica Radical.

Se acercaba el 12 de octubre de 1892, día en que asumiría la presidencia Luis Sáenz Peña. Pellegrini completaba el mandato iniciado por Juárez Celman con algo más de orden en las finanzas y con el reestablecimiento de pautas de moralidad administrativa. Había desarrollo agropecuario y se pensaba casi todo lo económico en función del comercio exterior; en lo interno, al tiempo que se fundaba el Banco de la Nación, se acentuaba la influencia de los capitales británicos que se hacían cargo de diversas empresas. En este cuadro, el panorama político apuntaba a la conservación del poder por los mismos sectores que controlaban el gobierno nacional y las situaciones provinciales desde períodos anteriores.

Luis Sáenz Peña fue un presidente acorralado por Roca, quien, de ese modo, mantuvo el control del partido y del gobierno. Tras malograr dos candidaturas que no respondían a sus designios (la de Bartolomé Mitre con un cálido saludo y la de Roque Sáenz Peña con un paternal presente), Roca culminaba felizmente una de sus mejores obras en el arte político.

El presidente surgido del "Acuerdo"⁸ inició su dificultosa marcha enfrentándose al movimiento radical, reorganizado y poderoso. Sin fuerza política propia, el nuevo presidente

⁸ En 1891 Mitre había sido proclamado candidato presidencial por la Unión Cívica, pero llegó a un "acuerdo" con Roca pensando que así se aseguraba la presidencia. Del Valle y Alem repudian la maniobra y escinden la Unión Cívica, creando la Unión Cívica Radical cuyo candidato, B. de Irigoyen finalmente no se postula. Mitre

no tuvo apoyo efectivo de las fuerzas roquistas, ni gozó de mayores simpatías en el mitrismo. Su gobierno transcurrió en medio de embates políticos y permanente inestabilidad, recurriendo a una conducción pendular de constantes concesiones. Sus cambios frecuentes de ministros hicieron célebres las esquelas que, enviadas repentinamente a sus colaboradores, daban por terminadas sus funciones.

Cegado por la crisis de julio de 1893, el mandatario convocó a Pellegrini, a Mitre y a Roca, quienes no le aportaron mayores apoyos ni soluciones. Ante esa coyuntura, Sáenz Peña, encomendó como última solución, la conducción ministerial a Aristóbulo del Valle, entonces alejado de la militancia activa, con las más amplias facultades, incluso la de solicitar el apoyo opositor del radicalismo. Del Valle, virtual primer ministro, inició las consultas para integrar el Gabinete teniendo reuniones con los líderes radicales. A Leandro Alem le ofreció la cartera del Interior: no la aceptó. A Bernardo de Irigoyen la de Hacienda: tampoco accedió. A Hipólito Irigoyen, la de Instrucción Pública; su respuesta fue negativa

Entretanto, el radicalismo triunfante en la Capital Federal con Alem como senador nacional (23/7/1893) preparaba en las provincias un poderoso movimiento insurgente que estalló, simultáneamente, los días 29 y 30 de julio en San Luis, Santa Fe y Buenos Aires.

Con una nueva rebelión en marcha, la conspiración volvía a entretejer negociaciones civiles y militares. Esta vez no debía haber errores, y el menor número se supliría con el entusiasmo mayor. Un dato significativo: el gobierno confiaba en del Valle para evitarla pero la simpatía popular con la que gozaba Aristóbulo del Valle en la ciudad de Buenos Aires, pronto se transformó en indiferencia. En el interior, San Luis abrió el camino: el 29 de julio una junta revolucionaria tomó el gobierno provincial y constituyó un Ejecutivo provisorio a cargo del doctor Teofilo Saa. En Rosario se luchó desde el 30 de julio hasta el 2 de agosto, día en que los revolucionarios triunfantes marcharon hacia la ciudad de Santa Fe, la cual tomaron el 4 de agosto, haciéndose cargo provisoriamente de la gobernación el doctor Mariano R. Candiotti.

También el 30 de julio estalló la revolución en la provincia de Buenos Aires. Prolijamente preparada por Hipólito Irigoyen, el levantamiento popular brotó en forma prácticamente simultánea en 80 de los 82 municipios bonaerenses.

Y sin embargo, pese a los éxitos iniciales, el movimiento fracasó. El régimen, rehecho, a través de la intervención de Carlos Pellegrini, puente de voluntades tradicionales,

comprende haber sido burlado por Roca y renuncia a su candidatura. El otro candidato con fuerza que aparece es Roque Sáenz Peña pero también renuncia porque Roca le opone la candidatura de su padre Luis Sáenz Peña.

sofocó el levantamiento y forzó a del Valle a renunciar. Igual suerte correría, poco después, otro movimiento que estalló en septiembre en Tucumán, Corrientes, Catamarca y Rosario, también encabezado por Alem. Roca comandó la represión y Alem, junto con ochocientos radicales, fue detenido y expulsado del Senado Nacional.

La explicación –o al menos, un intento de ella– al fracaso de ambas revoluciones (la encabezada por Alem en el Interior y la encabezada por Irigoyen en Buenos Aires) puede encontrarse en dos factores, que mutuamente se complementan y que vinculan tanto al campo político, como al socio-económico.

En el ámbito estrictamente político-institucional parecía circular la creencia de que convalidar un alzamiento "revolucionario" –por más que se tratase de derrocar a un régimen que clausuraba los accesos normales a un poder al que se aferraba con uñas y dientes– alteraría la estabilidad precaria y abriría los cauces a cualquier manotazo, cerrando el camino a la progresión inamovible de los factores de cambio que se hacían presentes con cada vez mayor asiduidad en la política argentina.

Quizá aún una mayor gravitación tenía las consideraciones económicas y sus repercusiones sociales. Argentina era un país que –a pesar de las crisis de fines de la década de los 80 y principios de los 90– experimentaba una sensación de auge y prosperidad general que implicaba un mejoramiento de los ingresos en los sectores más postergados. Más que eso, revivía en los inmigrantes y sus familias el sueño de "hacer la América", del "querer es poder", el concepto de que dadas las condiciones materiales de infraestructura y una administración estable, todo se convertiría en posible. En tal sentido, la opinión pública se inclinaba por una vía pacífica de transformación.

Después de las revoluciones de 1893, las líneas que lideraban Alem e Yrigoyen acrecentaron el distanciamiento: dos personalidades ejercían jefaturas opuestas. Ambos procuraban la creación de un movimiento renovador ajeno a las corrientes oficialistas encabezadas por Roca y Mitre. Alem lo hizo como antirroquista e Yrigoyen como antimitrista. Coincidieron en enfrentar el acuerdo, más luego las divergencias tácticas y estratégicas aumentaron paulatinamente. Alem fue romántico, liberal, hasta ingenuo. Yrigoyen alcanzó mayor pragmatismo, frialdad y sentido ejecutivo. Alem fue un hombre de tribuna, Yrigoyen de gabinete.

Sáenz Peña, presidente por una alianza entre todopoderosos y, por lo tanto, él mismo manejable, renunció. Asumió el vicepresidente Urriburu, pero gobernó en realidad Julio A.

Roca, mientras Mitre y Pellegrini asesoraban también al titular del ejecutivo y se hacían nombrar, de paso, senadores.

En febrero de 1894, no obstante seguir encarcelado, Alem volvió a ser elegido para la banca legislativa. Finalmente, ante la presión popular fue puesto en libertad pero no pudo asumir la banca ya que el Senado nunca aprobó su diploma.

En 1895, Alem volvería a ser consagrado en otra elección: la de diputado nacional por la provincia de Buenos Aires. Esta vez, sus incursiones por el recinto fueron escasas, afectado por dificultades económicas y de salud. Dichos factores se sumaron a la sensación de frustración política que sentía: no había podido contra el régimen que era como una montaña. Luego de la renuncia de Sáenz Peña, Uriburu era presidente.

A esta situación negativa por la que atravesaba Alem se le agregaba la repentina muerte de su amigo y compañero Aristóbulo del Valle, el 29 de enero de 1896, de un derrame cerebral.

El 1 de julio de ese mismo 1896, a los 54 años de edad Alem se suicidó.

Al explicar los acontecimientos anteriores a la crisis del 90, los historiadores insisten en que lo más trascendente de esa época derivó de la actitud del Estado liberal, que entregó a inversores extranjeros, casi siempre ingleses, el control de las palancas decisivas de la economía, entre las que figuraron de manera especial las líneas ferroviarias. Éstas, lógicamente, habían de ser, en un país sin caminos, de escasa población y de tan extensa superficie, el factor más decisivo en su desarrollo.

Modificado el trazado de ferrocarriles y desaparecida la primitiva competencia entre las diversas empresas inglesas, que a la postre armonizaron sus intereses, los rieles se concentraron en Buenos Aires, acentuando el problema de la centralización absorbente del puerto de la capital respecto de los otros puertos del país. Y como es fundamental que la ubicación del combustible determine, en gran parte, la ubicación de las fábricas, fue alrededor de Buenos Aires (lugar de desembarco del carbón inglés) donde se desarrolló, lenta pero continuamente, el proceso de concentración de las nuevas industrias.

II.1.c. La inmigración europea

En 1890, la crisis económica europea no solo provocó la caída del gobierno sino que puso en tela de juicio el proyecto liberal; una vez superada, dio lugar al afianzamiento del orden

institucional, mientras el crecimiento económico continuaba hasta la primera guerra mundial (1914-1918). Juntamente con las inversiones de capital llegaron los inmigrantes, deslumbrados por las perspectivas de "hacer la América" en este país en vías de progreso, que les abría las puertas desde los enunciados del Preámbulo de la Constitución ("...a todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino"). La población, prácticamente limitada hasta ese momento al mero crecimiento vegetativo, pasó de 1.700.000 en 1869 a casi 4 millones en 1895 y ese auge derivó casi exclusivamente del aporte inmigratorio.

En efecto, en 1895, el segundo censo nacional revelaba que el país contaba con cuatro millones de habitantes. La población aumentaba y se "blanqueaba". Los indios y los negros desaparecían como sectores de población delimitados, y la inmigración, haciendo de puente contribuía a una fusión de razas en donde la occidental predominaba.

De este modo, el aporte europeo desempeñó en el cambio un papel decisivo: de los cuatro millones de habitantes, un millón eran "gringos" (es decir, italianos).

Sin embargo, habían llegado de los más diversos países, y la Argentina ofrecía ya el espectáculo de una cordial convivencia entre gente de todas latitudes.

En el censo de 1895 los ranchos, las viviendas antihigiénicas y los analfabetos representaban un 50%. Eran cifras elevadas, pero su causa debía buscarse en un sistema viciado: en efecto, si las estancias se habían subdividido en potreros para mejorar el ganado, no se había tenido en cuenta para nada al hombre en el reparto de tierras.

El crecimiento descomunal de Buenos Aires provocado por una política latifundista y centralista, consolidada definitivamente con la Ley Capital, se realizó por la concentración del torrente inmigratorio en un volumen que llegó a absorber el cuarenta por ciento del total.

Buenos Aires, su nuevo trazado urbano, sus avenidas y galerías –el orgullo, la obra más acabada de la oligarquía–, brindaba todas las ventajas y placeres de la gran ciudad. Pero también allí residía la masa innominada de trabajadores descontentos, de los que la elite se aisló convenientemente en el flamante Barrio Norte, hasta que llegaron, sin poder ser contenidos, financieros, comerciantes, especuladores, ambiciosos y meros arribistas. Se desarrolló, a partir de entonces toda una retórica sobre el materialismo, la ausencia del espíritu, el cosmopolitismo, la torre de Babel, los valores amenazados y el mercantilismo, conectados directamente con la urbe.

Concomitante con este sentimiento, surgió una revalorización del campo y de sus habitantes mestizos que encontró en la nueva literatura "gauchesca" su lugar de enunciación.

En el sueño liberal, los europeos eran en sí mismos la encarnación de la civilización. Sin embargo, los hechos fueron diferentes, porque los inmigrantes provenían de los sectores proletarios y campesinos más desposeídos de sus países. En ese nivel, la preocupación primaria era fundamentalmente económica: trabajo, bienestar, seguridad, progreso material. Por otra parte, la condición de extranjeros les brindaba, en un principio, todas las garantías y derechos de los habitantes del país sin los deberes del ciudadano. Esto, unido al clima político en que una minoría usufructuaba el poder y lo mantenía por todos los medios pacíficos o violentos que podía, no facilitaba el deseo de integración a fondo y creaba, por el contrario, la indiferencia y la abstención del inmigrante frente a la cosa pública.

Los extranjeros que colmaron la ciudad sufrieron un proceso psicosocial de adaptación cuya consecuencia fue el rápido surgimiento de una población mixta en las capas medias y proletarias.

Por razones de sociabilidad y economía los inmigrantes tendieron a agruparse en sociedades recreativas y de socorros mutuos y en agrupaciones gremiales nacionales, que aumentaban su visibilidad haciéndolos más vulnerables a las críticas sobre su aislamiento social. Al mismo tiempo, cuantos mayores eran los factores diferenciales de los grupos inmigratorios, mayor era el rechazo y las formas de hostilidad. Los españoles fueron lógicamente, los que menos problemas asimilatorios tuvieron, por obvias razones históricas y étnicas, y también por provenir preferentemente de las ciudades y estar mejor preparados para los oficios urbanos. Los italianos, en cambio, por su aspecto físico, su idioma y su origen predominantemente rural, conformaron un grupo fácilmente visible, cuyos factores diferenciales crearon un estereotipo que se rotuló "el gringo" y que se cargó de sentido peyorativo.

Así, en la Argentina de la última década del siglo pasado, desbordante de inmigrantes italianos, nació espontáneamente el "cocoliche"⁹, lenguaje característico de los italianos que comenzaban a aprender nuestro idioma.

Tanto el lenguaje como el personaje del "gringo" pronto pasó a ser parte característica de la escena criolla, fundamentalmente en los circos en los que se daban

⁹ Según el *Diccionario etimológico del Lunfardo*, se denomina cocoliche a la jerga híbrida y grotesca que hablan ciertos inmigrantes italianos mezclando su habla con el español. (Proviene del apellido de un peón italiano de la compañía teatral de José Podestá –cuyo lenguaje imitó el actor Celestino Petray– llamado supuestamente Antonio Cuccoliccio.)

representaciones de *Juan Moreira* (típico gaucho de la pampa y a partir del cual se funda el teatro argentino), de otras obras similares y hasta teatralizaciones del *Martín Fierro*. La sola aparición del extranjero, absurdamente vestido, casi un bufón, despertaba la hilaridad del público y el fenómeno se acentuaba con la yuxtaposición de palabras italo-argentinas en la que se expresaba: el cocoliche consistía en una mezcla de los dialectos genovés y napolitano, con giros y expresiones gauchescas y compadritas. Esta yuxtaposición se origina en el no-saber, motor del cocoliche. Se genera así un principio formador que no proviene de normas, sino de una pugna entre la expresión, la ignorancia y las nuevas experiencias de vida. El idioma materno (dialectos, con más frecuencia que las lenguas nacionales) tiene todas las palabras en la boca del enunciador, pero la motivación es hablar en español, o más ambiciosamente, en criollo o “lunfa”. Así, los agujeros del no-saber aparecen ocultos por los vocablos de otra lengua.

La radicación de estos inmigrantes se orientó hacia las zonas de mayor desarrollo económico del país. La mayoría se estableció en el litoral, en Buenos Aires y en las zonas de la pampa húmeda.

Como ya hemos señalado, este aluvión inmigratorio provocó en la economía Argentina una alta tasa de crecimiento, en particular por el extraordinario desarrollo de la agricultura cerealera que, sumado a la construcción de ferrocarriles y a la entrada de capitales, originó una gran expansión del país.

II.1.d. El fin de siglo: Roca en el poder

Tras la muerte de Alem, el segundo semestre de 1896 marcó para la Unión Cívica Radical una dura senda a transitar: desaparecida la figura principal se acentuaban las contradicciones (inevitables en un partido de mayorías) y se establecían las luchas por liderazgos.

El régimen oficial, mientras tanto, tenía a José Evaristo Uriburu en la presidencia, completando el período iniciado por Luis Sáenz Peña, al tiempo que Julio A. Roca preparaba su segundo mandato al frente del Poder Ejecutivo Nacional.

La presidencia de Uriburu no tuvo poder transformador en la evolución del país. La gestión administrativa se resolvió sin relieves, mientras las provincias, desangradas, reanudaron el calvario de sus dolores, sometidas a las prepotencias del régimen. La Unión Cívica transitaba una pautada desorganización, con un débil liderazgo de Bernardo de Irigoyen en el plano nacional y una misteriosa conducción de Hipólito Yrigoyen en el ámbito bonaerense.

Las tentativas para la lucha presidencial, en el 1897, fueron ensayos sin resultados positivos. Elementos dispersos de todos los círculos pretendieron aunarse para organizar un núcleo de resistencia al general Roca. Las concentraciones opositoras, en aquellos días, se denominaron "paralelas" pero su proyecto tropezó con el inconveniente de la resistencia de vastos sectores radicales. Finalmente, una hábil jugada de Yrigoyen, la "autodisolución" del Comité de la Provincia de Buenos Aires de la Unión Cívica, terminó por mandar a una vía muerta a la política de las paralelas.

Para las elecciones, ya convocadas para el 10 de abril de 1898, los radicales volvieron a manejar la candidatura de Bernardo de Irigoyen, pero finalmente se optó por no presentarse al comicio.

Con matices, tres ex presidentes de la República se disputaron los primeros planos del acontecer en los años finales del siglo: Bartolomé Mitre, debilitado al fracasar su intento de alianza con sus antiguos correligionarios de la Unión Cívica; Carlos Pellegrini, quien no había cumplido período completo, sino que había completado el de Juárez Celman; y Julio A. Roca, quien como hemos dicho, desde comienzos de la década del 80 había sido actor principal, a veces público, a veces oculto, en el panorama político. Fue Roca finalmente el postulado por el Partido Autonomista Nacional.

Lo cierto es que entre los tres ex presidentes se resolvía el tema de la titularidad del gobierno. La tirante situación con Chile (replanteada por cuestiones de límites) probablemente favoreció a Roca, en quien algunos parecían confiar más como militar que como estadista. En consecuencia, la fórmula Roca–Quirno quedó proclamada como electa.

Fueron entonces los fallecimientos de del Valle y Alem, ocurridos en 1896, y el conflicto e límites con Chile los hechos que facilitaron, en 1898, el acceso de Roca a una segunda presidencia.

El conflicto de límites con Chile no significó, pues, solamente conscripciones y maniobras, paz armada y nuevos gastos impositivos: en la política, el peligro de la guerra trajo paz en las disputas internas. Convenía unirse, y calculando lo peor, la espada de Roca hizo de mástil para concentrar voluntades. Se vio en su candidatura a la presidencia, una garantía exitosa respecto de la cuestión internacional. Por su parte, Roca no había descuidado su entrenamiento para el cargo. Elegido senador y designado presidente del más alto cuerpo legislativo, en carácter de tal había ejercido interinamente la presidencia de la República, cuando el doctor José Evaristo Uriburu, vicepresidente en ejercicio de la primera magistratura, debió pedir licencia por razones de salud.

Sumando la presidencia anterior (1880 a 1886), los manejos entre bastidores y los interinatos, la antigüedad política de Roca para jefe del Estado resultaba indiscutible y su prestigio sólo era superado por el de Mitre. Pero éste, ya sin ambiciones de poder, no figuró como competidor, y en cuanto a Pellegrini, se conformaba con oficiar de lugarteniente.

Roca fue, durante una larga etapa, el epicentro de la vida política argentina. Al asumir su primera presidencia, en 1880, cuando apenas tenía treinta y seis años, para compensar su inexperiencia, se rodeó en el gobierno de hombres maduros, mucho mayores que él. Para esta segunda presidencia, que se inicia el 12 de octubre de 1898, en cambio, a la que llegaba en plena madurez y rico en sabiduría político-gubernativa, creyó oportuno rodearse de colaboradores en su mayor parte jóvenes, que mantuvieran alerta su propio entusiasmo.

En este período de su nueva gestión gubernativa se sancionaron importantes leyes. El coronel Pablo Ricchieri inspiró la del servicio militar obligatorio, lo cual democratizó al ejército. Pero una sobreestimación de lo nacional llevó, en 1899, a buscar en la Alemania autocrática e imperial del Káiser los instructores alemanes del cuerpo de oficiales, y ello "prusianizó" la institución.

Mientras tanto, unos meses antes de que Roca asumiera la presidencia de la Nación, Bernardo de Irigoyen –por el Partido Radical– asumía la gobernación de Buenos Aires el 1 de mayo de 1898. El período de gobierno se extendió exactamente por cuatro años, hasta la misma fecha de 1902. Fueron cuatro años de dura experiencia para Irigoyen, quien debió conocer las jugarretas del régimen, las malas prácticas arraigadas en la provincia, una legislatura sin mayoría propia, y hasta intentos intervencionistas del gobierno nacional, con

el que hubo divergencias en el tema de las jurisdicciones por asuntos políticos, económicos e impositivos.

En 1902, con una provincia que se acercaba al millón trescientos mil habitantes, Bernardo de Irigoyen culminó su gestión presidiendo un comicio correcto, del que surgió ganadora una fórmula integrada por quienes habían sido sus ministros de los primeros tiempos, los doctores Marcelino Ugarte y Adolfo Saldías. En la elección realizada el 1 de diciembre de 1901, fueron postulados por una fracción disidente de la UCR y por uno de los grupos del PAN.

Julio A. Roca, mientras tanto, era titular del Poder Ejecutivo Nacional. Él será quien presida la salida del país del siglo XIX y su entrada en el XX.

II.1.e. El pensamiento positivista

En el ámbito de las ideas, el período caracterizado se organizó sobre el horizonte intelectual que imponía el positivismo en tanto concepción filosófica finisecular.

Como señala Oscar Terán:

“El positivismo alcanzó en la Argentina una penetración imposible de subestimar, ofreciéndose tanto como una filosofía de la historia que venía a servir de relevo a una religiosidad jaqueada, cuanto como organizador fundamental de la problemática político social de la elite entre el 90 y el Centenario.” (2001: 85)

Eduardo Wilde, Miguel Cané, José Ramos Mejía, Alejandro Korn, Rodolfo Rivarola, Ernesto Quesada no escatiman su admiración por el cientificismo y las nuevas teorías sobre las leyes naturales de la sociedad. Kant, Darwin, Spencer, Taine figuran en los catálogos de las editoriales de Buenos Aires o son leídos directamente en su idioma original por una elite acostumbrada a viajar a Europa y buscar allí directamente la fuente de su pensamiento renovador.

Debemos recordar que el positivismo desecha el conocimiento que no sea experimentable a través de los sentidos, es decir, accesible a la experiencia de lo inmediato. Para ello elabora un conjunto de regularidades constantes o de leyes que han de aplicarse tanto a las ciencias biológicas como a las sociales, utilizando metodologías científicas para estudiar fenómenos de orden tan disímil como el comportamiento de la naturaleza y el de las sociedades.

Herbert Spencer (1820-1903), cuyo pensamiento influyó notablemente en la constitución de la intelectualidad argentina de los 90, había construido en sus *Principios* un sistema evolutivo complejo destinado a dar cuenta del funcionamiento de la totalidad de lo existente: la naturaleza (principios de biología), el hombre (principios de psicología) y las sociedades (principios de sociología).

En ellos, el universo se identifica como un gran mecanismo regulador que marcha hacia un progreso evolutivo inexorable y se hace fuerte la idea de que el mundo moral está regido por los mismos principios que el mundo físico. Este canon, seguramente indemostrable e incierto, transmitía no obstante, a quienes lo creían posible, un clima de optimismo que daba sentido al mundo y a la vida.

Sin embargo, el pensamiento de la elite argentina no deja de mostrar su inquietud frente a las posibilidades de la democracia, el creciente desorden político y la nueva composición de una sociedad aluvional cuya heterogeneidad cultural era difícil de "controlar". La literatura de la época bien lo demuestra en novelas de estética naturalista como *Quilito* o *En la sangre* de Eugenio Cambaceres.

Se sostenía el progreso a través del saber y se avizoraba este saber democratizado, como peligroso.

Tal vez sea Florentino Ameghino, un intelectual surgido desde fuera de la elite dominante, nacido en un hogar humilde de inmigrantes genoveses, quien mejor intente en su propia persona la eliminación de esta contradicción. Ameghino fue a la vez que ejemplo de superación personal, el símbolo del progresismo laico e hizo del saber la fuente de su esperanza en un porvenir centrado en el conocimiento de la verdad surgida de las ciencias.

El pensamiento de Ameghino, nos recuerda Terán:

“Al exponer la continuidad entre la materia inorgánica y la orgánica, a través de un evolucionismo universal que busca explicar las causas primeras y finales con prescindencia absoluta de un Ser Supremo, efectiviza el pasaje del positivismo agnóstico al científicismo metafísico.” (2001: 94)

La asociación entre ciencia y progreso se puede considerar la ideología dominante de la época, el discurso social que hegemonizaba el campo intelectual de este período. Este discurso científico hegemónico sostuvo la función ético-política que se asignó la elite dominante ya que se avenía a su idea de forjar una gran nación según un programa que confiaba en la pedagogía y la educación para el mejoramiento del hombre. "Educar al soberano", o "El saber nos hace libres", o "La ciencia es accesible a cualquiera que estudie", serán consignas cuyo trasfondo iluminista será opacado por el canon positivista y progresista de los 90.

En la filosofía, la historia, la pedagogía, la legislación, las incipientes sociología, antropología y psicología, la novela y la crítica, el periodismo y las ideas políticas se encuentran las marcas de las matrices biologists que sostenía el positivismo como enorme edificio argumentativo para pensar una Argentina posible.

La razón positiva adquiere una existencia social y por su propia lógica discursiva –que funciona al modo señalado en la primera parte de esta tesis-, penetra en todos los intersticios de la sociedad.

Los partidos liberales ven como propios los objetivos de la modernidad y suscriben buena parte de las tesis del positivismo comtiano, al tiempo que, con otra plataforma y otros ideales políticos, los partidos socialistas también comparten. Toda la práctica cultural, educativa y científica se halla impregnada de discursos positivistas y de una creciente intervención de la ciencia en la percepción del mundo en detrimento de las visiones religiosas o metafísicas.

Tal como señala Gustavo Ortiz:

“(…) la secularización, o sea la devaluación significativa de los valores religiosos y metafísicos, y en consecuencia, la pérdida relativa de fuerza para guiar la acción, ha sido provocada en gran medida por la presencia de valores positivistas vehiculizados institucionalmente. En ese registro el

proceso de secularización ha mostrado efectividad y contundencia, lo que resulta explicable si se tiene en cuenta que el cuestionamiento del positivismo a las representaciones teológico-metafísicas de la realidad no se encaminan a provocar un vaciamiento, sino un reemplazo valorativo. En sustitución de valores acuñados por la religión y la metafísica, se propusieron valores racionales, que de entonces en más actuaron éticamente y orientaron la vida de quienes se los apropiaron” (2000: 225)

Nos hemos detenido en este periodo histórico porque se corresponde con los años en que el periódico *Don Quijote* –opositor a los gobiernos de la época– circulaba como una de las publicaciones más importantes del fin de siglo.

A continuación particularizaremos las características del periodismo argentino de la época.

II. 2. EL PERIODISMO DE FINES DEL SIGLO XIX

II.2.a. Los grandes diarios

En 1852, después de la batalla de Caseros y del derrocamiento de Rosas, el periodismo en Argentina se convierte en una actividad empresarial que se consolida paulatinamente. Ya no se trata de la generación del 38, de los políticos y escritores del romanticismo rioplatense que desean hacer conocer sus ideales y su propuesta de nación (Echeverría, Alberdi, Sastre, Sarmiento) y para ello utilizan los diarios de la época o fundan sus propios diarios sostenidos personalmente, sino que el periodismo se enmarca dentro de una actividad empresarial donde la publicidad pasa a ser un factor fundamental de financiamiento de las publicaciones. (cfr. Emanuelli; 1981)

Durante esta etapa se respiran aires de libertad y los periódicos, junto a sus columnistas escriben con cierta independencia; los límites están dados por la propia empresa, más que por factores de poder ajenos.

La prensa se convierte así en una pieza clave en el sistema político que surge después de Caseros, en la medida en que se la considera a la vez expresión y origen de la opinión pública. Muy pronto los diarios son un instrumento insoslayable para quienes aspiran a tener alguna influencia en la vida política y desde la década de 1850 en adelante, las facciones y las dirigencias que compiten por el poder, fundan su periódico propio. Pasados esos primeros años de virulencia política, sin embargo, los diarios van adquiriendo relativa autonomía y aunque muchos de ellos mantienen sus adhesiones a algún sector político o de gobierno, no son simplemente sus subordinados.

Para entonces, tener un diario se transforma en una necesidad no sólo para los dirigentes o aspirantes a dirigentes políticos sino para cualquier persona o grupo que quiera tener presencia pública, presionar por sus intereses, defender una opinión, criticar a los dirigentes de turno, aspirar a una candidatura, etc.

En tal sentido Bartolomé Mitre, dueño de *La Nación* dirá:

“Voy a hacerme impresor para resolver el difícil problema de la vida (...) Durante cinco meses al año gozo sueldo como senador, y en el resto del año otro sueldo de 78 pesos (...) Apelo al trabajo de la pluma y de los tipos (...) En fin, tengo energías para trabajar, no siento ninguna amargura por volver a empezar mi carrera, volviendo a ser en mi país lo que era en la emigración...”
(citado por Ulanovski, 1996: 45)

Por consiguiente, se empieza a delinear una profesión, la de editor de periódico, y un oficio, el de periodista, que irán definiendo los contornos de un sector intelectual y políticamente influyente en la vida pública de la ciudad.

El periódico no es sólo un agente consolidador del mercado –fundamental para el concepto moderno de la nación– sino que también contribuye a producir un campo de identidades y subjetividades –un sujeto nacional–, inicialmente inseparable del público lector del periódico.

Puede decirse que entre 1820 y 1880 (aproximadamente) el periódico funda la matriz de las nuevas identidades nacionales, ya que no sólo cristaliza la "racionalidad", el orden que se identifica con la estabilidad y delimitación nacional, sino que permite extender ese orden a las zonas insubordinadas de la "barbarie". Convertir al "bárbaro" en lector, someter su oralidad a la *ley* de la escritura –como es el caso de *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento o como lo propugna la segunda parte del *Martín Fierro* de José Hernández– es uno de los proyectos ligados a la voluntad de ordenar y generar el espacio nacional. Por lo tanto el periodismo cambia un dispositivo pedagógico fundamental para la formación de la *ciudadanía* y para “ilustrar” a las “multitudes argentinas”, tal como las concibe un intelectual de la época, J. Ramos Mejía.

El desarrollo de la prensa y especialmente de un nuevo tipo de discurso –el periodístico con sus nuevos géneros y formatos– es entonces, una de las condiciones de posibilidad de la modernización y reorganización social que caracteriza al fin de siglo. Otros discursos como el jurídico, el político y el científico cumplirán también esta función estableciendo importantes redes interdiscursivas y construyendo un sólido tejido en el cual es posible leer los modos de funcionamiento y construcción social de la semiosis del discurso hegemónico.

A mediados del siglo XIX comienza una etapa en que las grandes figuras de la política, todas exiliadas durante el período de Rosas, se lanzan a una competencia periodística que desemboca en la creación de los grandes diarios argentinos.

Tal es el caso de *La Nación*. Después de dejar la presidencia de la república en manos de Domingo F. Sarmiento, Mitre compra *La Nación Argentina* que José María Gutiérrez había fundado en 1862. El 4 de enero de 1870, aparece el primer ejemplar de *La Nación* (el nuevo nombre del periódico), con una tirada de 1000 ejemplares.

A lo largo de las décadas del 60 y 70, en un año cualquiera se editan decenas de publicaciones. Algunos momentos son particularmente fecundos, como 1872, por ejemplo, cuando aparecen 44 periódicos nuevos que se suman a los 50 en circulación. Para 1882 se contabilizan más de cien publicaciones editadas en Buenos Aires. La mayoría de ellas tiene por cierto, corta vida, pero algunas sobreviven muchos años. Tienen además, tirajes muy diferentes, y en general están muy lejos de los varios miles que alcanzan las más reconocidas. Entre éstas, las de circulación diaria van aumentando en forma sostenida sus ediciones y pasan de los tres o cuatro mil ejemplares que tiraban *La Tribuna* o *La Nación Argentina* en la década del 60 a los dieciocho mil de *La Nación* y *La Prensa* en 1887. Para esa fecha, la mayor parte de los otros diarios de gran circulación no llegan a las diez mil copias.

Las cifras son impactantes. En 1887, se vende un diario cada cuatro habitantes y la circulación debía de ser por lo tanto, muy importante. En las décadas anteriores, las cifras han sido, seguramente, bastantes menores, dado que tanto el número como los tirajes crecen a un ritmo mayor que el de la población. De todas maneras, las proporciones son altas, inferiores solamente a las de algunas ciudades muy bien cubiertas en ese sentido, como Nueva York, Londres y París.

Los diarios que lograron mayor continuidad y circulación en el Buenos Aires finisecular surgieron al calor de las luchas políticas del período, pero muy pronto los más importantes operaron en un terreno a la vez más amplio y más independiente que el delimitado estrictamente por el conflicto faccioso.

La Tribuna (1853-1884), *El Nacional* (1852-1893), *La Nación Argentina* (1862-1870) reemplazado, como hemos dicho, por *La Nación* (1870 en adelante), y más tarde *La República* (1867-1881) y *La Prensa* (1869 en adelante) son los diarios nacionales de mayor continuidad y circulación en el período.

Se editan en gran formato (medidas variables en torno de 85 x 65 cm), en ediciones vespertinas, matutinas, o ambas, con diagramación bastante uniforme, y en general contienen secciones de noticias del exterior, documentos oficiales y folletín en la primera página; editoriales, columnas de opinión, noticias nacionales y locales, en la segunda; y en las dos últimas páginas, información marítima, comunicados judiciales, despachos de aduana y gran variedad de avisos y publicidad. El público accede a ellos por suscripción y desde 1867, también a través de venta callejera.

El tono general de estos diarios es de un liberalismo indiscutido, aunque con variantes más o menos republicanas, más o menos anticlericales, según los casos y según los momentos. Cada uno cultiva, sin embargo, un estilo diferente, que va desde el más formal y engolado de *La Nación* hasta el coloquial de *La Tribuna* y el militante de *El Nacional* de los años 70. No todos tienen una filiación partidaria igualmente clara, pero nunca dejan de tomar posiciones ante cada coyuntura política.

Los diarios más consecuentes en ese sentido son *La Nación Argentina* - luego *La Nación*- principal vocero del mitrismo. Por su parte, el alsinismo -los seguidores de Alsina, opositor de Mitre-, no tiene un órgano equivalente. *La Tribuna*, que nunca deja de proclamarse autonomista, se distancia varias veces de las posturas sostenidas por el máximo dirigente del partido, y llega -por ejemplo- a preferir a Sarmiento por sobre el propio Alsina en las disputas por las candidaturas en 1868. *La Prensa* y *La República*, en cambio, están menos vinculadas a figuras fuertes y partidos, aunque tienen sus simpatías y no se privan de tomar posiciones en cada coyuntura.

Como diario importante y de gran tirada, *La Nación* tiene sin embargo, que hacerse un lugar entre *El Nacional*, de Dalmacio Vélez Sarsfield, y *La Tribuna*, y para ello elabora

un lema al que le es fiel como estrategia de diseño de su identidad discursivo-ideológica: "*La Nación será tribuna de doctrina*".

El Nacional, fundado en 1852, antes de la caída de Rosas, es el primer medio en tener dos ediciones diarias, una al mediodía y otra a las dos de la tarde con toda la información "en caliente". Este diario y *La Tribuna*, aparecido luego de la batalla de Caseros, son baluartes en la construcción de un discurso de enfrentamiento con el pasado, descalificado como la "tiranía" de Juan Manuel de Rosas, el rosismo y sus secuelas, símbolo de la barbarie, la anarquía y el desorden que había que superar para instaurar un nuevo modelo de nación.

Pero no solo se destacan por sostener este discurso *El Nacional*, *La Tribuna* o *La Nación*. También *La Prensa* se compromete a "*expresar y a representar la verdadera opinión pública y no sujetarla a la nuestra ni menos formarla o dirigirla*" (Ulanovski, 1996: 55). Sin embargo, más temprano que tarde, ambos diarios se convierten en voceros confiables y serios del pensamiento liberal y conservador, que hasta ese momento se había nutrido de diarios franceses o ingleses, los que tardaban meses en llegar al Río de la Plata desde sus lugares de origen.

Cuando funda *La Nación*, lo que Mitre pretende es tener un diario que contribuya a consolidar la organización nacional, para cumplir en los papeles aquello que ya había expresado en otros discursos, como jefe militar y como presidente. Y aunque Bartolomé Mitre no siempre dirige el diario, su influencia es considerable, en especial, cuando se pronuncia acerca de los sentimientos o intereses bonaerenses.

Lentamente, esas impresionantes "sábanas", escritas a ocho columnas, que en el caso de *La Nación* llegaron a tener casi un metro de alto y medio de ancho, delinean el gusto de los lectores y manifiestan sus necesidades. Las actividades comerciales y de la Aduana, por su incidencia en la vida inmediata de la gente que depende en gran medida del puerto (comerciantes, inmigrantes), se transforman en la sección más esperada. Con *La Prensa* se hacen presentes cada día para especificar sobre la salida y entrada de barcos, las actividades de culto católico y los valores de la Bolsa. Pero también ocupan un lugar destacado las noticias referidas a la edición de los libros liminares de la identidad argentina, como el *Martín Fierro*, de José Hernández, y el *Santos Vega*, de Rafael Obligado, aparecidos en 1872.

También desde mediados de siglo, los diarios porteños se nutren con folletines de procedencia francesa y española destinados en líneas generales al lector tradicional, pero también las preferencias del público se irán orientando hacia la producción local. De estos autores, la historia literaria solo recuerda algunos, figuras relevantes en la sociedad, formadores de la cultura letrada y del canon literario, tal el caso de Eduarda Mansilla, una de las pocas mujeres escritoras de la época, y Eduardo Gutiérrez, quien publica con gran éxito su *Juan Moreira*, el folletín más popular y memorable de fines de siglo.

Desde sus comienzos *La Nación* apela a los servicios de las agencias de noticias. A la parisina Havas, se le sumaron Reuter en Londres y Wolf en Alemania y, con muchas dificultades, el antecedente de lo que años después sería la norteamericana *Associated Press*.

Sin embargo, el camino de la noticia es incierto y lento. *La Nación* comienza a formar una red de corresponsales propios, aunque en su necesidad de asegurar la noticia no falta el viejo y efectivo recurso de las palomas mensajeras o de los cronistas ocasionales cuyas “versiones” de los hechos no siempre son fidedignas.

El caso de periodistas que llegan a la cima del poder y de funcionarios que tras dejar su cargo regresan a las redacciones es frecuente en esa época. Además del caso de Bartolomé Mitre, podemos recordar a Joaquín V. González, por ejemplo, quien tras abandonar la Cancillería pasó a ser editorialista de *La Nación* o a Carlos Pellegrini y Roque Sáenz Peña, dos futuros presidentes que asumen la dirección del diario de Paul Groussac, *Sudamérica* en 1885.

Estos hombres públicos, organizadores del país, creen en la prensa, en el poder de su discurso y en el diálogo necesario entre los sujetos constructores de la nación, fueran éstos políticos o gente del pueblo. Se manifiesta así, una constante intercomunicación entre la prensa, el manejo de los asuntos del Estado y la necesidad didáctico-política de “educar al soberano” (como le llamara Alberdi al pueblo en su programática pedagógico-democrática inspirada en las ideas de la Revolución Francesa).

El crecimiento de las grandes ciudades del país, la construcción de caminos y el desarrollo de sistemas de transporte, en especial el ferrocarril, contribuyen a la difusión de los diarios. En septiembre de 1881 el educador Manuel Lainez funda *El Diario*, otro gran vespertino porteño en el que con frecuencia colabora el escritor Paul Groussac y donde el

novelista francés Emile Zola publica novelas en forma de folletines. En el interior del país, rápidamente poblado por la inmigración y consolidadas sus clases letradas, ocurre un fenómeno semejante. En 1882 nace *Los Andes*, de Mendoza; en 1884 sale a la calle *El Día*, de La Plata.

En 1894 nace el diario cordobés *Los Principios* y el legendario periódico socialista *La Vanguardia*, que dirige Juan B. Justo. Es en 1896 cuando José Ingenieros y Leopoldo Lugones editan *La Montaña*, un periódico famoso que revela una construcción discursiva en la línea de la utopía y la revolución. Por una parte, retoma los ideales de la emancipación americana y el pensamiento bolivariano que por esta época lideraba el cubano José Martí y por la otra, suma el lenguaje del socialismo utópico y el anarquismo bajo el denominador común de un discurso que aboga por una transformación política profunda y radical.

Más allá de las definiciones explícitas o de las filiaciones implícitas de la mayor parte de los periódicos, de su contribución a la conformación del discurso hegemónico o su constitución como contradiscurso, cada vez más la prensa busca recortar un espacio de creciente autonomía en relación con el discurso del poder político. Los diarios gustan presentarse como "prensa libre", representantes de una "opinión independiente", que puede simpatizar con una u otra candidatura pero que, a diferencia de la "prensa situacionista", no se subordina al Estado y exhibe su derecho a elaborar un sistema semántico y discursivo propio.

De todas maneras, la relación entre prensa y política es algo más que la vinculación entre prácticas diferentes –hacer periodístico y hacer partidario–, o entre discursos –géneros, rituales, oratorias, retóricas– diferentes.

Por un lado, el discurso periodístico se erige en un pilar fundamental de la construcción de la nación, del desarrollo de las formas republicanas y de la creación de una sociedad racional e ilustrada. Su función es informativa, pero aún más, pedagógica y ejemplarizante y a él corresponde representar y a la vez que instaurar la opinión pública. Es decir, reflejar aquello que se dice en los ámbitos de lo social y construir la nueva opinión pública. Por ello la libertad de prensa es considerada un valor fundamental, y aunque hay momentos de control oficial y de clausuras –varios años durante la Guerra del Paraguay y en ocasión de las revoluciones de 1874 y 1880– en general se respeta y defiende con pocas restricciones, salvo el caso de los periódicos satíricos, como ya veremos.

Los diarios son el soporte material y el espacio simbólico donde se despliega el discurso político. El diálogo, la discusión, las formas de la polémica entre sujetos y grupos políticos tiene lugar en la prensa, que junto con el Parlamento es escenario por excelencia de la vida política y la constitución de una nueva discursividad social. De este modo, el discurso de la prensa estructura fenómenos históricos y produce a la vez un público lector que interpreta lo escrito en contextos de semiosis diferentes (públicos letrados que suscriben y compran los periódicos y públicos iletrados que se reúnen en torno de quien sabe leer y hace de la “escucha” una forma de recepción de este discurso)

La vida de la *polis*, en sus nuevas formas de conglomerados urbanos, se hace visible y legible a través de los diarios, que, además, la interpretan y la modelan. La palabra y también la imagen de los políticos se transmite por su intermedio a sectores más amplios de la población que los estrictamente involucrados en el juego partidario. Las caricaturas del *El Mosquito*, *Don Quijote o Caras y Caretas* son con frecuencia más temidas que cualquier volante faccioso.

Los diarios son entonces portavoces y foros de quienes compiten por el poder pero muy pronto lo son también de cualquiera que aspire a hacer circular su palabra y ejercer su influencia en la ciudad. Hasta la iglesia busca intervenir en ese terreno y la curia auspicia varios periódicos, que nunca lograron demasiada difusión. Hay también publicaciones de sectores específicos: algún gremio, como los peluqueros (*El Peluquero*, revista quincenal, 1877) o los tipógrafos, grupos de la colectividad negra, que en los años 70 editan *La Broma* (1876-82) y *La Igualdad* (1873-74); personas o agrupaciones que promueven alguna causa ideológico -política, generalmente masones, republicanos radicales, socialistas de algún tipo, que editan hojas sueltas o periódicos de corta vida, como *El Artesano* (1863) y, *La Revolutionnaire* (1875-76).

Se publican también infinidad de hojas satíricas de tiradas insignificantes: *El Brujo*, *El Gringo*, *La jeringa*, *La viuda...*, y materiales partidarios herederos de un título antológico de mediados del siglo XIX: *El Despertador Teofilantrópico Misticopolítico*, un periódico que editaba el padre Castañeda.

De la mano de la nueva arquitectura urbana y siguiendo el modelo europeo, el espacio concreto como sede del periódico también supone una materialización, un “hacerse visible” como lugar de poder. En octubre de 1899 se inaugura, en Buenos Aires, "El

Palacio de la Prensa", un edificio ejemplar. La nueva planta de *La Prensa* tiene un patio central, dos subsuelos, planta baja y seis pisos en donde, además de la redacción, se ubican salones de conferencias, biblioteca pública, archivo, sala de juegos para el personal y hasta departamentos para huéspedes ilustres.

En el año 1900 *La Prensa* instala en su edificio una sirena que suena cada vez que se quiere transmitir informaciones trascendentes a la población.

En sus títulos, los diarios de fines del siglo XIX utilizan una forma verbal ya en desuso: el “se” enclítico, que originaba expresiones como “hallóse”, “realizóse”, “cumpliose”, “informose” (a veces con acento, a veces sin él). Los matutinos siguen presentando mucho más texto que grabados, y tienden a volverse más orientadores incorporando discursos acerca de teatro, hipismo, fútbol, sociales y cultos religiosos.

Por entonces, la introducción de la linotipo en los procesos de impresión revoluciona la industria editorial.

El invento de Ottmar Mergenthaler permitió la distribución automática de los blancos, ensanchándolos o comprimiéndolos de acuerdo con la longitud de la línea.

En los últimos años del siglo XIX una fuerte alfabetización colabora con el desarrollo de la prensa escrita. Como directa y concreta influencia de la Ley de Educación Común (la Ley 1420 de 1884), entre 1870 y 1915 el analfabetismo desciende en el país más del 40 por ciento y coloca a la Argentina en el primer lugar de América Latina por el alto grado de escolarización de los niños en edad escolar.

Además, por ser la Argentina el tercer país del mundo que gozó de una ley de alfabetización y por el ascenso de la clase media como fuerte compradora del material impreso, crece en el mercado nacional la adquisición de diarios y revistas.

II.2.b. La prensa "extranjera"

Las incipientes elites de los grupos extranjeros percibieron rápidamente la importancia de tener prensa propia y de hacer circular su propio discurso que viene a sumarse a la masa polifónica de los discursos sociales de la época. Desde muy temprano, fundan sus

periódicos con el propósito de informar a la vez que representar a sus connacionales, conformando una memoria discursiva fuertemente adherida a las particularidades de cada cultura.

Ingleses y franceses ponen en circulación diarios que adquieren prestigio no sólo entre ellos, sino también entre el resto de la población local, especialmente entre los hombres de negocios y las elites cultas fuertemente europeizadas.

Tanto *The Standard* (1861-1900), como *Le Courrier de la Plata* (1865-1898) cumplen un importante servicio informativo en materia comercial, que se suma a sus crónicas políticas y a sus noticias del exterior.

El 15 de septiembre de 1876 aparece *The Buenos Aires Herald* (vigente hasta la actualidad), fundado por el escocés William Cathcart. Es una página semanal escrita en inglés, dedicada centralmente a la información comercial y marítima. En 1878 comienza a tratar temas de interés general y de política, lo que al principio no es bien visto por el gobierno del presidente Avellaneda, pero siempre el periódico se destaca por su seriedad.

Es probable que estos periódicos tuvieran un papel significativo en la vida política de la ciudad, sobre todo en el momento de incitar a sus lectores a apoyar algún tipo de acción pública o de candidato, sobre todo la prensa de los grupos extranjeros con mayor peso poblacional, es decir, la de los italianos y los españoles.

Los italianos llegan a tener una prensa vigorosa. Luego de algunos intentos en los años 60, que resultan efímeros, en la década del 70 varias publicaciones alcanzan gran difusión y continuidad.

Los principales diarios fueron *L'Operario Italiano*, fundado en 1872; *La Patria*, en 1877 (en 1881 pasó a llamarse *La Patria Italiana*), y *L'Amico del Popolo*, en 1879, luego convertido en semanario. La circulación crece sostenidamente, al punto que y en 1887 se editan veinte mil ejemplares de diarios italianos en Buenos Aires, de los cuales más de la mitad de la edición corresponde a *La Patria Italiana*.

Los españoles también tienen sus propios periódicos exitosos, entre los cuales se destaca, por su alcance y continuidad, *El Correo Español* (1872-1898), que empieza con un tiraje de unos mil ejemplares y en 1887 alcanza los cuatro mil. Tal vez el uso de la misma lengua no remarcase la necesidad de un diario particular, pero se destacaron sin embargo,

periodistas españoles que marcaron a la prensa argentina como Eduardo Sojo, el creador del periódico satírico *Don Quijote*.

Estos diarios tienen muchos rasgos en común con la prensa nacional, lo cual no es extraño dado el modo de funcionamiento del discurso hegemónico, tal como señaláramos en el capítulo uno: géneros, modas y doxas se constituyen en un gran sistema regulador en el cual son toleradas hasta las disidencias.

En su contenido, estos periódicos informan sobre los asuntos locales, traen muchas veces un folletín, incorporan noticias del exterior prestando especial atención a las informaciones de patria europea y de la colonia local. Utilizan la lengua materna, -con escasas excepciones, la lengua nacional-, lo cual sostiene una memoria discursiva que se estabiliza como signo que representa a la época -marcada por la inmigración masiva en el nivel popular y la educación europea de las elites- y que circula en contextos con semiosis diferentes.

En cuanto a la distribución, se hace por suscripción y, en menor medida, por venta callejera. Ello no alcanza, sin embargo, para asegurar su subsistencia, lo que se consigue sumando fondos aportados por accionistas particulares y por los avisos publicitarios, sobre todo de los comerciantes connacionales.

Los editores más exitosos diversifican su empresa, incorporando actividades como la impresión y la venta de otro tipo de publicaciones o funcionando como agencias de cambio y de venta de pasajes.

Muchos de estos editores son hombres que habían llegado a Buenos Aires luego de alguna experiencia política y aun periodística en sus países de origen. Sus diarios no solamente constituyen una empresa informativa sino que forman parte de un ensayo más ambicioso que, sobre todo en el caso italiano, resultó en buena medida exitoso: la construcción discursiva de una imagen de "país" que estuviese por encima de las diferencias sociales, regionales y hasta políticas que sin duda existían entre los inmigrantes de cada grupo nacional.

Si bien esto no es exclusivamente obra del discurso periodístico, éste cumple un papel central y es la voz de esa colonia, representante y a la vez forjador de la opinión construyendo una imagen de país necesaria para consolidar una nación.

Ese proceso no se da sin conflictos, los que se libran en distintos frentes: en los diarios pero también en las asociaciones hay disputas entre quienes aspiran a la dirigencia y por lo tanto, a imponer su propia hegemonía discursiva. *L'Amico del Popolo* está vinculado por ejemplo, al proyecto republicano radical de la dirigencia mazziniana, bajo el liderazgo de Gaetano Pezzi.

La Patria, en cambio, cuyo redactor principal es Basilio Cittadini, y *L'Operario Italiano*, que había sido fundado por el mismo Cittadini y en 1876 pasa a manos de Aníbal Blosi, prefieren diluir su perfil político ideológico en función de un "italianismo" que intenta superar las diferencias entre republicanos y monárquicos, construyendo un "modelo de italiano" –o italiano modelo– que por una parte, conserve su memoria histórica y por la otra, se adapte a la nueva tierra y la nueva lengua.

Una preocupación semejante se encuentra en *El Correo Español*, que, si bien se declara republicano, por encima de esa definición pone la unidad de España y de la colonia local.

Desde estos diarios se generan iniciativas vinculadas a las actividades públicas de las colectividades. También se establecen vínculos con los periódicos y las elites locales. Buena parte de ellos se mantienen, además, muy atentos a la vida política de Buenos Aires. No solamente informan sobre ella de manera sistemática, sino que con frecuencia toman posición. La reiterada expresión de abstención política no impide la simpatía o el compromiso más o menos explícito con uno u otro dirigente o partido local.

Es por ello que el discurso de la prensa en lengua extranjera comparte el escenario político con el de la prensa nacional y ocupa un lugar bastante central en el debate público. En conjunto, uno y otro informan y a la vez generan hechos políticos, representan y también producen imaginarios en torno a lo nacional.

De esta manera, los diarios no solamente actúan en el campo limitado de la representación, defensa o protección de los intereses u opiniones de sus bases, sino que constituyen una trama de vínculos e intercambios entrecruzados. Tienen, además un papel central en la gestación de un conjunto de discursos que dan su color a la vida porteña.

Fiestas patrióticas argentinas, victorias republicanas en Italia, Francia o España, funerales de hombres públicos, homenajes a muertos y a vivos, suscripciones en apoyo a

alguna causa, recepción de visitantes ilustres de la misma nacionalidad son objeto de los números especiales que acompañan a las prácticas ciudadanas.

El discurso de la prensa escrita cumple así un papel protagónico en la convocatoria y movilización de la población para participar de banquetes, actos, mítines, manifestaciones, ceremonias que se organizan con esos fines. De este modo se conmemoran, por ejemplo, las fechas significativas y coyunturas políticas centrales en el proceso de unidad italiana: las gestas de Garibaldi y Mazzini y, cada vez más, el 20 de septiembre (fecha de declaración de la República Italiana). Los coloridos actos reúnen no sólo a los italianos convocados, sino también a políticos locales que mantienen fluidos vínculos con la colonia, dirigentes de otras colectividades y del movimiento asociativo, editores de diarios y reconocidos miembros de las elites locales. El discurso de la prensa hace las veces de protagonista privilegiado o de testigo cuya elocución y retórica productiva puede dimensionar la magnitud del hecho relatado.

Los porteños no dejan pasar, por ejemplo, en 1873, la noticia de la abdicación de Amadeo Saboya y la proclamación de la república española. A iniciativa de *El Correo Español* –discurso y praxis operan de manera conjunta–, se nombra una comisión para encarar las celebraciones que culminan con una manifestación pública. Algo semejante había ocurrido en 1870, cuando llega la noticia de la instauración de la República Francesa.

El discurso de la prensa escrita es entonces fundamental en el desarrollo de estas prácticas, que sugieren la existencia de redes interdiscursivas muy desarrolladas en el seno de la sociedad civil. Y cumple un papel fundamental: el de mediador entre las clases populares, el Estado y el poder político.

Pero lo que resulta una verdadera curiosidad es la aventura editorial constituida por un periódico redactado íntegramente en francés pero de carácter humorístico, destinado a la población oriunda de ese país. Se tituló *Tom Pouce* y sus fundadores son Choquet y Berry, teniendo como base las caricaturas de Meyer, editor de *El Mosquito*.

Aparte de ridiculizar la moda femenina de aquella época *Tom Pouce* realiza constantes campañas satirizando a Napoleón III, a los soldados prusianos después de la guerra de Austria y, entre otras cosas, caricaturizando la simbólica indigestión de Guillermo de Prusia al ir tragándose los pequeños Estados para preparar la unidad imperio.

El discurso de *Tom Pouce* no se ocupa demasiado de los problemas argentinos, pero comenta las noticias políticas europeas que traen las publicaciones extranjeras. Sin embargo, este tipo de material no prende en el público por lo cual el periódico galo deja de aparecer al llegar al número 38 y el dibujante Meyer se reintegra a las filas de *El Mosquito*, cuyo discurso humorístico sí tendrá éxito en la Buenos Aires de la década del 80, dando origen a toda una escuela nacional de periodismo satírico.

II.2.c. Los diarios y el humor político

Durante los años finales del siglo XIX hay, como en todas las épocas, muchos temas de qué reírse: ferrocarriles que no siempre van por la vía adecuada, políticos excesivamente ambiciosos, proyectos que fracasan... Todo es muy bien aprovechado por los periodistas y por los dibujantes de los distintos periódicos de humor político que circulan en la época.

El primero y más importante periódico de humor político editado hasta ese momento en América del Sur aparece el domingo 24 de mayo de 1863. *El Mosquito*, periódico semanal "satírico-burlesco con caricaturas", es una versión nacional de *Le Charivari* de París y del *Punch* de Londres, los más importantes magazines europeos de entonces.

Uno de los editores de *El Mosquito* es el caricaturista francés Henri Meyer y junto a él desfilan los más importantes dibujantes y redactores argentinos y extranjeros: Adam, Julio Monniot, U. Advinent, Enrique Stein, Demócrito, Faria y otros que se esconden bajo seudónimos. Entre los redactores figura en primer lugar el doctor Eduardo Wilde – reconocido médico y escritor de la llamada "generación del 80"–, que firma como Julio Bambocha o como Sabañón y que llega a ser ministro de Justicia e Instrucción Pública durante la presidencia del General Julio A. Roca. Son famosas sus ocurrencias, que llegan hasta nuestros días como ejemplo del "tono" discursivo de una época.

Se puede considerar al *El Mosquito* como el periódico que hace de la caricatura un bastión, ya que la instala en sus páginas en forma permanente, y en el ejercicio que de ella hacen sus dibujantes, ésta pasa a ser el gran registro documental gráfico de la política argentina desde mediados del siglo XIX hasta la segunda década del XX. Su carácter popular y burlón

estigmatiza a casi todas las personalidades políticas y los intereses que representaban. Desde *El Mosquito*, los "matones de garabatos", como considerara Domingo Faustino Sarmiento a los dibujantes caricaturistas del periódico, convierten lo que hasta entonces había sido principalmente el ejercicio de una práctica militante en una práctica profesional, introduciendo también la caricaturización de personajes y situaciones no relacionadas directamente con la actualidad política.

Ese tránsito tiene una figura paradigmática, la de Enrique Stein, que junto a Eduardo Sojo, Carlos Clérice, y Faria, compondrán la primera generación de profesionales de la caricatura argentina.

El 2 de abril de 1867 *El Mosquito* comienza a aparecer como diario. Utiliza como subtítulo informativo: "*Diario satírico, burlesco, noticioso, y comercial*". El domingo publica casi exclusivamente caricaturas y viñetas de la cultura porteña.

Con la aparición de los primeros dibujos de Enrique (o Henri) Stein, el diario comienza a aumentar enormemente su tirada y son muy festejadas las caricaturas de Mitre, Sarmiento, Urquiza (aún después de muerto), Mansilla, Avellaneda, Alsina, y otros personajes de la época.

Stein publica sus primeros trabajos en el número 277 (1868), y su obra constituye el punto de inflexión en el cual la caricatura argentina define su excelencia posterior. Buen retratista, Stein retoma la evolución de sus antecesores en *El Mosquito* en relación con la caricatura que se venía haciendo, donde siempre era necesaria la nota al pie, el rasgo personal, el vestuario típico o cualquier otro recurso explicativo para identificar claramente al personaje, dejando a los mismos en condiciones (esa soltura sería aprovechada al máximo por la próxima generación de caricaturistas) para "actuar", y utilizando estos recursos no ya como señales de identidad sino como ilustración de sus circunstancias.

Así, los textos, los detalles mínimos y de entorno, los vestuarios, la acción y la relación entre personajes pasan a contar sus hechos y a otorgar el retrato de intención de los caricaturizados. Desde la caricatura de *El Mosquito*, los personajes públicos ingresan plenamente en el terreno de la teatralidad, de la transfiguración y representación que constituye una de sus características más notables.

El Mosquito es rápidamente centro de la atención pública (con una tirada habitual de entre 1.500 y 4.000 ejemplares que en ocasiones llega a superar los 20.000) y marca con su

ejemplo el camino a seguir por las próximas publicaciones, que, conscientes de su influencia la ejercerían en favor y en contra de sus causas y candidaturas. Stein llega a ser director-propietario del periódico hasta su último número, aparecido el 14 de julio de 1893, cuando se retira como dibujante para dedicarse de lleno a la actividad puramente comercial. Fue él quien confiere la condición de profesionalidad al caricaturista al comercializar ampliamente su trabajo publicando caricaturas y retratos en otros periódicos como *El Plata ilustrado* (1871), *La Revista Criminal* (1873) y *Antón Perulero* (1875), hasta lo que podría calificarse como profesionalismo mercenario al participar como editor y dibujante bajo el seudónimo de Carlos Monnet en *La Presidencia* (durante el mes de julio de 1875), periódico políticamente opuesto a *El Mosquito*.

Esto designa a Stein casi como un prototipo moral de la sociedad liberal que entonces venía constituyendo social, política y económicamente el país. En relación con la evolución de este proyecto, en muchos de los periódicos puede leerse cómo el discurso se transforma de opositor a medio de promoción. La última página de *El Mosquito* exhibe un nuevo discurso que marcará tendencias: la profusión de avisos comerciales en los periódicos convierte a éstos en vehículos publicitarios de productos y, a la vez, en producciones en sí, dependientes de la publicidad.

El Mosquito es la publicación de humor argentina de más extensa duración. Paralelamente a ella aparecen otras publicaciones con notas de humor, que ya son imprescindibles en todo periódico, fuera cual fuese su orientación política.

Es importante señalar que antes de 1880, Buenos Aires ve aparecer y desaparecer decenas de periódicos, la mayoría de humor. En 1874 nace *La Tijera*, que se dedica a ridiculizar al flamante presidente Avellaneda. Como éste era de baja estatura, lo dibujan subido a un taburete, rodeado por varios políticos, integrando una banda de música dirigida por Adolfo Alsina.

Otro periódico satírico es *Antón Perulero*, dirigido y redactado por el periodista español Juan Martínez Villergas. Este hombre, mientras estaba radicado en Cuba, lee algunas opiniones de Sarmiento contra España. Se cuenta que Martínez Villergas viaja exclusivamente a Buenos Aires a fundar un periódico dedicado a fustigar a Don Domingo. En *Antón Perulero* colaboran los dibujantes Carlos Clérice y el múltiple Stein.

El Sombrero de D. Adolfo, semanario impolítico de caricaturas y otros excesos, se denomina así porque sus notas y dibujos estaban dedicados a satirizar al ministro de Guerra y Marina, Adolfo Alsina. “Im-político” significaba en ese momento, no que era a-político, sino que era, por decirlo en términos actuales, “políticamente incorrecto”, es decir, que se ubicaba explícitamente en un lugar de enunciación opositor.

Otras publicaciones aparecidas en los últimos años de la década del '70 son *El Gorro de Dormir*, *Antón Pijotero*, *La Burra de Balaam* y *El Bicho Colorado*. Como ejemplo del tono de su discurso podemos señalar que en febrero de 1876, esta última publicación ilustra su carátula con un pie descalzo de la República, cuyo tobillo está plagado de forúnculos que son las caricaturas de Sarmiento, Mitre, Avellaneda, Alsina, Aneiros –arzobispo de Buenos Aires– y un par de indios.

Ese mismo año sale a la venta *El Fraile*, "semanario satírico literario" fundado y dirigido por Enrique Romero Jiménez. Al estilo de la época, se compone de cuatro páginas y su doble central lo constituyen una serie de caricaturas firmadas por N. Figueras.

La Cotorra, "semanario cómico, jocoso, con caricaturas coloreadas", es el primer periódico satírico en colores (cromolitografiado) aparecido en la Argentina. De él salen 43 números, editados entre el 12 de octubre de 1879 y el primero de agosto de 1880. Sus dibujantes son Strogo, Carlos Clérice y Faría.

A pesar de la aparición de varios semanarios, *El Mosquito* continúa siendo el preferido del público de la capital y del interior.

El siempre popular dibujante Stein comienza a colaborar en *El Porteño*.

Luego aparece *El Padre Camardo*, dirigido por Salvador Mario, intelectual identificado con el político francés Camilo Jordán, jesuítico, catedrático de retórica, llegado a Buenos Aires en 1862. En su equipo de redacción figuran Benito Más y Prat, Arturo Domínguez, Carlos M. De Egozcue, Eusebio Blasco y Delfina M. Hidalgo, la primera mujer que incursiona en el periodismo político. Por la época otras mujeres como Juana Manso, Juana Manuela Gorriti y Eduarda Mansilla ingresan al periodismo pero como folletinistas y educadoras.

II.2.d La nueva generación

Entre 1880 y 1892 aparecen aproximadamente 660 publicaciones. Ya hemos señalado que en ese mismo período se produce la mayor oleada inmigratoria del siglo pasado, pero es importante recordar que de los 260.000 inmigrantes llegados a la Argentina en el decenio 1871-1880 se pasa a 850.000 aproximadamente. De ellos, unos 1.500 se relacionan directamente con la industria gráfica ya que traían el oficio de sus ciudades de origen. La profusión de periódicos serios y satíricos con algunas diferencias, repite lo ya generado en la década anterior.

En la década de los 80, al morir Alsina, el influyente político conservador Nicolás Avellaneda ve a Julio Argentino Roca como sucesor y lo apoya abiertamente, resultando electo. La oposición pasa de las críticas a la lucha armada, pero se llega al armisticio, tras el cual Buenos Aires se convierte, definitivamente, en la Capital de la República.

No todo resulta liviano en el camino gubernamental de Roca. El humor de las publicaciones no le perdona nada. Se destaca *El Cascabel*, que gana la calle el 6 de julio de 1882 y que aporta la novedad, a partir del número dos, de insertar las caricaturas en las mismas columnas de sus artículos, donde asoman regularmente textos de carácter costumbristas. Las caricaturas que publica *El Cascabel*, sin firma, realizadas a pluma, se diferencian de las de su tiempo al seguir la concepción visual en el diseño de todo periódico: su dibujo es refinado, sintético, lleno de espacios en blancos, carente de la sobrecarga de figuras y grisados (propios de la técnica litográfica ejecutada con lápiz) que se venía haciendo, como encaminado hacia el dibujo de línea clara que utilizaría la historieta cómica en general.

El Cascabel es la primera publicación donde el humor gráfico superó en espacio al humor escrito. A pesar de su material y de la acogida por parte del público, al alcanzar el número 13 decidió "suicidarse". En la citada edición, sus cuatro páginas ostentan un solo título: "*Gran dio, morir si giovane*", intertexto citado del final de la ópera *La Traviata* de Verdi. A pesar de su rivalidad en lo social y en lo político, *El Cascabel* le deja a *El Mosquito* sus "suscriptores".

Otros periódicos publicados por esa época son *El Mangangá*, *La Voz de la Iglesia*, sin responsable al principio y luego firmado por el cura Juan López, y *El Sol* editado en Córdoba.

También aparecen en Córdoba otras publicaciones humorísticas como el periódico *La Carcajada*, fundado en 1871 por Armegol Tecera que tiene un importante peso y aceptación en la población cordobesa y es el periódico satírico de más larga duración en la provincia. Más tarde surgen diversas publicaciones que contribuyen a la causa de satirizar la realidad política haciendo exhibición de un discurso humorístico particular: *La Lechuza*, *El Picaflor*, *El Mono Tarfe*, *El Huascar*, *El Negro Sinforsoso*, *Frou-Frou*, *La Viuda*, *La Broma* y *Fruta de Córdoba*.

Pese a que *La Carcajada* procura infructuosamente introducir la caricatura en sus páginas, corresponde la prioridad en aquella forma gráfica a *El Jaspe*, publicación nacida en 1876.

En Buenos Aires, la desaparición de *El Cascabel* no le da sin embargo, respiro alguno a Roca y su gente, quienes siguen siendo caricaturizados por la prensa satírica. En 1883 aparece *La Mariposa*, opositor al gobierno, pero no tanto como iba a serlo *Don Quijote*, periódico que estudiamos particularmente en este trabajo.

II. 3. DON QUIJOTE Y EL HUMOR MILITANTE

II.3.a. Una revista “bufopolítica”

Si *El Mosquito* significa la afirmación de la caricatura como instrumento gráfico de carácter popular más expresivo de la segunda mitad del siglo XIX, corresponde a *Don Quijote* haber representado el apogeo de la caricatura política. En su espacio, el discurso humorístico-caricaturesco encuentra su más acabada realización, al exponer la crisis política de su tiempo, y superando el juego de imágenes en que se enfrascan los otros periódicos satíricos. Pocas manifestaciones gráficas volverán a hacer un ejercicio de denuncia tan descarnada desde entonces, y la caricatura difícilmente volverá a ser tan militante.

Puede afirmarse que el temido pinchazo que *El Mosquito* hizo de la caricatura política, fue transformado por *Don Quijote* en una lanza aún más temerosa.

Don Quijote aparece el 10 de agosto de 1884, cuando en Buenos Aires se desenvolvía un clima intelectual sin precedentes alrededor de Roca y Miguel J. Celman. Como ya hemos señalado, el lujoso estilo de vida comienza a mostrar como contrapartida la desvalorización del peso. La fiebre económica conmueve la moral social y pronto se advierte que la vida nacional carece de solidez. Todo es un espejismo aumentado por el poder y se avecina la gran crisis de los 90.

Su editor es Eduardo Sojo, quien firma bajo el seudónimo de Demócrito, español de sólidas convicciones republicanas que, dotado de una vigorosa maestría y de influencia se rodeó de brillantes colaboradores y caricaturistas, la mayoría connacionales, como José María Cao (Demócrito II), Manuel Mayol (Heráclito), Carlos Palma, Manuel Tellechea, Ramón

Bergada entre otros. En la redacción, entre sus más importantes escritores se encontraban José Sixto Alvarez (Fray Mocho), y Manuel García.

Don Quijote, se anuncia como "revista bufopolítica" y Sojo es su principal animador desde el primer número hasta el último (del 20 de febrero de 1903). También participó de su notable coda, *Don Quijote Moderno*, que salió desde el 2 de abril de 1903 hasta fines de 1905.

En total se editaron 949 números (aunque la numeración recomenzaba desde el número uno cada año), algunos en ediciones especiales y anualmente un almanaque con las caricaturas más exitosas que eran reclamados con insistencia por el público.

II.3.b Diseño y presentación del periódico

Si bien los periódicos de la época no se preocupaban aún por aspectos de diseño y diagramación, puede decirse que *Don Quijote* supo utilizar este factor para hacer que el diario fuese atractivo y que el pueblo simpatizara con él y se suscribiera.

En sus consideraciones generales sobre los aspectos técnicos de los periódicos, José Manuel de Pablos (1993), señala que la información presentada y los titulares deben estar ordenados de acuerdo a la imagen que se quiera dar del mismo.

Paralelamente al acierto que se logre en los aspectos técnicos y estéticos hay que tener en cuenta otro cuidado: la animación, el ritmo que se infunde a la sección de formas, contenidos y ubicación del material que se publicará en cada página. En esto, fotografías, dibujos, gráficos o infografías cumplen un papel especial.

En el siglo XIX, los periódicos desconocen la infografía, pero en su lugar encontramos el dibujo de fuerte impronta artística, vinculado a los registros de la época – cf. cap. IV – y la aparición de las primeras fotografías.

El periódico bufopolítico con caricaturas consta de cuatro páginas según el tipo de formato de estos tiempos y aparece los días sábados pero se fecha el domingo. En *Don*

Quijote encontramos un diseño estándar (48 x 36 cm.) y en la primera página un cabezal de 15 cm. en el cual texto y dibujo se distribuyen simétricamente. (Ver figura N° 1)

Eduardo Sojo elige como isologotipo el nombre y las figuras de don Quijote y Sancho Panza (dispuestos en el centro del cabezal) para identificar y autorrepresentar a su periódico y hace del epígrafe "*Este periódico se compra, pero no se vende*" una causa política y una postura ética.

El dibujo de cabecera de don Quijote y Sancho, debajo del cual está inscripto el lema "Se compra pero no se vende", para los autores Steimberg y Traversa:

“responde a una disposición centrada, simetría bilateral, referencialismo (privilegio de la información y la designación) en títulos y textos; desarrollos creativos, sin sorpresas estilísticas, en ornamentos e ilustraciones” (1997: 86)

Otros de sus lemas o apotegmas (dicho breve, agudo y sentencioso), "Vengan mil suscripciones y fuera las subvenciones"; "Me río de las precisiones y de las persecuciones"; "Don Quijote es adivino, él les trazará el camino", etc. pueden tomarse como una señal de la severa intransigencia que plantearía este periódico en su relación con el gobierno y cualquier otra forma de poder político.

Estos apotegmas están simétricamente distribuidos a ambos lados de las figuras de don Quijote y Sancho, personajes a través de los cuales Don Quijote se presenta a sí mismo. No es extraño que un español haya elegido la figura de Don Quijote para sostener una línea editorial capaz de enfrentarse a todos los poderes de turno. Y a Sancho Panza, para mostrar mediante su imagen fácilmente reconocible aún para sujetos iletrados, la representación del pueblo a quien se trataba de concientizar.

Al analizar las figuras de don Quijote y Sancho Panza, los autores d'Angeli y Paduano señalan:

“Una idea integral de justicia sugerida por el imperativo caballeresco de enderezar entuertos y castigar ofensas es la que mueve a don Quijote con la abnegación y la pureza que lo distinguen; se trata de una justicia que no

coincide con la legalidad oficial, antes bien, en ocasiones, la niega y se opone a la misma.

“*Don Quijote* rechaza la idea de que la justicia se base en un pacto social colectivo y esté administrada por un sistema político que la impone, mediante la violencia, a los particulares; y ello, por una parte, porque separando el concepto de justicia y poder que pretende aplicarla, en nombre de la sagrada escritura caballeresca, se plantea a sí mismo como reparador de cualquier abuso; por otra, porque se remite al fundamento sobrenatural de la justicia, o sea al juicio divino, al que ninguna autoridad secular puede pretender sustituir. (1999: 56/57)

Y se refieren a su fiel compañero Sancho como quien *representa la voz de la normalidad, la voz con la que se identifica la opinión del lector.* (1999: 58)

Efectivamente, este es el rol que cumple en el periódico rioplatense la figura de Sancho. El enunciador pone en su boca el discurso social de la doxa, apelando a una identificación inmediata y primera con la figura, incorporada al imaginario de la cultura occidental, aún sin que estos sujetos populares hubieran leído la obra literaria *Don Quijote de la Mancha*.

Y no sólo los personajes son emblemáticos. Así como *El Quijote* de Cervantes es una parodia de otros textos -fundamentalmente los libros de caballería- y una sátira de ciertos tipos sociales de la época -los curas, los nobles-, este *Don Quijote* elabora a su vez una parodia de los periódicos "serios" de la época y sus géneros y una sátira de las costumbres, los vicios sociales y los personajes políticos del momento, seguramente de fácil reconocimiento por parte de los lectores.

Con respecto a ellos, Romano señala:

“El éxito de las publicaciones satírico-burlescas es un síntoma temprano del acercamiento de nuevos públicos a la prensa periódica. Se sentían atraídos por sus pocas páginas y reducido texto que, *en general acompañaba o encuadraba las dominantes caricaturas*” (2004: 83)

La primera página y la última (contratapa) presentan el contenido textual en tres columnas y aparecen algunas secciones en forma fija y continua: *Cosas de Sancho, Lanzadas, Cantares, etc.*

La doble página central está destinada a reunir una o varias caricaturas con sus respectivas leyendas o diálogos y suele estar firmada por uno (Demócrito) o dos dibujantes (el anterior y Demócrito II o Heráclito).

En cuanto a las caricaturas políticas, los autores Steimberg y Traversa destacan el empleo de la técnica lineal, el cuerpo simbolizante, la escenificación servidora de la anécdota, la separación entre espacios del texto y de la imagen y la ausencia de la relación plástica entre ambos (1997:86)

En los primeros años, sus caricaturas no tienen color pero con el progreso de la litografía y las técnicas de edición, también vemos aparecer en sus páginas el color y las fotografías:

“El mismo comienza a ser utilizado regularmente en las láminas centrales hacia 1896 que tanto incluyen caricaturas como ilustraciones. Esta modalidad es una constante en “Don Quijote”, que reserva las caricaturas para aquellos a quienes quiere ridiculizar, contrastando las mismas con verdaderos retratos de cuerpo entero de quienes cuentan con la simpatía o el respeto del periódico”.. (Todo es Historia 1988: 22)

La primera página publicada a color se registra en un número extraordinario aparecido el lunes 1º de abril de 1895 y se caracteriza por abarcar las dos láminas centrales con una sola, única y gran caricatura titulada *Los dos caminos*. Allí se representan las diferentes direcciones que toman los políticos con respecto a la forma de conducir la nación: el camino de la democracia, la responsabilidad, la libertad y la honestidad (interpretado con dibujos y figuras bellas según el canon de la época) o el del fraude, la impunidad, el robo y la ambición personal (cuyas representaciones son caricaturescas, grotescas, degradantes y ridículas).

En esta edición especial se ubica, también por primera vez, la publicidad en la contratapa. Está presentada con un tratamiento diferente al que se le venía dando hasta el

momento (uno o dos anuncios presentados en forma de información o de opinión que se confundían con el resto de los textos), lo cual muestra la emergencia social de un nuevo discurso, indudablemente vinculado al nuevo poder adquisitivo de las clases medias y letradas.

La nueva modalidad de presentar la publicidad agrupa los diferentes anuncios en la mitad inferior de la página destacándolos de distinta manera del resto de la información, aunque todavía su diseño no se corresponda con criterios muy específicos de venta y persuasión. Un ejemplo de ello lo vemos en la página publicada el domingo 20 de febrero de 1898 (ver figura N° 2), en donde se puede advertir claramente el diseño y organización de la información del periódico en tres columnas, diferenciado del material de anuncios publicitarios en donde no se respeta ningún criterio de orden específico. Sin embargo, estos primeros diseños se pueden considerar como un antecedente de la importancia que cobraría en el periodismo este tipo de anuncios, tanto por lo que representan para la empresa a nivel económico como por el impacto que producen en la conformación de la imagen del periódico. De allí en adelante, veremos que en *Don Quijote* ese tratamiento de la publicidad se irá afianzando hasta aparecer regularmente en todos sus números.

Recordemos que *Don Quijote* mantiene una política de independencia ideológica y económica con respecto al gobierno por lo que la publicidad se convierte en algo fundamental para seguir sosteniendo esa postura.

Con respecto a esto, José Manuel de Pablos sostiene:

“La fuente de ingresos que supone la publicidad es fundamental para mantener abiertos los medios de comunicación, pues a través de ella se alcanza la precisa independencia económica que lo pueden hacer vivir al margen de grupos de presión, sociales, económicos, en definitiva, ser independiente financieramente, esto es, ser independiente a secas y, con ello, estar mejor preparado para servir una información objetiva y veraz, más acorde con el fin primero del periodismo”. (1993: 108)

Según Paulina Emanuelli, la publicidad tal como la conocemos en la actualidad surge a fines del siglo XVIII y principios del XIX, vinculada a dos fenómenos socioeconómicos

fundamentales: la liberación del comercio y la producción a gran escala de los productos industriales.

La vinculación entre publicidad y soporte material cambió en el transcurso de este siglo: aparecen así la publicidad callejera (los carteles) y la periodística. Señala Emanuelli:

“Durante el siglo XVIII la fusión entre la prensa y el anuncio es total, dejando en segundo plano a dos antiguos procedimientos de información comercial: el pregón y el charlatán.... La publicidad ha dejado de ser un recurso ocasional para paliar gastos, para convertirse en soporte básico de la política comercial de la prensa”. (1981: 22)

La presencia o no de anuncios publicitarios fue la causa de la ruina de muchos periódicos o del ascenso de otros y en este caso, de la aparición de nuevos argumentos de ventas, nuevos slogans que permiten visualizar las formas epocales de la vida cotidiana y también de las incipientes técnicas de venta basadas en la investigación de mercado.

II.3.c. Dos españoles al frente de la producción

Eduardo Sojo nació en Madrid en 1855 y en su país comenzó a desarrollarse como dibujante y caricaturista participando en diferentes publicaciones. Sus caricaturas expresaban sus ideas políticas republicanas lo que le valió la hostilidad de sus adversarios, ser objeto de numerosas persecuciones y hasta la cárcel. Como consecuencia de ello en 1881 decidió instalarse en la República Argentina.

En Buenos Aires, luego de fundar *Don Quijote*, también sufre episodios de censura y persecución debido a sus críticas constantes reflejadas en sus dibujos pero esto solo logra acentuar la personalidad del dibujante adquiriendo un reconocimiento público y material que llevan al éxito de la publicación.

Don Quijote es un periódico con características de una empresa unipersonal: un único fundador que tiene la responsabilidad de producir y redactar, casi en su totalidad, las

páginas de cada ejemplar. A lo sumo, aligera su tarea con la participación de otros periodistas-escritores que colaboran en la redacción, pero que están supeditados al plan y proyecto del mentor.

Según Andrea Bocco:

“La calidad de empresa unipersonal nos presenta, en muchas oportunidades, a un periodista enmascarado detrás de un seudónimo para hacer frente a su tarea de escritura. El ocultamiento del nombre es una práctica establecida y generalizada en el periodismo del siglo XIX. Esta máscara, hasta cierto punto, funciona de coraza protectora y ofrece un grado de impunidad. Sin embargo, el escritor oculto no permanece durante mucho tiempo en el anonimato absoluto ya que sus contrincantes buscan, por todos los medios, el develamiento de la identidad” (2004: 54)

Para Bocco, el seudónimo no necesariamente persigue la borratura del nombre “real” del periodista sino que este posibilita el despliegue de procedimientos de ficcionalización. Y aclara:

“Decimos esto porque no se trata solamente de un nombre ficticio sino de la construcción de un actor con atributos específicos, participe de una historia particular que lo tiene como protagonista y en la que establece relaciones con otros actores”. (2004: 76)

De esta manera el periódico *Don Quijote* construye un responsable ficticio (Demócrito) que, a su vez, se acompaña de ayudantes estables o de colaboradores ocasionales que revisten la misma calidad de ficcionales (Demócrito II, Heráclito, Fray Mocho, etc.)

Eduardo Sojo, que siempre firma con el seudónimo “Demócrito”¹⁰. En los primeros años de su publicación incluye dentro de la redacción de su periódico al dibujante más afín a sus ideas políticas: José María Cao Luaces, uno de los más grandes caricaturistas que tuvo

¹⁰ Filósofo griego del siglo V antes de Cristo. Bautizado en el Renacimiento como “el risueño” o “el que ríe” Reía constantemente de la locura y de las preocupaciones humanas y suele oponerse a Heráclito, que no hacía más que llorar por este mismo motivo

el periodismo argentino. A tal punto se sentían identificados que este último firmaba sus trabajos como Demócrito II y solía reemplazar a Sojo cuando estaba preso por alguna publicación.

Cao era un español de Lugo, que llegó a Buenos Aires en 1886. Sin recursos para poder ganarse la vida se instaló, con sus papeles y sus lápices, en un lugar estratégico del Paseo Colón, a fin de caricaturizar a los transeúntes con trazos relámpago. Al poco tiempo tuvo la suerte de acceder a un trabajo más remunerativo en un taller de grabados, cuyo horario le permitió comenzar a colaborar con algunas publicaciones, como *El Sudamericano*. Una caricatura política que hizo para ese periódico le significó ocho días de arresto.

José María Cao entiende que “el arte, pero el arte verdadero, debe ser eminentemente revolucionario”. Años después Luis Seaone dirá que:

“ (...) cuando Cao inicia su fecundo trabajo de dibujante satírico, una pléyade de dibujantes ilustres, sobre todo en Francia, hacen del dibujo de humor un arma que pocos lustros más tarde casi todos los gobiernos del mundo tendrían como un enemigo poderoso, hasta conseguir desterrarlo de las páginas de los diarios y de las revistas”. (*Todo es Historia*; 1988: 23)

Desde esta publicación, se plantea al humor como un arma poderosa. Es tan importante su influencia que, como ya hemos dicho, el propio fundador del radicalismo, Leandro N. Alem, sostiene por esos años que “la revolución de 1890 la hicieron las armas y las caricaturas”. De acuerdo con algunos comentarios fue, de hecho, uno de los factores desencadenantes del levantamiento de la Unión Cívica contra el gobierno de Juárez Celman, episodio que referimos en el primer capítulo de esta segunda parte.

Años después, refiriéndose a Sojo, el caricaturista Ramón Columba escribió:

“La experiencia del año '90 debe ser aleccionadora para los argentinos. En aquella época crítica para la economía del país, los hombres de gobierno cargaron con el sambenito que les imponía el lápiz mordaz de Don Quijote... Vino la revolución y cayeron algunos de ellos sin tener, después, ocasión de

rehabilitarse, por lo cual quedaron para siempre marcados como ladrones públicos" (1970: 23).

Pero es importante destacar que tanto Sojo como Cao tienen también una producción propia aparte de la dedicación al periódico, ligada al quehacer teatral de la época.

Mientras el humor político tenía como base de operaciones el periodismo -diarios y revistas-, la sátira de actualidad en el teatro era escasa, por no decir nula. Sin embargo, una obra

correctamente lograda en su estructura fue *Don Quijote en Buenos Aires*, "revista bufopolítica de circunstancias en un acto", de Eduardo Sojo, el mismo editor del periódico.

El autor se vale de los personajes clásicos de don Quijote y Sancho, que llegan a la ínsula Barataria (aluden en esta transposición a las orillas del Plata), para realizar una vez más y en otro lenguaje artístico sus conocidas sátiras contra el poder.

En una secuencia dice don Quijote a su fiel escudero:

Aquí como en todas partes
hay uno que condena y manda;
ministros que le secundan
en todas sus faramallas,
gobernadores a dedo,
negociantes de uña larga,
políticos que se venden,
jueces que tuercen la vara,
bolsistas que hacen su agosto
con tenedor y cuchara,
quebrados que gastan coche,
periodistas sin gramática,
concejales levantiscos,
doctores de flor de malva,
magnates micronizados
y el pueblo que sufre y paga.

La obra de Sojo sólo se mantiene un día en cartel porque es censurada. También el periódico suele prohibirse en forma constante.

II.3.d. La censura

El tono general de *Don Quijote* es siempre el de la polémica (de *polemos: guerra*), es decir el de un discurso que se ampara en sus propios privilegios –los que le otorga el periodismo como lugar del decir-, sujeto siempre a la construcción de un antagonista y expuesto a las respuestas violentas del poder.

M. Foucault nos dice que el polemista siempre plantea un conflicto y

“... se aproxima acorazado de privilegios que ostenta de entrada y que nunca acepta poner en cuestión. Posee por principio, los derechos que le autorizan a la guerra y que hacen de ésta una empresa justa”. (1999: 354)

Habiendo generado polémicas, ataques frontales contra los políticos de turno, diatribas y escarnios, sin embargo *Don Quijote* no se amedrenta por las amenazas ni los días de presidio. Sigue burlándose de los personajes encumbrados del momento, inclusive colocándoles mote que ganaron la calle y que hicieron que todo el pueblo los llamara así. El énfasis de sus críticas está puesto en la figura de Julio Argentino Roca, a quien apodan “el zorro” y lo dibujan con el cuerpo y la cola peludos y quien está permanentemente en la mira del periódico, como veremos reiteradamente al analizar los modos de enunciación. (cf .II. 4).

En *Don Quijote* se originan los apodos de los principales políticos de la época: “El Pavo”, al presidente Luis Saenz Peña; Miguel Juárez Célman (concuñado de Roca) quien tuvo dos apodos, “El Burrito Cordobés” y “Celemín”; el presidente José Evaristo Urriburu también tuvo dos apodos, “Cangrejo” y “Buho”; Carlos Pellegrini fue bautizado como “Pelelegringo”; el coronel Alberto Capdevilla, “Cabo de Vela”; y muchos otros.

Uno de los pocos políticos que no es ridiculizado a través de sus páginas y sus caricaturas era Leandro N. Alem, el político opositor fundador del Partido Radical, a quien se le guarda simpatía y respeto. En alguna medida, la ideología combativa del radicalismo de entonces y la postura ética de Alem, coincidían con la ética y la ideología de los autores del periódico.

En toda su existencia, *Don Quijote* no hace concesión alguna, y a cada prohibición y persecución responde aún con más fuerza. Eduardo Sojo sufre arrestos y se le imponen multas. Por orden del Intendente Municipal, el periódico es secuestrado por la policía en numerosas ocasiones: no aparece entre el 17 de abril y el 10 de julio de 1892 a causa del estado de sitio, y tampoco entre el 3 de setiembre de 1893 y el 4 de marzo de 1894. En este caso, porque las oficinas son ocupadas por la policía siguiendo una orden de Ministro del Interior, Manuel Quintana.

El número 3 del año V sale sin caricaturas ya que las piedras litográficas habían sido secuestradas por la policía.

Como hemos señalado en el marco histórico (parte I), el régimen político del momento estaba sustentado por el P.A.N. (Partido Autonomista Nacional), partido hegemónico, ligado a la lógica interna de la república aristocrática y al orden conservador. Si bien el sufragio era un derecho de muchos, una titularidad extendida a un sector amplio de la población, era en realidad una práctica reservada a unos pocos, teñida de violencia, de disturbios políticos y poca transparencia. El fraude político y el clientelismo fueron algunas de las formas de mantener el poder y crear un falso consenso por parte de la clase política. Este mecanismo le permitía al gobierno controlar y garantizar la continuidad política de un sector limitado a los miembros de la elite.

Sin embargo el periódico no deja de denunciar nunca lo que considera iniquidades del poder, agudizadas sus denuncias en épocas electorales ya que el fraude, al que denomina “la máquina”, es una práctica común: votaban muertos, inmigrantes que no sabían ni el idioma, menores de edad, etc.

En un poema mordaz de 1886, año de elecciones, dice el periódico:

A pesar de los mil fraudes
Como votar los tachados

Los marinos, los carteros
Y los basureros tanos.
Que es la gente más decente
Del guari-celmista bando
Como rata por tirante
Escaparon boleados
En la elección del domingo
Siete del mes en que estamos.

En el texto publicado el día 24 de febrero de 1895 vemos representada gráficamente la postura que adopta *Don Quijote* ante uno de los intentos de censura y amenaza por parte del gobierno de turno. (Ver figura N° 3)

El dibujo muestra las figuras emblemáticas de Don Quijote y Sancho Panza, dando respuesta a modo de serenata a quienes intentaron prohibir la libertad de prensa, representados mediante las caricaturas de dos bustos asomados a una ventana. Uno de ellos es la cara de Evaristo Uriburu, llegado recientemente a la presidencia de la Nación y ubicado a la vez sobre un mojón – a modo de pedestal– que hace alusión a los problemas limítrofes con Chile. El otro es Moreira, por entonces Jefe de Seguridad de la Nación. A ambos se culpa de llevar a cargo la represalia contra el periódico, entendiéndose que uno es el autor intelectual y el otro el que cumple la orden, de modo que ejercicio del poder y práctica violenta quedan asociados.

El sentido de la caricatura se completa con el texto irónico de la serenata en boca de Don Quijote y que se lee al pie:

“No pudiste prohibirme que dijera la verdad
No me mates, no me mates, déjame vivir en paz.”

El lenguaje directo y combativo, lleva a Andrea Matallana a describir la labor del periódico de esta forma:

“Don Quijote generó un humor crítico y combativo, dándose a si mismo una tarea central en relación con los actores políticos a los que se oponía: generar un progresivo desgaste, una erosión sobre esas figuras. El filo de sus críticas no está solo en lo que muestra la caricatura, sino también –y muchas veces exageradamente- en la dureza del lenguaje con el que se refiere a los políticos.” (1999: 79-80).

II.3.e. Los herederos

Ya hemos señalado que los días finales de 1889 fueron lamentables en materia económica (II.1.). *El Mosquito*, que hasta entonces publicaba caricaturas sin demostrar en ellas militancia alguna, se coloca a la par de *Don Quijote* en la tarea de fustigar a las autoridades nacionales, de Juárez Celman hacia abajo.

A la fauna creada por *Don Quijote* se agrega "el Mono" para representar al recientemente nombrado administrador general de Correos, Ramón J. Cárcano. Lo primero que hizo el joven funcionario –tenía veintisiete años– fue uniformar a los carteros, cosa que no dejaron pasar los caricaturistas de la época.

En este periódico trabaja también el ex comisario y escritor José Sixto Álvarez, conocido por su seudónimo de “Fray Mocho” cuyo trabajo será luego notable en la Revista *Caras y caretas* (1898) de Buenos Aires, publicación humorística que nace en el Uruguay, en donde el español Eustaquio Pellicer la inicia en 1890 como semanario festivo, literario, artístico y de actualidades. Una vez llegada a Buenos Aires Pellicer renuncia y toman su lugar como directores fray Mocho y el dibujante español Manuel Mayol.

Caras y Caretas representa la madurez del humorismo político. “Llegó la caricatura, llegó la caricatura”, gritaban los diarieros para ofertar esta revista. En 1899 acusaba duramente a los políticos corruptos y criticaba a los “tranways” (tranvías) “que matan más gente que la fiebre amarilla”. Viñetas de la vida cotidiana, décimas intencionadas, gráficas

costumbristas, notas que registran el crecimiento y los cambios del país, y los “reclames” de los primeros años del nuevo siglo son parte de su contenido. Además de las sátiras políticas. En este sentido, es un heredero consecuente de la línea de *Don Quijote* donde lo cotidiano, la política y la pincelada costumbrista se aúnan en un solo propósito: la denuncia política.

En 1903 muere fray Mocho y es reemplazado por Carlos Correa Luna como director de *Caras y Caretas*. Pero la estructura de este periódico no se resiente tampoco cuando se aleja de su equipo de trabajo un dibujante excepcional como José María Cao para crear la nueva revista *Don Quijote*, en su segunda etapa, porque quien llega para sustituirlo es otro caricaturista que marcaría épocas: Ramón Columba.

Otra creación del español Eustaquio Pellicer se impone en 1904 entre los semanarios de Buenos Aires: *PBT*. Su formato es pequeño y original para la época (13 por 23 centímetros) y sus caricaturas tienen gran potencia y singularidad. Por su contenido de crítica política y de actualidad llega a superar en un momento a su slogan, “*Semanario infantil ilustrado para niños de 6 a 80 años*”. Sus fotos e ilustraciones, con sus respectivos epígrafes en verso, retratan toda una época describiendo tendencias y costumbres de la ciudad y el país.

Pero fue *Don Quijote* quien marcó la cúspide del periódico satírico. Esta cúspide coincide cronológicamente con el fracaso de los postulados de la revolución de 1890, y el acuerdismo que propicia la continuidad liberal-conservadora en el poder contra la institución de “un régimen verdaderamente democrático”. El intento revolucionario de 1893 probablemente haya entrañado lo que los periódicos satíricos habían contenido como medio de expresión política de carácter popular. Habiendo cambiado la situación del panorama político y social, los modos de enunciación de medios tan comprometidos en sus formas e inmediatos en sus contenidos debieron cambiar.

Significativamente, *El Mosquito*, luego de una lenta y progresiva decadencia, que hacia 1882 ya ha desechado epígrafes y orlas, y desde 1886 ha comenzado a alternar las clásicas caricaturas de actualidad política con retratos serios, dura poco tiempo antes del definitivo fracaso de la intransigencia radical, que conduce al alejamiento de Lisandro de la Torre y al suicidio de Leandro N. Alem en 1896. En este último período sus aportes más interesantes en materia gráfica habían quedado relegados a la edición de sus almanaques

anuales, en los que se destaca, hacia 1889, la labor del dibujante Damblans en la realización de secuencias humorísticas, mayormente de carácter pantomímico.

Demócrito lo sobrevive altaneramente. Con una nueva era de publicaciones modernas (*Caras y Caretas* a la cabeza), continua hasta publicar un *Don Quijote Moderno* (Año III, número uno, del 04 de enero de 1905), cuyo epígrafe “*Por un ojo tres, por un diente una quijada*”, que redoblando la bíblica Ley de Talión da muestra de lo temerario que continuaba siendo el discurso de Eduardo Sojo. Acusando recibo de los cambios, se edita en el formato típico de las revistas del momento, pero debe desdoblarse para leer su interior, por lo que se mantiene el tradicional tamaño sábana en la publicación de las caricaturas.

En la realización de sus caricaturas conviven Demócrito y un nuevo dibujante, Manuel Redondo, también español y radicado en la Argentina en 1900. Este nuevo *Don Quijote* refuerza una de sus armas predilectas, la ironía, que en su discurso se torna más feroz a medida que se suman los números de la revista. Los estilos de las caricaturas de Sojo y Redondo son muy similares y hasta se confunden. Posiblemente lo que Sojo influencia a Redondo en las ideas, éste se lo haya devuelto en dibujo. Aquí son comunes las secuencias de dos y tres cuadros y se incorpora definitivamente el humor de costumbres junto al meramente político.

Redondo es un extraordinario caricaturista, en el nivel de los que publican contemporáneamente en *Caras y Caretas*, revista en la que recalca luego de esta experiencia.

El último número de *Don Quijote Moderno* es el 44, del 1º de noviembre de 1905. Éste fue el último exponente de la caricatura del siglo XIX.

Su proyección se extendería a través de *Don Goyo de Sarrasqueta*, en forma de historieta, años más tarde, y en la revista por donde entonces pasa la modernidad: *Caras y Caretas*. De ésta y para cerrar este capítulo sobre los periódicos satíricos y su humor político, extraemos el siguiente texto publicado en el N° 53 del 7 de octubre de 1899:

“La caricatura gruesa –cloruro de sodio natural– que fuera arma vengadora e instrumento de castigo, iracunda y áspera risa popular contra las grotescas formas de la política aborígen, decaía; ya era excesiva para los tiempos. El otro molde, el de la revista literaria y puramente artística no podía ser viable. Era

preciso hermanar la actualidad que interesa, la verdad que atrae la atención, con la caricatura que esboza sonrisas”.

II. 4. LAS FORMAS DISCURSIVAS DEL HUMOR EN *DON QUIJOTE*

II.4.a. Discurso humorístico y periodístico

Hemos señalado en Parte I de esta tesis (I.1 y 2) que en toda cultura, el discurso humorístico convive con los otros discursos sociales y establece con ellos complejas relaciones de interdiscursividad, pudiendo manifestarse de manera alegre, escéptica, crítica, paródica, satírica, etc.

El dominio en el que se instala el humor es el de la ruptura de la ley, en diferentes grados, según la cultura, las épocas y los géneros, lo cual muestra que el humor no es neutral, ni es simplemente un modo de la risa festiva, sino que se sostiene sobre las bases materiales de producción de una sociedad. Por ello en los capítulos anteriores de esta segunda Parte hemos señalado las condiciones histórico-políticas en las que surgen los periódicos satíricos en la Argentina del siglo XIX.

Sobre estas condiciones, la ruptura de las reglas de los discursos serios hace lugar a la aparición de un tipo particular de discurso social, cuyo tono dominante es el humor.

Las prácticas discursivas de estos periódicos y su contexto de enunciación permiten a los receptores entender este discurso que circula por diferentes zonas de la cultura, fundamentalmente la cultura popular y los medios gráficos y manifestándose a través de diferentes géneros de características híbridas, mezclados entre sí, tales como la sátira, la parodia, la caricatura, los que nos interesa estudiar en esta investigación.

Podemos hablar entonces, de las características del discurso humorístico periodístico, construido históricamente y que puede definirse por tres aspectos: el estilo dominante, los distintos modos de enunciación y los géneros.

En el caso del periódico *Don Quijote*, entendemos que el estilo dominante es el del realismo grotesco, estilo que modeliza los modos de enunciación y las manifestaciones genéricas y que encuentra en la caricatura y en las formas de representación del cuerpo y de las subjetividades en pugna su modo más caracterizador.

Los modos de enunciación son formas lingüístico-retóricas, particularmente figuras del discurso que implican políticas de la lengua y de la representación. En el caso de *Don Quijote* podemos señalar como modalidades notables: la lógica de la inversión, el efecto de ridículo, formas del absurdo, el uso del doble sentido, los juegos de palabras, las paradojas y la hipérbole, el uso de la ironía y el sarcasmo, la apelación al disparate, las metáforas fuertemente ligadas a modos de percepción culturales, etc.

Entre los géneros, trabajaremos como dominantes a la parodia, la sátira y la caricatura, géneros que no se hallan en estado puro como veremos, sino que constituyen en el periódico, modos híbridos y collages heterogéneos muy difíciles de distinguir por la imbricación de sus estrategias textuales.

II.4.b. El estilo dominante: el realismo grotesco

Como ya hemos señalado siguiendo a Bajtín (1987), el sistema de imágenes de la cultura cómica popular en todas sus manifestaciones se denomina *realismo grotesco*. Aquí predomina el principio de la vida material y corporal: imágenes del cuerpo, que aparecen bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo corporal y lo social están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible como conjunto alegre y bienhechor.

En el realismo grotesco, el elemento espontáneo material y corporal es un principio fundadamente positivo y es percibido como universal y popular, y como tal, se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo.

El portador del principio material y corporal no es en términos de Bajtín ni el ser biológico aislado ni el egoísta individuo burgués, sino el pueblo. Un pueblo que en su evolución crece y se renueva constantemente. Por eso el elemento corporal es exagerado. Y el centro de estas imágenes de la vida corporal y material lo constituyen la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia.

El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. La risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, está estrechamente ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa.

En el realismo grotesco, la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo “alto” y lo “bajo” poseen allí un sentido completa y rigurosamente topográfico. Lo alto es el cielo y lo bajo es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. En su faz corporal, que no está nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero. Al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz a algo superior.

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación tiene también un valor positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación. Lo inferior para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; por ello es siempre un comienzo.

Sin embargo, incluso en este estadio, las imágenes grotescas conservan una naturaleza original, se diferencian claramente de las imágenes clásicas de la vida cotidiana, pre-establecidas y perfectas. Son imágenes ambivalentes y contradictorias, y que consideradas desde el punto de vista estético “clásico”, parecen deformes, monstruosas y horribles, de allí su consideración de “grotescas”. La nueva estética que las incorpora les confiere un sentido diferente, aunque conservando su contenido y materia tradicional.

Según Bajtín, al perder sus lazos reales con la cultura popular de la plaza pública, el grotesco degenera y se convierte en pura tradición estética. Sin embargo, nosotros creemos que más bien se mantiene en otras esferas de la cultura popular y si bien se produce con el tiempo una cierta formalización de las imágenes grotescas carnavalescas, en el siglo XIX diferentes tipos de textos y discursos las utilizan con fines diversos.

La riqueza de la forma grotesca y carnavalesca, su vigor artístico y heurístico, subsiste en todos los acontecimientos importantes de esta época. En este siglo y a pesar de las diferencias de carácter y orientación, la forma del grotesco carnavalesco cumple funciones similares. Ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo y de elementos banales y habituales. También pretende mirar con nuevos ojos el universo,

comprender hasta qué punto lo existente es relativo, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo y fundamentalmente está orientado hacia una visión crítica de la realidad circundante.

Coincidimos sin embargo con Bajtín en que en esta época el grotesco acusa el debilitamiento de la fuerza regeneradora de la risa. El principio de la risa sufre una transformación muy importante. La risa subsiste, por cierto, pero es atenuada, y toma la forma de humor, de ironía y sarcasmo. Deja de ser jocosa y alegre y el aspecto regenerador y positivo de la risa se reduce extremadamente.

Inclusive la máscara pierde su función renovadora y adquiere un tono lúgubre. Las marionetas y las figuras teatralizadas, en cambio, desempeñan un rol muy importante. Este tema no es ajeno al grotesco popular y el periodismo satírico del siglo XIX lo coloca en primer plano dando la idea de una sociedad cínica, que gobierna a los hombres y los convierte en marionetas.

Entre los elementos centrales del realismo grotesco podemos citar:

1) La combinación de formas humanas y animales como manifestación típica y de las más antiguas del grotesco.

Como veremos particularmente en el estudio de la caricatura, diferentes animales aparecen representando a lo humano: el asno, el pavo, el gato, el búho, el cerdo, el zorro, el cangrejo, etc.

Veamos por ahora, un solo ejemplo.

El asno es uno de los símbolos más antiguos y vivos de lo “inferior” material y corporal, cargado al mismo tiempo de un sentido degradante (la muerte) y regenerador.

Según el *Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos* (2002) la imagen del asno se constituye antropológicamente desde distintas acepciones culturales. Nosotros tomaremos la que más se adecua al significado que le da el periódico para anticiparnos a la interpretación de las caricaturas: *el asno es el símbolo de la estupidez, la ignorancia, la obstinación, la vileza, el odio, la violencia, la falta de dignidad, la concupiscencia, la vida en su aspecto material-corporal.*

Esta interpretación aludida mediante la combinación de formas humanas y animales típica del grotesco puede observarse en la caricatura de Sojo, publicada el día 18 de agosto de 1895. (Ver figura N° 1)

El dibujo muestra al presidente José Evaristo Uriburu, caracterizado con un candado en la boca (haciendo referencia a su esquiva discursividad pública) y alistándose frente a un espejo que muestra la imagen de la cara de un burro (como *Don Quijote* apodaba al ex presidente de la república Miguel Juárez Celman) en una postura de resignación.

La caricatura se completa con un texto escrito que aclara el significado de la misma y pone de manifiesto el contexto intertextual y contextual en el que se inscribe a los personajes. Leemos:

Claro lo dice el espejo: por mucho que te compongas no llegarás a ser viejo.

Quien habla es Uriburu y en la situación se parodia un cuento infantil clásico, Blancanieves, en donde la madrastra, encarnación de la maldad en la historia, es poseedora de un espejo mágico capaz de predecir el futuro y de informar todo lo que acontece a su alrededor.

A nivel contextual el texto muestra uno de los acontecimientos políticos de Argentina, la enfermedad e inminente muerte de Juárez Celman pero vista desde la mirada oportunista y ambiciosa de Uriburu a quien el periódico pone en evidencia.

La representación grotesca de Juárez Celman como un burro adopta aquí un doble sentido degradante. No sólo por lo que simboliza el asno en nuestra cultura (como atributos de carácter peyorativo en relación con la inteligencia) sino porque está resemantizado y cargado del significado de la muerte.

2) Otro modo importante de representación grotesca es la deformación de los rasgos del rostro: ojos saltones, bocas anchas, bigotes exagerados, orejas alargadas y principalmente la nariz, considerada como símbolo fálico. Cualquiera de las caricaturas que observemos en *Don Quijote* muestran estas características, por ello las señalaremos específicamente al referirnos a otras figuras y más concretamente en la parte que analizamos la caricatura como forma genérica. (II.4.c.)

Podemos anticipar en tanto y a modo de ejemplo como lo hicimos anteriormente, una caricatura (figura N° 2), publicada el día 6 de enero de 1895 donde vemos la cabeza de Luis Sáenz Peña, presidente de la Argentina representada como la de un pavo, con rasgos grotescos que se manifiestan en el cuello largo y con plumas, la nariz alargada como si fuera un pico, labios gruesos y ojos saltones. Estas características hacen alusión a las

similitudes físicas y de carácter y aptitud del político con las que se conocen de esta ave (boba, tonta, poco inteligente). Pero más específicamente es interesante destacar que la figura permite reconocer la actualidad del discurso frenológico de reciente circulación en la época. Este discurso sostenía como hipótesis dominante que a partir de los rasgos del rostro y los distintos lóbulos cerebrales era posible determinar las facultades, instintos o afectos que caracterizaban a cada sujeto.

La representación deformada del cráneo de Sáenz Peña alude a características de formantes de su personalidad. Volveremos sobre esta caricatura cuando analicemos cómo incorpora interdiscursivamente el periódico el discurso de la ciencia. (II.4.b.)

3) El sentimiento del tiempo y de la sucesión de las estaciones también se amplía en el grotesco, se profundiza y abarca los fenómenos sociales y políticos. Su carácter cíclico es superado y se eleva a la concepción histórica del tiempo. Y entonces las imágenes grotescas, con su ambivalencia y su actitud fundamental respecto de la sucesión de las estaciones, se convierten en un medio de expresión artístico e ideológico acerca de un poderoso sentimiento de la historia y de sus contingencias.

Un ejemplo claro de esta concepción del tiempo puede advertirse en la caricatura de *Don Quijote* publicada el 11 de noviembre de 1894 y titulada “La hora oficial” (figura N° 3).

En la misma, el tiempo se refleja materializado en un enorme reloj público que exhibe la cara de Julio A. Roca, por ese entonces aspirante a una nueva presidencia, representado como un zorro y de cuya sien se proyectan dos agujas que indican la hora oficial: “La gran crisis”.

La encargada de anunciar la campana de la hora oficial es la Cámara de Diputados, representada mediante una sinécdoque como un gran brazo que sostiene el martillo proclamador.

A su vez, pueden verse merodeando el reloj a diferentes figuras políticas, todos seguidores de Roca y sosteniendo cada uno de ellos consecutivamente un reloj de bolsillo que marca o adhiere a la misma hora "oficial", indicando la obsecuencia de ciertos políticos que rodeaban al candidato.

En síntesis, las imágenes grotescas están representadas en esta caricatura por diferentes elementos: la transposición al plano material de la idea del tiempo; la animalización de uno de los personajes públicos (Roca dibujado como un zorro); la exageración del tamaño de las partes del cuerpo (brazo con martillo) ligado a la representación corporal de una institución estatal (Cámara de Diputados) y la deformación de los rasgos corporales de los seguidores políticos.

Todos ellos conforman un medio de expresión que adopta la forma de la sátira sentenciosa cuyo fin es denunciar los vicios políticos de la época de manera burlesca.

Así, el texto caricaturesco puede leerse como una crítica a un tiempo político de la República Argentina, totalmente acaparado por la figura de Roca y sus seguidores y el cual se manifiesta en la crisis nacional denunciada por el periódico mediante la exhibición humorística de los culpables.

4) Otra de las características fundamentales de la imagen grotesca consiste en exhibir dos cuerpos en uno: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo. Se destacan, por ejemplo, ancianas embarazadas que ríen, cuya vejez y embarazo son grotescamente subrayados o personas con dos cabezas, como el ejemplo que encontramos a menudo en *Don Quijote*:

En el texto del 2 de septiembre de 1894 (ver figura N° 4), las dos cabezas representan al poder de policía en dos personajes de la época: el Coronel Farbos (quien en esos días se había incorporado como miembro de la Policía) y el General Alberto Capdevila (Jefe de Policía desde hacía tiempo), dormidos mientras los ladrones de ocasión los timan. La expresión escrita "¡Suma...y sigue!" utiliza la elisión para dar a entender todo lo que el pueblo ya sabe: "suman más y más" y "sigue" el robo.

5) El tema de la locura también es típico del grotesco, ya que permite observar al mundo con una mirada diferente, no influida por el punto de vista "normal", o sea por las ideas y juicios comunes. En el grotesco popular, la locura es una parodia feliz del espíritu oficial, de la seriedad unilateral y de la "verdad" hegemónica.

Como vimos en el capítulo II.3, quien personifica la locura en el periódico es justamente Don Quijote, personaje con el que el diario se auto representa y mediante el cual

es capaz de enfrentarse a todos los poderes de turno. Por desplazamiento metafórico, es como si los enunciadores del periódico dijeran: “Somos locos, somos quijotes”. Se instituyen imaginariamente como reparadores de cualquier abuso aplicando una justicia que no coincide con la oficial sino que se plantea en términos de un contradiscurso que la niega y la denuncia mediante la utilización de recursos humorísticos. Así, el loco es el que dice la verdad y a la vez representa la moral, la pureza, la igualdad, la rectitud, la honradez, la imparcialidad y la batalla por la justicia.

6) El uso de la máscara como forma de representación es más importante aún. Es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres. La máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable. Bastaría con recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las “monerías” son derivados de la máscara. Lo grotesco se manifiesta en su verdadera razón de ser a través de las máscaras.

Don Quijote explota este elemento para denunciar y desenmascarar los vicios políticos y la realidad social del país. En la figura N° 5 observamos un ejemplo de ello.

La caricatura publicada el día 6 de febrero de 1898 pone de manifiesto esta relación entre la realidad y la imagen que se tiene de la figura política más destacada de la época.

La representación muestra a Roca en vísperas de carnaval, dibujado de cuerpo entero como un zorro y a su vez disfrazado de diablo y a punto de colocarle una careta a una bella dama.

La figura de mujer bella que lleva un gorro frigio, no está caricaturizada. Representa de manera metafórica a la Patria y la vez se ubica en un lugar de vulnerabilidad e inocencia ante el cuerpo político que la dirige.

La careta es la cara de Bernardo de Irigoyen, un miembro destacado del partido Radical, partido opositor al P.A.N (Partido Autonomista Nacional al cual pertenece Roca) y respetado por el periódico. La imagen simboliza sarcásticamente la ubicuidad política de

Roca quien puede influenciar en la designación de uno u otro personaje, sea del partido que fuere.

La realidad política del país a la que se alude tiene como referencia las próximas elecciones convocadas para el 10 de abril 1898. La imagen expresada por la caricatura a través de las máscaras, muestra la verdadera visión que tiene el pueblo sobre esta realidad: la de un político con las habilidades y formas de comportarse de un zorro (mediante engaños, audacias, traiciones, etc.), que simboliza al diablo mismo para la nación y que es capaz de manipular la conducción política del país a su conveniencia. Esta imagen se ve reforzada por el texto que dice:

Anticipa el carnaval

y sin respetos a nada
da el Zorro broma pesada
por el placer de hacer mal.

En este texto se puede leer claramente la postura de *Don Quijote*, crítica y desenmascaradora con respecto al accionar político y de respeto y simpatía hacia la nación y los valores fundamentales para conducirla: justicia, libertad, democracia, etc. Es por eso que su tinta, a través de la caricatura, el grotesco, la sátira y la parodia teatraliza mediante máscaras, a los personajes públicos para ridiculizar y denunciar los vicios sociales y políticos que se cometen, pero a la vez resalta y enaltece, según el estilo de belleza de la época, los valores y principios fundamentales que defiende, casi siempre metaforizándolos con figuras de mujer, como en este caso.

En el S. XIX el grotesco se encarna en los géneros dominantes de la sátira y de la parodia. En ocasiones, una sátira negativa que exagera de lo que no debe ser, sobrepasa lo verosímil y se convierte en pura representación deformada del mundo (caricatura).

Por medio de esta exageración de lo que no debe ser, se distorsiona el concepto de la risa, y se la convierte en negativa, retórica y crítica ya que la época sólo tenía ojos para la comicidad satírica, una risa aguda y sentenciosa que no en vano ha sido comparada metafóricamente con el látigo de los verdugos.

Este tipo de realismo grotesco vinculado a las formas paródicas, sarcásticas y satíricas es el que prevalece en el periódico que analizamos y cuyos modos de enunciación dominantes y géneros más importantes señalamos en los siguientes apartados.

II.4.c. Modos de enunciación

Los modos de enunciación se construyen sobre determinadas figuras que sostienen el discurso y que van estableciendo diferentes gradaciones en el matiz humorístico de los textos.

En relación con *Don Quijote* consideramos las siguientes figuras retóricas con sus manifestaciones particulares: la ironía, los juegos de palabras, la paradoja, la hipérbole, los formas de la metáfora, la reticencia, el absurdo y el ridículo.

- a) En primer lugar hemos de considerar a la ironía como la figura retórica de base perteneciente a todo discurso humorístico.

El *Diccionario de Términos Literarios* (1996) sostiene que la ironía es un procedimiento ingenioso por el que se afirma o se sugiere lo contrario de lo que se dice con las palabras, de forma que puede quedar claro el verdadero sentido de lo que pensamos o sentimos. La ironía es un recurso fundamental en la literatura humorística. En general, la expresión irónica va acompañada de una determinada entonación para que sea percibida como tal. En la lengua escrita, como se manifiesta en el periódico *Don Quijote*, el lector debe descubrirla a través del contexto.

El receptor del mensaje irónico se debe atener al contexto de enunciación y a las claves en que se transmite dicho mensaje para poder discernir adecuadamente su sentido. Va entonces dirigida a la inteligencia y a un saber acerca del mundo que se hace indispensable.

En términos bajtinianos la ironía es, como la parodia, un fenómeno dialógico en el sentido en que representa una suerte de intercambio entre autor y lector. Basándose en este marco teórico, Umberto Eco puede hablar entonces de “ironía intertextual” para referirse a

aquellos casos de citación en que el texto primario es leído en tono irónico, aunque no necesariamente reconocido de este modo por el receptor. (2002: 228-229)

Es decir, la correcta interpretación del mensaje irónico exige que el lector posea ciertas competencias que van más allá de la lingüística. Esto se produce en el dominio del saber compartido de los hablantes y de la sociedad a la que pertenecen. El lector que no logra acceder a la ironía es aquel cuyo conocimiento del mundo de referencia es de una manera u otra insuficiente.

Díaz Migoyo ha diseñado con claridad tres escenas que hacen posible el reconocimiento de la ironía por parte de su receptor, a saber:

“Un enunciado es irónico cuando el receptor es capaz de advertir en él tres rasgos: 1) el de su verosimilitud *prima facie*. Sin ella la ironía pierde su necesario carácter engañoso inicial. Inmediatamente después, 2) el enunciado irónico tiene que revelarse una pista falsa que aleje al receptor de la meta prometida en vez de llevarle a ella (...). De ahí que 3) el sentido literal del enunciado irónico haya de implicar o referir a un estado de cosas deseable en las circunstancias de enunciación de ese enunciado.” (1990: 125-126)

La literatura e incluso el periodismo utilizan la ironía (una práctica en otra práctica discursiva) como procedimiento que envía al receptor información ubicada en una dirección apuntando justamente a este “estado deseable” del mundo, dimensión diferente a la de la realidad que el lector lee entre líneas. Este uso es reconocible en el periodismo humorístico de fines del siglo XIX, especialmente en el periódico *Don Quijote*, el que mediante la ironía, supo franquear las censuras de la clase dirigente argentina motivando una doble lectura (política y didáctica) de los acontecimientos de la época.

El receptor del mensaje irónico se ha de atener, pues, al contexto y a las claves en que se trasmite dicho mensaje para poder discernir adecuadamente su sentido.

Si bien la ironía aparece como recurso de base en casi todos los textos del periódico analizaremos solo algunos a modo de ejemplo.

En la sección “Cosas de Sancho”, publicada el día 29 de agosto de 1897 (figura N° 6) y referida a una nueva ley de tránsito, vemos cómo el texto se construye desde el inicio de manera irónica diciendo:

¡¡Ya está en vigencia la ley!! ¡¡¡ Gracias á Dios!!!
Y había que esperar y que creer, que el niño vendría
al mundo sano y rollizo, sin defectos físicos y alegre como
unas pascuas; tras un parto tan laborioso, en el que intervinieron
tantos sabios.
Pero no fue así; examinando el niño, resulta ser rengo,
manco, tuerto, jorobado y anémico.¹¹

El tono irónico de este párrafo posibilita una doble lectura a quien conoce el contexto de enunciación. El mensaje que se quiere transmitir sería entonces:

“¡Por fin se puso en vigencia la ley de tránsito! Pero lo que todos esperaban como una solución a los problemas resulta tener más problemas que la de antes.”

Aquí el “niño” es la ley, los “defectos físicos” son los problemas a los cuales apunta, el “parto laborioso” es la elaboración de la misma y los “sabios” son los concejales. Cada una de estas palabras está cargada, como vemos de un tono irónico que indica un doble sentido.

Con relación al mismo tema, en el punto siguiente podemos leer también otras frases irónicas:

“Toda la ciencia del nuevo reglamento” el tono deja entender un doble sentido: lo que debe ser complejo, acertado y seguro (el orden de la ciencia) no lo es, es decir, es “una práctica desechada por inservible..., tiene algo de inquisitorial,...y termina el párrafo con un refrán muy conocido que refuerza el tono irónico (ya

¹¹ En todos los ejemplos respetamos la grafía original, signo de una lengua que se iba normativizando lentamente. Nótese en este caso el “a” y el “fue” con acento ortográfico. En otros ejemplos se advertirá el uso “incorrecto” (al menos extraño para nosotros e incorrecto en la actualidad) de la sintaxis y la puntuación, las mayúsculas, las comillas, etc. Un estudio particular de esta grafía, también podría aportar aspectos

diríamos casi sarcástico) y el sentido crítico del texto: “el remedio es peor que la enfermedad”.

El sarcasmo es un término de origen griego que significa “mufa, escarnio”, con el que se designa una burla de matices crueles dirigida a atacar a personas o instituciones.

Añade a la ironía el carácter de ensañamiento y obviamente, involucra siempre la competencia cultural e ideológica del receptor.

En este periódico el sarcasmo es usado frecuentemente y como ya señalamos, los ataques a personajes políticos muy reconocidos y poderosos, le valieron muchas veces la censura o la clausura temporaria de la redacción.

No es extraño que *Don Quijote* utilice el sarcasmo como forma extrema de la ironía ya que, por una parte, es común a los códigos del periodismo satírico de la época. Pero por otra parte y siendo su editor de origen español, recoge una rica tradición de herencia peninsular. Recordemos sino las burlas despiadadas intercambiadas entre Góngora y Quevedo o entre ambos y Miguel de Cervantes.

Siguiendo el ejemplo del texto anterior, además del refrán popular “*es peor el remedio que la enfermedad*”, encontramos el tono sarcástico en este otro refrán “*hemos pasado las de Caín*” y sobre todo en los poemas que cierran los textos:

Todo, si, y á veces nada,
pues el Consejo seráfico,
ha hecho una ley para el tráfico,
que es una pura pavada.

Aquí hay que aclarar que *pavada* tiene un doble sentido: hace alusión al apodo de político Luis Sáenz Peña, apodado como “el pavo” por *Don Quijote* y a la ineficacia de una nueva ley que trata de reglamentar el tránsito de carruajes, tranvías y transeúntes en una ciudad que crece y se moderniza velozmente:

interesantes para vincular oralidad y escritura de la época, normas canonizadas y formas populares, etc., aspecto que señalamos pero que excede ampliamente los objetivos de esta tesis.

Y al examinar tal obra,
lo mismo dirá cualquiera;
para obrar de esa manera....
pues, con uno, basta y sobra.

Alude de este modo a la cantidad de concejales que intervienen en la elaboración de la *obra*, entendida ésta no como obra pública concreta sino como "ley".

¡Y tantos años de afanes,
de consejos, de cariños...!
tanto amor, tanto y tan grande
¿para qué? ¡Tiempo perdido!

b) Los juegos de palabras constituyen también un modo de enunciación cuyo elemento destacable es el ingenio y por lo tanto, hacen explícito un agudo sentido del humor verbal.

Las figuras retóricas que sostienen estos juegos de palabras son por ejemplo:

- La paronomasia o paronimia: asocia palabras que presentan semejanzas fónicas y distinto significado, y en el ejemplo que citamos a continuación reconocemos que este juego no es un mero pasatiempo sino que tiene la intencionalidad satírica de denunciar.

En la sección Cosas de Sancho, este recurso es utilizado para denunciar la ineficacia de una recién sancionada ley de tráfico. En el primer párrafo leemos entonces:

“Desde que el tráfico, pasó por lo gráfico, hasta ser un hecho geográfico, hemos pasado las de Caín con los atrancos, detenciones y otros bochinches que á cada paso se producían con la aglomeración de vehículos de todas las clases y condiciones”.

Observamos aquí que el juego de palabras no se limita solamente a la semejanza fónica de las palabras *tráfico*, *gráfico* y *geográfico* sino que su sentido posee un efecto irónico de la situación y hasta sarcástica “*hemos pasado las de Caín*” que el lector debe reconocer para interpretar humorísticamente el mensaje de denuncia.

- En sentido similar trabajan las desviaciones fónicas, la cacofonía y la tautofonía que señalan aspectos rítmicos y auditivos no convencionales y si bien, son propios del lenguaje poético¹² en este caso proporcionan de apoyo a un efecto semántico burlón y crítico.

-También podemos considerar parte del juego de palabras a las onomatopeyas, figura mediante la cual las formas del lenguaje imitan o reproducen acústicamente la realidad significada por ella.

En el texto titulado *Escoba Nueva...* (notemos el uso del refrán "escoba nueva barre bien", en términos elididos, que apelan a la reconstrucción por parte de la doxa) del domingo 8 de septiembre de 1895 encontramos dos párrafos que reproducen onomatopeyas:

Mucho bombo anticipado
se ha dado al nuevo Mambrú,
hecho a mirar por los caños,
y exclamando á veces –“puf!”.

Yo, hasta ver el resultado,
Me quedo como un ombú;
Mudo si la brisa duerme,
Y haciendo si no; run run.

También varios titulares utilizan este recurso para llamar la atención del lector:

Pim, pam, pum! (título publicado el 18 noviembre de 1894) o *Miau, Miau, Miau!!!* (publicado el 1 de abril de 1895).

- El retruécano es también un recurso estilístico de uso frecuente en el discurso humorístico y que forma parte de los juegos del lenguaje.

Consiste en la invención de términos que se repiten de manera tal que el sentido se produce por el contraste que provoca la forma cruzada y simétrica de las expresiones.

Ya sabemos que Francisco de Quevedo fue un maestro del retruécano y de este autor recordamos el siguiente ejemplo:

*¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?*

El reproche moral implícito en los versos de Quevedo puede leerse en este ejemplo de *Don Quijote*, aparecido en la sección Cantares (figura N° 6):

La ventura de la patria

olvidas, Zorro taimado;
la ambición te ha enceguecido...,
años ha, lo estoy notando.

Ayer me dijiste que hoy,
y hoy me dices que mañana;
y al fin conferenciarás
cuando se te dé la gana.

Otro ejemplo puede leerse en la sección *Cosas de Sancho* (figura N° 7):

¹² La noción de desvío frente a la norma ha sido el modo de caracterización de la lengua literaria, desde los formalistas rusos en adelante. Cfr. por ejemplo *El problema de la lengua poética* de Iuri Tinyanov. Ed. Siglo XX, México, 1986.

(...)Sin embargo, ¿y porqué no? ¿No sienten y piensan y comen y beben y duermen y sueñan como nosotros? [refiriéndose a los políticos]:

Pues porque no han de tener
corazón para sentir,
conciencia para temer,
razón para DISTINGUIR?

c) La paradoja es un modo de enunciación fundamental del discurso humorístico de matiz intelectual ya que es una figura lógica que juega con conceptos aparentemente contradictorios y por su intermedio lo que parece absurdo termina descubriendo razones y verdades profundas.

Es reconocida la expresión de Napoleón a su criado: “Vísteme lentamente que estoy de prisa”; y, si bien la oposición léxica parece irreductible, su interpretación exige apelar a datos contextuales para comprender su sentido.

Del griego *para*=contra + *doxa*=opinión, la palabra paradoja converge en su literalidad con *antinomia*, pero enfatiza el carácter consensual de la norma. Según Camblong (2003), el discurso de la doxa, tal como lo hemos señalado en la primera parte de esta tesis, refiere a lo que entendemos por “sentido común”, el “buen sentido” y por “opinión pública”. Representa lo aceptado por una comunidad determinada, los criterios compartidos, las valoraciones sedimentadas por una tradición, un reservorio de creencias, hábitos, juicios y prejuicios, una red semiótica evidente y tácita, asumida e ignorada puesto que forma parte del bagaje intrínseco con que los aprendizajes dotan a los miembros de un grupo sociocultural dado. Pero también conlleva el saber cotidiano de la vida pública de la ciudad, los acontecimientos y las posiciones de los sujetos en su comunicación civil. Se trata de un horizonte cognitivo de lo obvio, de lo que “todo el mundo sabe”, de lo “natural”, de lo “lógico” para un grupo, en un momento histórico. La *doxa* ajusta sus ligaduras con algunos aspectos de las creencias y con la credibilidad. Este pacto social, erosionado de mil modos alternativos por las arremetidas de las paradojas queda al descubierto, tanto en lo

que atañe a la confianza, que garantiza la sustentación de las relaciones contractuales, cuanto a la realidad a la que se alude o se pone en juego y al problema de la verosimilitud de los discursos en intercambio. El sufijo griego *para* tolera algunos juegos interpretativos: *más allá de la doxa* o *junto a, al lado de*. Todas y cada una de las variantes se las trae al entramado discursivo; se las desmenuza, se las altera, se las desmonta, se las denuncia, se las revierte y como corresponde, se las pulveriza con anárquico sentido de la micropolítica.

Los discursos paradójicos no ignoran la ley ni la *doxa*, por el contrario las usan, las incorporan al juego, las desestabilizan, las suponen, las estipulan y las reformulan. El sentido común provee una enciclopedia que se toma, se recorta y se utiliza de maneras diferentes.

En *Don Quijote* encontramos muchos ejemplos de discurso paradójico, comenzando por el lema que adopta el periódico en su encabezamiento y que ya citáramos: “*Este periódico se compra pero no se vende*”. El mismo está enunciado como una paradoja en donde la oposición léxica compra-vende encierra una postura ética y una denuncia política: se puede comprar por suscripción pero no se “vende” a ideologías políticas por conseguir subvenciones estatales como lo hacían otras publicaciones de la época.

Es paradójico todo el texto sobre la implementación de la ley del tránsito, que vimos en la figura N° 6 sección *Cosas de Sancho*, ya que muestra que durante mucho tiempo y con muchos esfuerzos y afanes, el Concejo de la ciudad promulgó una ley que debía servir al orden y en realidad “*el tráfico reglamentado, no le cuadra al comercio, ni a los carreros, ni a los transeúntes, ni a la policía, ni a nadie*”

d) Otro modo de enunciación propio de este periodismo son las expresiones hiperbólicas que ofrecen una visión desproporcionada del mundo y que, como veremos cuando hablemos de los géneros, constituyen un elemento central de las sátiras políticas y las caricaturas de los personajes de la época.

También en el plano puramente lingüístico puede presentarse asociada a otras formas retóricas como la metáfora, la paradoja, la gradación y aún la reticencia. Esta última elude dar información pero como señala Helena Beristáin, también “el silencio puede llegar a producir un efecto hiperbólico” (2003:258)

Para Bajtín, la hipérbole es parte fundamental de la cultura humorística ya que “el estilo hiperbólico, lo festivo, es lo que mide la trivialidad y la ordinariedad de lo cotidiano” (1987:376)

En *Don Quijote* hallamos estos distintos tipos de expresiones hiperbólicas como las icónicas, manifiestas en los rasgos exagerados de las caricaturas (cabezas gigantes en proporción al cuerpo, cuellos alargados, manos enormes, narices grandes, etc.) y las léxicas, en donde se destacan las expresiones entre signos de exclamación para sobredimensionar el sentido de la palabra. Ejemplo de esto lo vemos de manera constante tanto en los textos como en sus titulares. Transcribimos algunos titulares:

¡POR FIN!
¡TODAVÍA!
¿.....?
¡ELLOS!
¡QUE HORROR!
¡PERFECCIONISTA!
¡AGUA VÁ! ¡GRAN PROTESTA... NATURAL!
¡OH...!

e) También podemos señalar como modo de enunciación al que apela el discurso del humor, a la metáfora, figura retórica por excelencia y cuyo principio puede hallarse combinado con cualquier otra figura (hay metáforas irónicas, paradójicas o hiperbólicas).

Tal como señalan estudiosos de la metáfora, (Barei, Pérez y otros; 2006), desde el punto de vista de una retórica clásica (entendemos aquella enunciada desde Gorgias) la metáfora expresa un uso extra-ordinario del lenguaje. Es la figura retórica que consiste en trasladar el sentido recto de las voces en otro figurado, en virtud de una comparación tácita.

Para Tudor Vianu:

“La metáfora es el resultado manifiesto de una comparación sobrentendida (...) El término metafórico que sustituye al propio es en parte idéntico y en parte distinto del siguiente. Si hubiera identidad absoluta entre ellos, no podría existir ningún motivo aparente que nos hiciera preferir el uno al otro”. (1967: 9-10)

Vianu considera que la metáfora es la constante psicológica de la percepción de una unidad de los objetos a través del velo de sus diferencias. Presupone por ello un grado relativamente avanzado del poder de abstracción, ya que, para que se produzca, la mente tiene que efectuar una doble operación de eliminación. Primero, debe eliminar de los términos aproximados por la transferencia metafórica todo lo que, por ser demasiado diferente, podría impedir la unificación; y en un segundo momento, de los caracteres semejantes, retener tan solo cuanto sea necesario para no entorpecer la impresión de las diferencias, con lo cual el resto debe ser igualmente eliminado: “La metáfora no se produce sino cuando la conciencia de la unidad de los términos de la transferencia coexiste con la conciencia de sus diferencias.” (Vianu; 1967: 19)

Otra reflexión pertinente acerca de la metáfora, la realizan Greimás y Courtés, al ubicarse en el punto de vista de la recepción, donde la metáfora aparece como:

“... un cuerpo extraño cuya legibilidad resulta siempre equívoca aún cuando ella esté garantizada por el recorrido discursivo en el que se inscribe (...) El lexema metafórico se constituye como una virtualidad de lecturas múltiples, pero suspendidas por la disciplina discursiva, provocando sin embargo, un efecto de sentido de "riqueza" o de "grosor" semánticos. ... La metaforización (y no la metáfora) es un procedimiento de producción discursiva”. (1982: 255)

Todo sistema metafórico construye modos de pensar y percibir la realidad, una relación coherente entre los valores de una sociedad y su sistema metafórico. Por lo tanto, la construcción de las metáforas no es "imparcial" y da cuenta de los axiomas que regulan una sociedad.

El principio de analogía (et.: "relación de semejanza"), de comparación y desplazamiento de la misma constituyen la fuente básica de la metáfora y hasta tal punto impregna las construcciones discursivas que hasta las mínimas expresiones de ingenio, de manifestación de sentimientos o de enunciación de acciones concretas pueden adquirir un carácter metafórico.

Tal como lo ha precisado Jakobson (1982), la metáfora surge de la proyección del eje paradigmático (relación in *absentia*) sobre el eje sintagmático, y se logra porque en la composición semántica del signo sustituido y del signo sustituyente hay un rasgo común que permite la relación entre dos términos aparentemente diferentes. Este paso implica un distanciamiento del primer objeto, una manera mediatizada de designarlo que confiere al lenguaje un énfasis expresivo particular. De manera sistemática se ha estudiado este énfasis como propiedad de un estilo original, de una palabra personal, pero rara vez se ha prestado atención al modo en que la metáfora se produce dentro de una comunidad, no ya como marca de estilo personal, sino como modo de producción cultural.

Vemos justamente en los siguientes ejemplos tomados de nuestro periódico que las construcciones metafóricas no se entenderían si no las ubicásemos en su contexto histórico-cultural y de hecho somos conscientes de que más allá de nuestro esfuerzo de análisis, gran parte de su poder semántico seguramente se ha perdido en el tiempo.

En la figura N° 8 aparecida el día 2 de diciembre de 1894, muestra una construcción metafórica tanto a nivel icónico como del lenguaje verbal escrito.

En el plano icónico vemos la imagen de Sancho Panza soplando desde arriba como si fuera el viento. Esta comparación tácita traslada el sentido de la imagen a otro figurado: la figura metonímica de Sancho representa al pueblo, capaz de soplar tan fuerte como el viento a fin de arrastrar a alta mar a los políticos que tanto daño hicieron a la patria. Luis Sáenz Peña, caricaturizado como un pavo, es por ese entonces el presidente de la nación aunque enfrentaba una crisis gubernamental de tal magnitud que lo llevaría a presentar su renuncia en enero de 1895, como hemos señalado en II.1. Entre los personajes se destaca Bartolomé Mitre, ex presidente de la nación y debilitado en su accionar político. Esta imagen metafórica se ve reforzada en el nivel de la escritura en el texto que se lee debajo:

Sopla el pueblo y canta al par

Y dice a los embarcados:

- El fin de vuestros pecados
será que os trague el mar.

La metáfora deja de lado el sentido literal para construir otro significado que se sobreentiende. Aquí el doble sentido está puesto en la fuerza que puede tener un pueblo para defenderse y hacer justicia social hasta el punto de castigar y condenar la impunidad que gozan muchos políticos. El mensaje se extiende al sentimiento de felicidad que esto le provoca (*y canta al par*) al punto de festejar cantando el castigo que les espera por sus "pecados". De este modo el discurso se carga de evocaciones y admoniciones religiosas.

Aquí el contradiscurso que sostiene *Don Quijote* se manifiesta como la voz del pueblo -caricaturizado bajo la imagen tradicional de Sancho Panza acuñado por el periódico-, ocupa no solamente un lugar de denuncia y crítica, como observamos en la mayoría de los textos humorísticos, sino también de acción justiciera.

En relación con la metáfora existen dos tropos que han generado entre los estudiosos de la retórica gran cantidad de discusiones de las que aquí no es necesario dar cuenta: la metonimia y la sinécdoque.

La metonimia se rige, como la metáfora, por la relación de analogía, pero sobre todo por la de sustitución. Según Lausberg consiste en poner "en lugar del verbum proprium otra palabra cuya significación propia está en relación real con el contenido significativo ocasional" (1975: 77).

Así la metonimia emplea una palabra en la significación de otra que semánticamente está en relación real con la palabra empleada. Por ejemplo, relaciones personas-cosas: decimos "Gillette" (inventor) por "hoja de afeitar" (cosa inventada), o propiedades espirituales por partes corporales: "cerebro" en lugar de "inteligencia" o "corazón" por "sentimiento". En *Don Quijote* encontramos los siguientes ejemplos de metonimia:

La figura de Don Quijote representa en forma de metonimia al periódico *Don Quijote* y de la misma manera, como ya hemos dicho, Sancho Panza representa al pueblo. (Ver figura N° 3, II.3.b)

Ya hemos señalado también que el personaje, tomado de la literatura española, o más aún del imaginario instituido por este libro, adquiere propiedades que al periódico le interesa sostener: la lógica de un mundo posible en el que la democracia plena, la igualdad, la libertad, es siempre una utopía. El u-topos, el no-lugar plantea siempre una dicotomía entre lo real y lo posible. En este caso, desde un lugar “real” proyecta la posición enunciativa del discurso que apunta críticamente a un tiempo presente para construir un tiempo futuro. Cuando habla o sentencia Don Quijote. personaje, habla también *Don Quijote*-sujeto político que se involucra con el campo cultural de su tiempo mediante una práctica contradiscursiva y crítica. De este modo el periódico se hace oír auto representándose metonímicamente en la figura del hidalgo manchego.

Cuando habla Sancho, en realidad se escuchan los discursos de la doxa, la opinión cotidiana, los decires (chismes, habladurías, chistes) de todos los días, los refranes y los lugares comunes del habla popular.

La sinécdoque implica una relación metonímica pero de orden cuantitativo y en general se usa para designar la parte por el todo o a la inversa: "No me dio ni un peso", implica que una parte "el peso" alude a todo el dinero que debía darse.

Un ejemplo gráfico de sinécdoque en *Don Quijote* lo encontramos como señaláramos anteriormente en la figura N° 3 de este capítulo, llamada “La hora oficial”. Allí el brazo que agarra el martillo es la parte y está representando al “todo” que es la Cámara de Diputados de la Nación.

En general los teóricos estudian a la metonimia y la sinécdoque como formas "combinadas" de las expresiones metafóricas, y señalan que los "grados de habituación en los géneros literarios y en el lenguaje cotidiano" (Lausberg; 1975: 78) hacen que éstos tres tropos se distingan sólo a los fines del análisis. Es por ello que hemos incorporado metonimia y sinécdoque dentro del espacio dedicado en este trabajo a la metáfora como forma dominante de la retórica humorística.

f) Otra figura importante del periodismo satírico es la reticencia. Esta forma del lenguaje figurado consiste en el corte intencionado de una palabra, frase o enunciado completo que da por supuesto que el receptor intuye o sobreentiende el sentido de la comunicación interrumpida.

Algunos teóricos señalan que la reticencia, al producir la ruptura del discurso, provoca la pérdida de sentido de éste. (Cfr. por ejemplo, Beristain 2003: 426)

Nosotros creemos que en el caso del discurso periodístico, al suprimirse la expresión completa del enunciado, lo que sucede es que el sentido se multiplica quedando en el receptor la posibilidad de interpretar el texto de maneras diferentes.

Lo que predomina es una especie de “sobreentendido social” que nos obliga a recuperar los códigos de la época para poder interpretar la reticencia informativa.

Por otra parte, y como ocurre con las otras formas de enunciación que estamos señalando, esta figura también puede encontrarse asociada a otras y no es raro el caso en el que la ruptura del enunciado o la omisión de una parte, cree por ejemplo, un efecto hiperbólico, de exageración y énfasis en aquello sugerido.

Hay por ejemplo reticencia en el siguiente título publicado el 29 de septiembre de 1895: *Dios los cría*.

Aquí se suprime una parte de un refrán muy conocido “Dios los cría y el viento los amontona”. Sin embargo el sentido se completa con la lectura del texto en el que queda sobreentendido que se está refiriendo a los políticos y que el refrán, una vez más, se cumple. De esta forma el texto concluye diciendo: “¡Dios los cría, lector; ellos barruntan el fraude y ¡a vivir!, se juntan.”

Otro ejemplo de esta figura lo encontramos en el texto publicado el día 18 de agosto de 1895, titulado *Nuestros Dísticos*.

Cabe aclarar que el dístico es una especie lírica que por su brevedad, trabaja muchas veces con la reticencia y, en este caso, el género mediante el cual el periódico parodiza los lemas o apotegmas que integran su propia portada. Para comprender mejor el sentido del texto y la reticencia utilizada los recordamos:

Este periódico se compra pero no se vende. Este es el lema principal de *Don Quijote*, acompañado por los siguientes en el caso de este día:

En Don Quijote no hay charque

porque es cívico del parque.

-

Por ver el oro á la par

lucharé sin descansar.

-

Don Quijote es adivino
y él os trazará el camino.

-

Vengan cien mil suscripciones
y abajo las subvenciones.

-

Para Quijote porteño
todo enemigo es pequeño.

-

Y soy terror de enemigos
y amigo de mis amigos.

Estos mismos versos parodiados, vuelven a repetirse e incorporan la reticencia tal como los transcribimos, a continuación haciendo referencia a situaciones en que el periódico sufre censuras, mordazas a su expresión y persecuciones:

Ha dado en decir la gen...;
“En Don Quijote no hay char...
“porque es cívico del par...
“hasta la pared de enfren...
“Viejo, pero no achaco...
“Don Quijote es adivi...
“y él os trazará el cami...
“y os señalará el esco...
“Valiente y nunca venci...
“Por ver el oro a la par
“luchado ha sin descansar,
“y como bueno ha cumpli...

“Dijo con voz de profe...
“Vengan cien mil suscripcio...
“y abajo las subvencio...
“y así llegará a la me...
“Que bien dijo, cuando di...;
“para Quijote porte...
“todo enemigo es peque...
“Donde están los enemi...?
“No los hay; duda no ca...
“Que él es terror de enemi...
“y amigo de sus ami...
“y bien probárnoslo sa...
“Y si mas y mas se estien...
“es porque es fiel á su mo...
“esto es, porque Don Quijo...
“se compra, mas no se ven...

g) Otra figura retórica frecuente en el discurso humorístico es la del absurdo.

La misma explica un hecho contrario a la razón, ya que viene del latín *ab + surdus*: hecho necio o disparatado al cual no debe darse oídos o para el que es mejor estar sordo. Se aplica a enunciados sin sentido lógico y a situaciones y acontecimientos que no admiten una situación racional. El absurdo rompe con las convenciones tradicionales y abandona el discurso lógico, adopta la forma del “sin-sentido” y de la incongruencia para expresar la irracionalidad de la vida y de las situaciones.

El disparate , que etimológicamente significa “descomponer lo que estaba armado, descargar el arma que estaba cargada, desbaratar”, suele ser el acompañante ideal del absurdo ya que también trabaja sobre el desbaratamiento de toda lógica.. Según algunos autores la palabra, además de su origen latino, puede provenir del vascuence *desparatu* (Monlau; 1881)

Cuando hablamos de absurdo y de disparate, nos referimos a aquello que escapa a las leyes de la lógica y que por lo tanto puede considerarse imposible. Desde la perspectiva

de estudio del discurso social, el absurdo acentúa las ambigüedades, paradojas y contrasentidos de la comunicación habitual. El absurdo como forma discursiva y estética forma parte del grotesco pero se desarrolla independientemente a partir de las vanguardias del siglo XX. Sin embargo, en el periódico que analizamos encontramos ejemplos de situaciones ilógicas o imposibles para la época, a partir de las cuales se señala justamente el absurdo de determinadas ideas o pretensiones de los sujetos de la época.

La imagen de un hombre trepado a la luna (figura N° 9, 10 de marzo de 1895) rompe indudablemente con las leyes de la lógica y vuelve sobre dos ideas que circulaban en la época. La primera se relaciona con la concepción doxástica del “lunático”, es decir aquel sujeto que ha recibido malas influencias de la luz lunar y se comporta como alguien que ha perdido la razón. “Estar en la luna” o “ser un lunático” pueden traducirse como expresiones de la vida cotidiana que implican “ser distraído” o “estar pensando en otra cosa” y con una carga negativa mayor, “ser raro” o directamente “padecer locura a intervalos”. Una segunda idea que se corresponde con el imaginario de la época viene de la literatura. Por entonces el francés Jules Verne (1828-1905) estaba escribiendo su *Viaje a la luna*, pero debemos reconocer que hasta entrado el siglo XX esta obra y los nuevos géneros que instauraría la literatura de Verne –el fantástico y la ciencia-ficción– no circularon masivamente en el campo cultural argentino. En todo caso debemos remitirnos a la obra decididamente absurda para la época y anticipadora del género de ciencia ficción de otro francés, Cyrano de Bergerac, (1619-1655) en cuya novela *El otro mundo. Los estadios impuros de la luna*, imaginó un cohete de varios pisos mediante el cual el hombre podía llegar a la luna.

Creemos que la figura No. 9 alude más bien al sentido común de la expresión aunque no descartamos la existencia de un imaginario alentado por la literatura precedente pero más aún, por la ciencia de la época que permitiera concebir como anticipación, el viaje espacial. Dada la índole del periódico puede suponerse que la idea remite a una crítica sociopolítica más que a un lugar literario o a una anticipación científica.

Aludiendo al conflicto de límites con Chile a través de la mención geográfica (Calama, provincia de Antofagasta), la clásica figura de la luna en cuatro creciente está marcada con los mojones que son en el periódico el icono fácilmente reconocible de los marcadores de un lugar de fronteras. La extravagancia surge de la imposibilidad de que alguien cabalgue sobre la luna y la imagen por lo tanto, es grotesca, pero remite

críticamente a lo absurdo del conflicto de tierras con el país hermano.

h) Ridículo: viene del latín *ridere* (reír) y por lo tanto es una de las formas más usadas por el discurso del humor, ya que el ridículo es uno de sus principales sustentos y hay ejemplos en todo el folklore cómico o en los cuentos con animales, como por ejemplo los del zorro que es siempre ladino y toma a otro animal por tonto.

Quien hace el ridículo es torpe, es bobo o es inexperto y por esta razón merece ser engañado. En muchos de estos casos, la complicidad del receptor está con el engañador, aunque a veces el ridículo despierta no sólo la risa sino también la compasión.

Formas genéricas como la caricatura, la parodia y la sátira, que desarrollamos a continuación, se basan muchas veces en el ridículo, aunque en el caso del periodismo satírico esta forma del discurso no pretende la compasión sino la acentuación de los defectos sociales, tal como se observa en la figura N° 10 publicada el 6 de enero de 1895 y titulada *Herencia del año*.

Aquí observamos la caricatura satírica del pasaje de un año a otro en donde se los representa metafóricamente con las clásicas imágenes del un viejito agotado y encorvado (1894) y del niño ingenuo e inmaduro (1895).

El año viejo señala al nuevo un árbol seco, pelado y apestado por una plaga que representa en la imagen de distintos bichos la cara de los políticos de turno. En el tronco se lee “República Argentina” y la metáfora hace alusión al estado en que esta “plaga” de políticos tiene al país (en un estado crítico de supervivencia).

Luego de mostrarle su herencia al nuevo año, el viejo le advierte y le aconseja:

- ¿Quieres que de fruto y crezca? -¡Animo y no seas tonto!
¡Destruye esa plaga pronto.... antes que el árbol perezca!

Si bien en la caricatura observamos muchos de los elementos típicos del realismo grotesco (transposición al plano material y corporal de la idea tiempo, la ambivalencia de lo viejo degradante hacia lo nuevo y renovador, la animalización de los personajes) es en la figura del ridículo en donde queremos hacer hincapié.

Aquí lo que el periódico expone como ridículo es a los políticos y para lograrlo los representa con cuerpo de bichos (plaga) corroyendo al país cual parásitos alojados en un ser vivo. De esta manera no solo los ridiculiza y degrada, sino que a la vez los denuncia y los expone a la luz pública.

Este recurso es utilizado por *Don Quijote* de manera constante en sus textos y caricaturas para hostigar y criticar a la clase dirigente, como ya lo hemos señalado en sus diferentes representaciones y apodos de los políticos.

No hay que descartar que el efecto humorístico de todas estas figuras, ligado a la denuncia política como función dominante, cumplía seguramente una función lúdica y estética. Y las cumplía simultáneamente. Al respecto, y de manera general Chantal Maillard señala que cualquier texto de humor:

“Tiene lugar con la apertura de una distancia que no corresponde del todo a la que la inteligencia abre para cualquier acto cognoscitivo. Se trata de una distancia estética en primer lugar, porque permite la simulación lúdica y, en segundo lugar, porque se abre entre la conciencia y un sentimiento propio...convirtiéndolo en objeto espectacular...” (1998: 26)

II.4.c. Los géneros del humor

* La parodia

Según los diccionarios que hemos consultado, parodia es la imitación irónica o burlesca de personajes (deformación caricaturesca de un rasgo físico o moral), de conductas sociales (farsa satírica y desmitificadora) o de textos literarios preexistentes con el objetivo de conseguir un efecto cómico¹³.

Dentro de lo ajustadamente literario, para establecer su significado y función hay que remontarse, según Genette (1989: 20 y sgts.), a Aristóteles, quien la usaba para designar la transposición de un texto épico, de registro noble, a otro vulgar. Sin incluirla en ninguna taxonomía, indicaba la degradación de estilo y tema elevados.

La parodia implica en su esencia una desviación *sine qua non* del sentido original del texto (ya sea en su género, estilo, etc.) Genette, unifica los estadios por los que ha atravesado la palabra y propone llamar parodia a toda desviación del texto por medio de una transformación, por mínima que sea, en alguno o varios de sus aspectos. La considera uno de los únicos géneros oficialmente hipertextuales (junto con el pastiche, el travestimiento, la transposición, la imitación satírica y la imitación seria), que resulta de la intersección de un régimen lúdico (cuya intención no es burlesca, sino de divertimento). Lo que domina es una relación textual de transformación, en la que el texto A (hipotexto) deviene en un texto B (hipertexto) mediante algunas operaciones como la transformación temática, los cambios espaciales, la transvocalización (o paso de la primera a la tercera persona), etc. El cambio del sentido forma parte del propósito paródico cuando la operación se efectúa sobre el tema, el género, el estilo ajeno.

Para F. Jameson (1989), la parodia procura como efecto la proyección del ridículo. Distingue a la parodia como un recurso netamente moderno ya que esa proyección del

¹³ Especialmente el de Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial. Madrid. 1996.

ridículo supone la existencia de una norma lingüística que hay que transgredir. En el mismo sentido que Jameson, Margaret Rose (1995) analiza en su devenir histórico, las antiguas concepciones de la parodia, las modernas y post-modernas, y pone énfasis en un elemento central que la distingue de otras formas intertextuales: el humor.

La perspectiva de Linda Hutcheon (1985) ensancha las posibilidades significativas del término. La autora sugiere que la etimología de la palabra *parodia* posibilita un significado más amplio. El prefijo griego *para* tiene dos significados, sólo uno de ellos se menciona normalmente: aquel que significa “contra” o “anti”. Pero, *para* en griego también puede significar “al lado de”. La nueva acepción sugiere un acuerdo o intimidad en lugar de un contraste y por consiguiente una relativización de la inclusión del concepto de ridículo. En su *Teoría de la Parodia* (1985), L. Hutcheon la define como una forma de imitación, caracterizada por la inversión irónica, no siempre a expensas del texto parodiado. Aunque tal “repetición con diferencia” tenga una intención expositiva en su inversión, no tiene porqué ser ridiculizante.

La parodia, como cualquier otro procedimiento de reproducción, cuestiona la noción de originalidad artística ya que ningún texto paródico puede proclamar su absoluta independencia de un texto anterior.

El lector busca, entonces, automáticamente una certeza más sólida, trata de rastrear el original que está parodiando. Por eso, la parodia también es un fenómeno dialógico, al igual que la ironía y la sátira: por una parte, incorpora en diálogo siempre a otro texto anterior, y por la otra, adquiere significado pleno sólo en el intercambio activo entre autor y lector. Para que tal reciprocidad se haga efectiva el lector debe poseer, según U. Eco (2000) las siguientes competencias, ahora aplicadas a reconocer y decodificar el discurso paródico:

a- Lingüística: para interpretar lo implícito a partir de lo explícito, prevé una “sofisticación del lenguaje” en el lector, la misma que posee el texto parodiante.

b- Genérica: para reconocer la convención literaria y retórica que está siendo parodiada.

c- Ideológica: para actualizar (con perspicacia, formación literaria, etc.) la parodia que solo está presente en el texto virtualmente. Si las competencias son

insuficientes en el lector, quedará en estado latente, lista para ser actualizada por otro lector más competente.

Para Bajtin, (1987) parodiar significa crear un “doble destronador”, un “mundo al revés”. Para él, el principio básico de la misma es su ambivalencia, gracias a la cual puede ser concebido ese doble-opuesto-destronador.

Como ya hemos señalado (cap. I.2) la ambivalencia es un elemento constitutivo de los géneros carnavalizados, y esto significa en términos de Bajtín que:

- El mundo al revés permite la coexistencia de opuestos.
- Desviado de su curso normal, el mundo se convierte momentáneamente en tierra de imposibles, donde los contrarios se unen, y lo que en la vida corriente se censuraba, ahora se alaba y donde se producen aproximaciones inesperadas entre cosas esencialmente alejadas.
- Dichos géneros incorporan al lenguaje literario símbolos y formas propios del carnaval, y el concepto de vida o mundo al revés, en el que lo habitualmente imposible y prohibido, se torna posible.
- La parodia lleva en si la idea de transgresión de una ley que en el caso del periódico *Don Quijote* es ley literaria y periodística; por ejemplo cuando al parodiar se vulgariza a figuras reconocidas, cuyo elevado talle moral se corresponde con un registro noble y formal, que aquí es rebajado hacia lo grotesco y la risa.

Bajtin no sólo considera a la parodia como elemento de los géneros carnavalizados, sino que también la incluye como un fenómeno artístico discursivo, junto con la estilización, el relato oral y el diálogo, todas formas dialógicas orientadas hacia el discurso ajeno. De ahí la aseveración de que la parodia es una palabra bivocal, ya que está orientada doblemente: “como palabra normal, hacia el objeto del discurso; como *otra palabra*, hacia el discurso ajeno” (1987).

Al parodiar, el autor no intenta reproducir el estilo ajeno sino que utiliza la misma palabra ajena con una orientación no sólo diferente, sino contraria, por lo que la relación

entre ambas voces, parodiada y parodiante, además de dialógica, se vuelve explícitamente conflictiva y hostil. El estilo ajeno puede ser estilizado en una única dirección: la propia. En cambio, para que la parodia se produzca, la reescritura apunta a múltiples orientaciones. De este modo las palabras ajenas se vuelven bivocales cuando al introducirlas en un discurso se llenan de otras valoraciones y se tornan especialmente paródicas, cuando la reacentuación es conflictiva a nivel de sentido y transmite propósitos que le son contrarios.

El afirmar que los géneros tienen memoria, que resurgen y se renuevan constantemente, aunque de manera diferente cada vez, nos ha llevado a determinar que la parodia es fundamentalmente un recurso intertextual, que trabaja fundamentalmente a partir del otro texto, ya que allí es donde se originó, al decir de Bajtin, “la más carnavalizada novela de la literatura universal: el *Don Quijote* de Cervantes” (1987). Como ya hemos dicho, no en vano el periódico *Don Quijote* adopta su nombre y utiliza sus personajes para parodiar los textos y discursos más notorios de su época.

En el caso del periódico que analizamos, la intertextualidad literaria constituye sólo una de las formas de la parodia. Como punto de partida parodizador y efecto parodizante encontramos otras formas que se deslizan del ámbito más reducido de lo intertextual al espacio complejo de lo interdiscursivo, tal como desarrolláramos en la parte teórica de este trabajo. (Cf. I.1.)

Por lo tanto, podemos clasificar los géneros parodizados según la zona del discurso social al que pertenecen y que aparecen como dominantes en el periódico: géneros del discurso periodístico, géneros del discurso literario, géneros del discurso de la vida cotidiana y géneros del discurso religioso y del discurso científico de la época.

A. En primer lugar, algunos géneros del periodismo –géneros aún inestables por la reciente aparición de este tipo de discurso, como ya hemos señalado– están trabajados en lenguaje paródico. Podemos citar como ejemplo el caso de la crónica o el reportaje.

En la página que hemos señalado con la figura N° 7, y a la que ya nos hemos referido a propósito de las "Cosas de Sancho", se muestra también el texto completo de una típica crónica de este periódico.

Aquí la transformación paródica se produce no sólo en el plano semántico sino también en el nivel estructural. No es un relato en orden cronológico de uno o varios

hechos acontecidos en donde prima la narración, como se caracteriza este género periodístico, sino que los hechos están contados en forma de versos con rima.

La crónica reproduce de manera irónica y humorística lo más relevante de lo sucedido en la dimensión nacional e internacional como lo anticipa el primer párrafo o estrofa:

Semana de emociones

ha sido la pasada,
en todas las regiones
dó se agita la fiebre inveterada
de luchas y pasiones
a que la humanidad se ve arrastrada
por extrañas y ocultas sinrazones.

Así, las estrofas van introduciendo, siempre de manera humorística, diferentes ejes temáticos: nombramiento del Lord corregidor, problemas en San Luis, la visita del Zar de Rusia a Francia, para terminar en una última estrofa en donde se hace una especie de cierre o conclusión para los lectores diciendo:

Y hubo adivicas de fatal memoria,
y de divorcios la eternal historia;
secuestros, desafíos,
disputas y bochinches y otros líos,
que por no dar a ustedes un mal rato
no los quiero incluir en mi relato.

En segundo lugar, encontramos también de manera dominante, géneros de la **literatura** utilizados en forma de parodia, como por ejemplo el soneto, la copla, la redondilla y hasta poemas de autores reconocidos parodiados para expresar diferentes voces.

Ese es el caso de la caricatura publicada el día 17 de octubre de 1897 (figura N° 11) en donde leemos parodiadas la Rima LIII de Gustavo Adolfo Bécquer, con el fin de transformarla en portadora de un sentido totalmente diferente.

Recordemos que la primera estrofa dice: *Volverán las oscuras golondrinas/ en tu balcón sus nidos a colgar,/ y otra vez con el ala en sus cristales/ jugando llamarán...*¹⁴

Ya hemos dicho que la parodia se basa en gran parte en una concepción grotesca del cuerpo. Esto se manifiesta en este texto ya que lo parodiado no es solo la retórica reconocible de las *Rimas* sino la imagen icónica de las golondrinas migrantes que diseña todo el poema, asociadas a la figura de la mujer ausente. La transposición que se observa en el plano icónico reemplaza las figuras de las golondrinas por murciélagos con caras de políticos (considerados como animales chupasangre), por un lado y la figura del poeta (fácilmente identificable por el elemento que porta: la lira) por la del zorro, que hace alusión a Julio A. Roca y de quien se desprenden las rimas tergiversadas.

El texto parodiado dice así:

Volverán las oscuras golondrinas si yo agarro el bastón presidencial,
y ni sequía ni langosta juntas más daño causarán.

El texto hace referencia a la posibilidad de Roca de asumir por segunda vez la presidencia de la nación y el regreso de sus seguidores políticos (oscuras golondrinas/ “murciélagos”). También deja en evidencia una de las promesas políticas de su campaña: *ni sequía ni langosta más daño causarán*, alusión concreta a la devastadora crisis agraria que sufrió el país a causa de estos daños naturales.

También la leyenda que acompaña al texto “Poeta del porvenir”, no se refiere a la trascendencia de Bécquer como poeta consagrado por el canon literario hispánico, sino que alude a la próxima candidatura a la presidencia convocada para 1898.

c. En tercer lugar podemos citar usos interdiscursivos parodizados de expresiones de la vida cotidiana, propias de una doxa burlona y cambiante a la que según Laboranti (2004) se le ha prestado poca atención “por su inconsistencia y labilidad”, pero imprescindibles si

¹⁴ BECQUER, Gustavo A. *Rimas y leyendas*. Colección Austral. Ed. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1973.

se quiere reflexionar sobre las formas de comunicación y “de pasaje” entre los usos cotidianos del discurso y los géneros consagrados en la época.

Está claro que muchos de ellos provienen de viejas tradiciones hispánicas o populares americanas y que siguen vigentes gracias a la memoria propia de la lengua. Podemos citar por ejemplo los refranes populares: “Al pan, pan, y al vivo, vino”, transformado: “*Al P.A.N., P.A.N y al Zorro, zorro*” (Título publicado el 11 de julio de 1897)

- “*No hay mal que por bien no venga*” (Título publicado el 3 de marzo de 1895).

- “*En boca cerrada no entran moscas*”. Este refrán puede leerse como pie de la caricatura publicada el 17 de marzo de 1895 en donde se lo dibuja a Uriburu (presidente de la nación en el período 1895-1898) con cuerpo de cangrejo y con un candado en la boca evadiendo las preguntas que se le hacen.

d. En épocas navideñas o durante la Semana Santa es notable la incorporación paródica de textos que provienen de la discursividad religiosa, especialmente de la liturgia católica: el sermón, los villancicos, las plegarias, etc.

A continuación reproducimos algunos de estos géneros parodiados por el periódico:

SÚPLICA

Pues no cesa de llover
de una manera imprudente;
necesitamos saber
la opinión del intendente
para después resolver.

-

¿Nos debemos resignar
á vivir entre macanas
ó debemos intentar

las lagunas habitar
acompañando a las ranas?

-

Por que si Ud. no mejora
sus procederés tan tibios
y hace lo que el pueblo implora,
llegará pronto la hora
de trocarnos en anfibios.

.....

(7 de abril de 1895)

SERMÓN DE SANCHO

Amados lectores míos;
hoy me toca predicar-
aunque predique en desierto
con gran interés y afán.
*Estamos en estos tiempos
corriendo un gran temporal,
porque ya no sirven BALSAS*
en que poderse salvar
del naufragio inevitable
que viene sin más ni más.

.....

Los votos de nada sirven;
la opinión no vencerá;
las ideas son un mito;
mentira la libertad;
la razón un vicio antiguo,
y la consecuencia... ¡ba!
en los tiempos que corremos
la MATUFIA es lo legal.

.....
Rogad por los otros bancos;
por la ley electoral,
y por que sea gobierno
de progreso y libertad,
en un plazo muy brevísimo;
el partido radical.

(14 de abril de 1895)

VILLANCICOS

Sobre una piedra montado
se está un cabo dando corte;
el cabo, es el DE LA VELA,
la piedra, la DEL QUIJOTE.

-

Los Lagartitas no irán
á votar a Santiago,
por escapar al belén
de libertad de sufragio.

-

Cubren con piel de Carnero
su pobre cuerpo los hombres,
que la matufia ha nacido
y precisa interventores.

-

En el monte hay una roca,
y junto a la roca un P.A.N.
y junto al pan hay un zorro,
y junto al Zorro ¿qué hay?

-
A Belén van los pastores
en una inquietud cruel,
pues no sé quien les ha dicho:
-“Todo el pueblo está en Belén”.-

(22 de diciembre de 1895)

La súplica, el sermón, los villancicos son formas genéricas clásicas de la liturgia católica y que responden a fórmulas tradicionales (“Amados hermanos” que Sancho transforma en “Amados lectores”, por ejemplo) mediante las cuales el discurso periodístico ataca un objeto que está fuera de él: es decir, se refiere no a las prácticas religiosas en sí, sino a las políticas según un mecanismo de desdoblamiento y multiplicación intertextual propio de todo discurso partiendo de expresiones muy reconocibles del discurso citado.

d. Es interesante también el modo en que el periódico intertextualiza con fines paródicos y satíricos los discursos de la ciencia, atribuyéndoles a los políticos por ejemplo, características físicas descubiertas como anomalías por estudios recientes de frenología o la condición de ciertos virus ya catalogados como perjudiciales para la salud de la población.

Encontramos a lo largo de las publicaciones de *Don Quijote* muchísimos ejemplos de discursos científicos parodiados lo que resalta la importancia que se le daba a la ciencia durante la modernidad y bajo la mirada de una sociedad cuyo canon dominante en las ideas era el positivismo, como ya señaláramos (Cf. II.1.). Para mostrar esto observemos a modo de ejemplo los siguientes textos caricaturizados:

En la figura N° 2 publicada el 6 de enero de 1895, a la que ya aludiéramos como forma de expresión del realismo grotesco, vemos la caricatura de la cabeza de Luis Sáenz Peña, representada como la de un pavo, con rasgos grotescos que se manifiestan en el cuello largo y plumoso, la nariz alargada como si fuera un pico, labios gruesos y ojos saltones. Estas características, repetimos, hacen alusión a las similitudes no solo físicas sino de carácter y aptitud del político con las que se conocen de esta ave (boba, tonta, poco inteligente).

Mediante el lenguaje icónico se toma como punto de partida parodizante al discurso científico, más específicamente al estudio médico frenológico propio de la época y que en términos de Nicolás Rosa migra de la zona balizada de la ciencia a múltiples discursos sociales.

Señala Rosa:

“La suposición inmediata acerca de la presencia verosímil del espíritu es la fisiognómica natural, el juicio probablemente precipitado sobre la naturaleza interior. (...) El cálculo clínico se limitaría a producir datos físicos del para sí: la realidad del hombre es su rostro que expresa pero que reniega al obrar. Es la fenomenología del espíritu que debe darse a conocer en su propio exterior como un ser de lenguaje, la visible invisibilidad de su esencia”. (2004: 27)

Justamente lo que el periódico exhibe es el reconocimiento de un interior del sujeto como exterioridad parodizada para dejar en evidencia las debilidades de su rostro público. A partir del trabajo explícito del lenguaje, se exponen cualidades para las cuales hace falta elaborar una nueva jerga en la que predominan los juegos de palabras: *imbecilidad, ambicionabilidad, ingratitude, pavo-tivilidad y acordeonibilidad.*

Para reforzar la caricatura, la parodia se expresa en versos pares en donde se puede leer el resultado final de este estudio:

Estudio frenológico pavuno:
¿cuántos órganos útiles?- ninguno.

De esta manera, el texto humorístico, degrada y desacredita de forma rotunda a esta figura no sólo en su función de político de turno sino también en su carácter de persona pública cuyas cualidades deberían sobresalir: la inteligencia, el equilibrio, la honestidad.

En la figura N° 12, publicada el día 30 de diciembre de 1894 también encontramos un texto en donde se parodia el discurso científico de la biología y se titula con el nombre de una reciente especialidad: *Microbiología.*

En el mismo pueden verse caricaturizadas diferentes figuras importantes de la política pero representadas en forma de microbios peligrosos y contagiosos para la sociedad. Todos tienen cuerpos de organismos desagradables, como si fueran vistos por un microscopio (patas largas, pinzas, colas, pelos, cuernos, etc.). Los políticos pueden ser fácilmente reconocidos por el lector porque el dibujo muestra los rasgos de sus caras caricaturizados de forma grotesca según las representaciones habituales del periódico: Roca con cara y cola de zorro, Pellegrini con cara y bigotes alargados, Mitre con un acordeón, etc.

Debajo de ellos se lee el nombre paródico-burlesco que se le atribuyó a cada uno de modo que el código lingüístico refuerza la imagen. Vemos que incluso la burla utiliza la forma del latín (aquí se usa la lengua clásica de la ciencia de manera parodizante) para denominar y denunciar a estos microbios sociales:

Roca: *Zorrus coma microbio contagiosus.*

Pellegrini: *Vacunis coma comanditorum.*

Mitre: *Bacilus acordeonibus malorum.*

Tal como señalara acertadamente Bajtín, los géneros cómico-serios no son nunca géneros puros, sino siempre formas híbridas, -actualmente podríamos decir que hasta “pasticheadas” (Jameson: 1989)- y por lo tanto es muy difícil distinguirlos en sus características esenciales. Solo lo hacemos a los fines del análisis, pero vemos en todos los ejemplos que citamos que tanto los modos de enunciación como las formas de la parodia y la sátira constituyen una arquitectónica difícilmente separable.

*** La sátira**

Los diccionarios etimológicos consignan dos orígenes que se refieren a la constitución de la palabra pero que al mismo tiempo deja leer prácticas sociales diferentes:

1- De *satura*: mezcla de toda especie de temas o asuntos.

Quintiliano asegura que los griegos no conocieron el género y que fue inventado por los romanos. Dice: “*Satira tota nostra est*”

2- Sin embargo, la voz griega *satyros* (sátiro) dio origen a un género dramático de tipo burlón en el cual se imitaba las andanzas de los sátiros (*satyrizó*: imitar a los sátiros).

El diccionario define a la sátira como:

“Composición literaria en prosa o verso, en la que se realiza una crítica de las costumbres y vicios de las personas o grupos sociales, con propósito moralizador, meramente lúdico o intencionalmente burlesco” (Estebáñez Calderón, 1996).

Pero el tono satírico se extiende, además, a lenguajes diversos como el de la danza, la música o las artes plásticas. Desde el siglo XIX, parece haberse desplazado a la caricatura.

Es muy difícil distinguir la sátira de la parodia. Cuando Bajtín habla de los géneros carnavalizados dice que la sátira menipea y en general todos los géneros serio-cómicos, incluyen a la parodia como un componente obligatorio.

La palabra y la imagen traducen deliberadamente y con propósitos hostiles y a veces moralizantes, aquello que una sociedad considera sus vicios sociales.

Por ello la sátira hace uso también de la burla, la mofa, la ironía y la indignación.

La sátira muestra que el mundo social está constituido por una serie de acontecimientos incongruentes y los personajes adquieren un convencionalismo exagerado y novelesco.

Como hemos señalado en la historia de la risa (capítulo I .2), puede suponerse que el origen de las formas satíricas se encuentra en antiguas fiestas rituales griegas (procesiones fállicas y culto a Dionisos) en las que se aprovechaba la ocasión para convertir en blanco de las bromas a familias o individuos determinados: imitaciones burlescas en las que se ridiculizaban los caracteres psíquicos o morales de esas personas.

Ello pasa luego a la *comedia* como género teatral que inicialmente –en la etapa denominada *antigua* por los estudiosos– aúna una serie de situaciones farsescas, ridículas o descabelladas “cuyo objetivo primordial era satirizar con tono jocundo y desenfadado ciertos aspectos de la actualidad” (Erkart, 1979: 76)

En esta comedia “antigua” hasta los héroes y los dioses de la tragedia (como género serio) son presentados sin su halo de solemne dignidad y en muchas ocasiones, obligados a actuar como tramposos, estafadores, delincuentes y hasta maníacos sexuales.

A veces la sátira no ridiculizaba a determinadas personas sino que orientaba su mordacidad a cuestionar formas de comportarse o de pensar propias de la época con un espíritu cáustico o corrosivo propio de lo que va a definirse como la característica fundamental de este género.

Se sabe que las relaciones del mundo griego con la península itálica permitieron que llegaran a Roma desde Sicilia, formas teatrales que se llamaban *hibero-tragedias* y que combinadas con la primitiva *satura* romana (de origen etrusco) dieron forma a la comedia latina y especialmente a la *sátira menipea*: obras cuyos personajes principales estaban ridiculizados mediante la exageración de determinados rasgos que sirven para mostrar vicios sociales: el fanfarrón, el parásito, el traficante, el esclavo astuto, el viejo rico, el político inescrupuloso o decadente.

En el caso de la sátira del siglo XIX, es posible pensar que funciona al modo en que lo hacen algunas estrategias de la novela de la época: presenta al ser humano como objeto de estudio y pinta la realidad en ciertos “momentos significativos” (en este caso la política), pero al hacer pasar al hombre y a la existencia humana bajo determinadas densidades macroscópicas (la exageración), la coherencia y la lógica del retrato desaparecen y surge la antilógica, la exageración y hasta el disparate.

Algunos estudiosos de la novela del siglo XX, han encontrado en las formas populares, burlescas y desquiciadas de fines del siglo XIX, la matriz que va a revolucionar las técnicas de escritura.

R.M. Alberés señala, por ejemplo:

“Es entonces, al fin del siglo XIX, y en la cultura popular, donde hay que buscar el origen de todo eso que va a revolucionar la técnica y el punto de vista de la novela.

La mayor parte de las revoluciones novelescas del siglo XX son la amplificación sistemática –favorecida por la acogida de los snobs primero, luego del gran

público- de ciertas intenciones y de ciertas necesidades que hay que situar en el período que va desde 1870 a 1900.” (1966: 100).

Pero aquí hay que hacer una salvedad en relación con nuestro corpus. Mientras que en la novela argentina de la época (por ejemplo *En la sangre* de Eugenio Cambaceres o *La bolsa* de Julián Martel) el personaje a satirizar es el inmigrante arribista, en los periódicos populares, los personajes satirizados son los miembros de las clases dominantes (políticos, sacerdotes, militares).

Inversión que ya hemos señalado como propia de las formas travestidas y carnavalescas con que se manifiesta la cultura popular.

Según Linda Hutcheon, (1985) la sátira dispara a un objetivo extratextual (no intra e intertextual como la parodia) como son los vicios morales, la sociedad y la política, de manera burlesca, pues su fin es corregir aquello que critica agresivamente.

Define a la sátira como la forma literaria que tiene por fin corregir ciertos vicios o ineptitudes del comportamiento humano ridiculizándolos. Las ineptitudes así enfocadas son casi siempre morales o sociales y no literarias, o sea son extratextuales y focalizan en prácticas culturales que se condenan.

Aunque no habla del siglo XIX, Adolfo Colombres nos da una definición de sátira que se ajusta apropiadamente al cariz que tomó este género en la discursividad de la época:

“ En la sátira no hay compasión ni comprensión, pues no se acerca al llanto ni la ternura. Se alimenta más bien en la indignación, la ira o el profundo desprecio. La desvalorización no es parcial, sino total, radical como si se quisiera eliminar a la persona u obra del universo simbólico, negarle todo sitio en la cultura. En la sátira, la risa que produce en los presentes es un voto por su aniquilación. Mientras el objeto del humor se revela tan solo como inconsistente, incompleto, débil o contradictorio, en el de la sátira desaparece toda ambigüedad pues se trata de una condena que no deja resquicio alguno a la simpatía ni a la duda”. (2005: 259)

Aunque haya una parodia satírica y una sátira paródica, el género puramente satírico en sí, está investido de la intención de amonestar y corregir, la cual se centra en una evaluación negativa que asegura la eficacia de su ataque.

La sátira posee entonces, un *ethos* marcado peyorativa o negativamente y esta idea de “cólera ridiculizante” (Hutcheon, 1985) con fines reformadores es indispensable para la definición del género.

Los textos del periódico *Don Quijote* son un claro ejemplo de lo que es la sátira política de la época, criticando y mostrando los vicios sociales junto a las ineptitudes de los políticos de turno en el poder.

La figura N° 13 nos muestra un dibujo publicado el día 30 de agosto de 1896 en donde el género satírico caricaturesco denuncia los vicios y “plagas” sociales de la ciudad de Buenos Aires que crecía urbanísticamente sin ninguna clase de planificación ni de protección para con sus habitantes.

El texto se titula *Las plagas de Buenos Aires* y está dibujado en forma de varias viñetas en donde cada una refleja una crítica a una situación particular de la ciudad. Es notable de qué manera el trabajo en cuadros va a anticipar la historieta, que desprendida del periódico, habrá de ser uno de los géneros más populares del siglo XX.

La viñeta inicial critica a la lotería y la tilda de *bungitorio –loterial, calamidad colosal*. Esta leyenda se ubica debajo de la caricatura del director de la lotería manejando el bolillero. Texto y dibujo completan la crítica a la conducción de este juego estatal.

Una segunda viñeta muestra la caricatura de un tren atropellando un carruaje y con gente huyendo alrededor. La misma está acompañada de la siguiente leyenda que denuncia: *Los trenes por la ciudad. ¡Cristo, qué barbaridad!*

La tercera viñeta tiene como objeto de la sátira al sistema de electricidad y el cableado eléctrico mostrando la figura de transeúntes electrocutados por un cable cortado en la vía pública. La crítica se completa con la leyenda: *Cae un alambre de soslayo y nos mata como un rayo.*

La cuarta viñeta denuncia la venta en farmacias y boticas de medicamentos altamente peligrosos para la salud. La caricatura muestra a dos consumidores descompuestos y escapando de los comercios de medicamentos. A modo de publicidad de la botica hay dibujado un cartel que dice irónicamente: *Se despacha veneno a todas horas.*

Esto está acompañado por un texto al pie que sentencia: *El galeno, aun siendo bueno, nos mata con su veneno.*

La quinta viñeta denuncia satíricamente a diferentes comercios ilegales que conducen a la “perdición”. En el dibujo se distinguen una casa de préstamos, otra de una adivina, una lotería y otra de “cambalaches” (palabra lunfarda que alude a la tienda en que se compran y venden prendas, alhajas, muebles u otros objetos usados de poco valor). El texto al pie las enjuicia diciendo: *Casas non santas tenemos, en las cuales nos perdemos...*

La sexta viñeta hace también una denuncia al tráfico y el mal manejo de los coches en las calles. El dibujo muestra un carruaje conducido a alta velocidad que va arrollando gente a su paso. La leyenda refuerza la crítica diciendo: *Muere la gente día y noche, por atropellos de coches.* La idea del “atropello” funciona en un doble sentido: el literal (como sinónimo de “arrollar” con un coche) y figurado, para explicitar toda la clase de “atropellos” a los cuales se somete a los habitantes de la ciudad. Esta idea se refuerza si se consideran todos los textos en su conjunto.

La última viñeta realiza una dura crítica a los juzgados. La caricatura muestra la puerta de un juzgado en la que se lee un cartel que dice la siguiente ironía: *Cerrado hasta el año próximo, el juez está en ropa de paseo.* Se hace alusión a que cualquier tontería es motivo para no atender. En frente de la puerta se muestra una fila enorme de personas, representadas como esqueletos, que esperan hasta la muerte ser atendidos.

La leyenda que acompaña esta caricatura sentencia: *Podéis esperar sentados a que abran los juzgados. (porque si esperáis parados ya estáis aviados).*

Recordemos que el “esperar sentado” es una frase ingeniosa de la doxa que alude a aquello que por más que se tenga paciencia (y una silla a mano) para esperar, nunca sucederá.

Esta página satírica muestra claramente el desorden bajo el cual crecen las ciudades a fines del siglo XIX. De la mano de la revolución industrial y fundamentalmente de los nuevos avances técnicos, la llamada “civilización” ejecuta operaciones en donde las pautas culturales anteriores se desintegran y se reajustan inarmónicamente a nuevos procesos de socialización y urbanización que harán las delicias de las sátiras y caricaturas de la época. Al respecto, es conveniente para cerrar este apartado, recordar la reflexión de Ángel Rama con respecto a la modernización de la “ciudad letrada” en América Latina:

“La modernización que se inaugura hacia 1870 fue la segunda prueba a que se vio sometida la ciudad letrada... Dos breves estadísticas remontan en el período y explican la demanda de personal técnico y semipreparado: la demográfica y la de exportaciones, aunque ninguna de ellas da el vertiginoso salto de la curva de urbanización que consagra el triunfo de las ciudades.” (1970: 81)

La caricatura

Breve historia ¹⁵

Definir a la caricatura en una y única acepción es una tarea bastante complicada, intentaremos acercarnos a ella desplazando el ángulo teórico: así como la retórica clásica nos permitió definir anteriormente las figuras que son dominantes en el discurso del periodismo satírico, será una retórica visual la que nos permite acercarnos a la descripción de la caricatura ya que ésta trabaja fundamentalmente con imágenes. En términos de los estudiosos de la retórica es "una ideología puesta en imagen" (Grupo My, 2002). En los ejemplos trabajados anteriormente ya señalamos esta combinación de texto e imagen que apuntala el efecto retórico-ideológico buscado por el enunciador.

En el caso de la caricatura, la imagen retórica se asienta sobre el lenguaje icónico, muchas veces exagerado y tensado hasta inscribirse en el ámbito del grotesco.

Según el diccionario enciclopédico, una caricatura es una “deformación grotesca de una persona por la exageración voluntaria, con intención satírica, de los rasgos característicos del rostro o de las proporciones del cuerpo”. (Salvat; 1965)

Pero la caricatura puede abarcar o no estas características sin dejar de serlo. También es la interpretación de los rasgos psicológicos de un personaje y, a veces, la representación satírica de una costumbre, de una época o de un momento histórico.

La palabra caricatura viene del vocablo italiano *caricare*, que significa “cargar”. Es un término inventado por Leonardo da Vinci (1452 - 1519), quien fue el primero en utilizarlo explícitamente en algunos de sus dibujos. Esto no quiere decir que Leonardo haya inventado la caricatura ya que esta existe desde siempre, mejor dicho desde que el hombre ríe. Leonardo simplemente acuñó el término.

Al contrario de las ideas inculcadas sobre las actitudes bestiales de los hombres de los tiempos prehistóricos, hoy sabemos que estos eran hombres sencillos capaces de reír verdaderamente. Sin la risa no hubiesen podido manifestar con tal fuerza y determinación sus representaciones. La caricatura existe entonces desde la prehistoria, desde que los hombres supieron y quisieron enseñar sus cualidades gráficas e intelectuales. Algunos de ellos tuvieron una visión no realista o transfigurada de sus semejantes y del mundo que los rodeaba; una visión irónica, deformadora o humorística.

Sin embargo, el desarrollo de la caricatura se da en pueblos de cultura avanzada, donde el pensamiento es capaz de introspecciones agudas y de profundos comentarios sociales.

Es por ello que las primeras caricaturas se conservan en papiros egipcios en donde por ejemplo, los personajes son representados con cabezas de animales. Esta especialidad se mantuvo a través de los tiempos y culturas y es lo que en la actualidad algunos caricaturistas llaman “zoocaricatura” o animalización.

El avance de la conciencia crítica condujo a la sátira mitológica y a la caricatura de los dioses. Pero la verdadera idea caricaturesca la encontramos en la cerámica ática del siglo V, en la que se representan alegres convidados, borrachos, bailarines zambos y personajes en los momentos más embarazosos de la vida fisiológica. En este período

¹⁵ Algunas referencias históricas fueron tomadas de un artículo elaborado por mí, titulado “La caricatura en el periodismo gráfico”, publicado en Revista Latina de Comunicación Social, : <http://www.ull.es/publicaciones/latina/2002/latina46enero/4608ximena.htm>

aparece la caricatura de hombres ilustres reducidos a monstruosos, con enormes cabezas sobre unos cuerpos minúsculos y deformes.

Los griegos también practicaron la caricatura. Existen retratos cómicos y piedras grabadas caricaturales llamadas *grillum*, formas que también se encontrarán en el arte románico catalán, las pinturas persas, chinas y mayas, para nombrar solo algunos.

Las catedrales góticas lucen en sus fachadas numerosas “gárgolas”, que tanto pueden ser atribuidas a una visión humorística de la humanidad en general (humorístico-terrorífica) cuanto a caricaturas personales con “victimas” más o menos determinadas.

En el período griego y en la tradición romana se destacan también las invenciones y representaciones cómicas. Las representaciones de enanos que tienen origen alejandrino, se repiten en Roma en numerosos bronce y pinturas.

Estas representaciones cómicas continúan en la Edad Media, pero desaparece en ellas el real sentido caricaturesco; quedan en las decoraciones de las antiguas iglesias cristianas los motivos del mundo clásico y las historias de animales que realizan acciones humanas. Reaparecen más tarde lo grotesco y las representaciones burlesco- simbólicas con sobreentendidos espirituales, que ya encontramos en el mundo antiguo prehelénico, adaptados a la nueva concepción religiosa. Las infinitas representaciones de escenas triviales, que sirven de contrapunto en los templos cristianos a la seria compostura del gran arte, son puras diversiones, privadas de toda intención crítica o caricaturesca, mientras que en las fantasiosas representaciones del demonio, o en otras invenciones horripilantes, está clara la intención de hacer mella en el espíritu popular con la simbólica representación del mal, o de lo feo, en contraposición a lo bello, a lo puro.

Los rasgos caricaturescos se desarrollan durante toda la Edad Media en Francia y en los países nórdicos, pero es tal vez en Inglaterra y en España donde encontramos una gama interminable en las decoraciones de las iglesias y, sobre todo, en los textos miniados y en las sillerías de los coros. Una moda que se difundiría a otros países europeos es la de formar la primera letra de algunos manuscritos con figuras fantásticas de animales o caras humanas. Otras representaciones caricaturescas medievales tienen por objeto las historias de Adán y Eva, la lucha de David con el león (manuscrito anglosajón del siglo XI), las inspiradas en el famoso *Roman de Renard* y la importante obra literaria de Francois

Rabelais que posibilita, como ya hemos señalado (cap. I.2) iluminar la cultura cómica popular de varios milenios hasta el Renacimiento.

Lo grotesco propiamente dicho dura hasta fin del Renacimiento, en que llega a ser el símbolo de una nueva concepción del mundo, pero no es todavía caricatura en el sentido en que la entendemos actualmente. Esta dará sus primeros pasos en el siglo siguiente y se afirmará sobre todo en el siglo XVIII y más tarde a consecuencia de las condiciones sociales y del espíritu enciclopedista que constituye en principio la causa de aquellas reformas.

Arte y caricatura

Ya hemos dicho que Leonardo da Vinci inventó el término “caricatura” pero casi todos los grandes pintores han sido, en mayor o menor medida, caricaturistas. Excluyendo, por supuesto, a aquellos que estaban desprovistos de sentido del humor. En cuanto un pintor lo poseía –aquí recordemos que el humor puede ser negativo, pesimista, negro, serio, sin dejar de ser humor-, una cierta forma de caricatura quedaba implícita en sus obras. Y en esta apreciación incluimos desde Velásquez a Picasso, pasando por Brueghel, Goya, etc.

El artista Francisco de Goya y Lucientes (1746- 1828) abrió en España nuevos horizontes en lo cómico introduciendo el elemento fantástico y explotando en sus creaciones el absurdo. Aúna a la alegría, a la jovialidad, a la sátira española de los buenos tiempos de Cervantes, un espíritu mucho más moderno, el amor a lo inasible, el sentimiento de los contrastes violentos, los espantos de la naturaleza y de las fisonomías humanas extrañamente animalizadas por las circunstancias.

“El gran mérito de Goya consiste en crear a lo monstruoso verosímil. Sus monstruos han nacido viables, armónicos. Nadie se ha aventurado como el en la dirección del absurdo posible. Todas esas contorsiones, esas caras bestiales, esas muecas diabólicas están imbuidas de humanidad... la línea de sutura, el punto de unión entre lo real y lo fantástico, es imposible de aferrar”. (Baudelaire, 1988: 123).

En Inglaterra hay que destacar a William Hogarth (1697-1704) como uno de los artistas más destacados del siglo XVIII. Hogarth aceptó la idea del arte como lenguaje y se arrojó ávidamente sobre las posibilidades que ofrecía para la creación de caracteres con los cuales poblar su escenario imaginario en donde se mezclan además lo siniestro, lo grotesco, lo violento y lo cómico.

En 1788, Francis Grose, un anticuario inglés, publica un opúsculo titulado *Rules for drawing caricatures* (Reglas para dibujar caricaturas). La obra llenaba ciertamente un vacío, en el momento en que la fusión de la tradición cómica de Hogarth con la moda del retrato caricaturesco producía entre los aficionados un entusiasmo por tales dibujos.

En materia de caricatura los ingleses son especialistas, basta mencionar a Edward Seymour (1506-1552), con sus admirables caricaturas sobre la pesca y caza, a Thomas Rowlandson (1756-1827) quien se basa en los acontecimientos políticos de su época y a George Cruikshank (1792-1878) cuya obra es inmensa: colección innumerable de viñetas, largas series de álbumes cómicos, cantidad de personajes, situaciones, fisonomías, etc. Lo grotesco se refleja en toda su práctica. De manera distinta a Hogarth, que ataca con su sátira solamente a aspectos de la vida cotidiana de su país, Rowlandson, Cruikshank y también James Gillray (1757-1815) toman como tema los acontecimientos políticos de su tiempo, sobre todo referidos a los franceses (históricos enemigos de Inglaterra) y a Napoleón.

“Lo que particularmente constituye lo grotesco de Cruikshank es la violencia extravagante del gesto y del movimiento y la explosión de la expresión”.

(Baudelaire, 1988: 114).

La caricatura entonces, en la acepción que el término ha tomado en el mundo moderno, emerge con los “retratos de personajes” de los hermanos Carracci (Annibale Carracci: 1560 - 1609), que tiene seguidores en la escuela boloñesa, como Jacques Callot (1593 - 1635) y Estefano Della Bella (1610 - 1664). Pero uno de los primeros dibujos que se conocen de la Edad Moderna en donde se han deformado los rasgos salientes de un individuo es el efectuado por Gian Lorenzo Bernini (1598 - 1680) –quien llevará a Francia la afición por la

caricatura- reproduciendo un mariscal de Urbano VIII. Más tarde sobresale especialmente Giambattista Tiepolo (1696 - 1770).

Se reconoce en los dibujos realizados por los hermanos Carracci el sentido de la caricatura tal como la entendemos hoy, ya que sus retratos de personajes dieron origen también a la broma de transformar la cabeza del sujeto retratado en la de un animal o en un utensilio sin vida.

Italia ha encontrado su expresión cómica no solo en las caricaturas de Leonardo Da Vinci (auténticos retratos), sino también en las escenas costumbristas de Pinelli o Bassano, entre otros.

Entre los flamencos y holandeses podemos destacar a Brueghel el Loco (1564-1638) en cuyos cuadros fantásticos se pone de manifiesto toda la potencia de la alucinación. Sus obras pueden dividirse en dos clases: una de ellas contiene alegorías políticas hoy prácticamente indescifrables; es en esa serie en la que encontramos casas cuyas ventanas son ojos, molinos cuyas alas son brazos, y composiciones en las que la naturaleza es incesantemente transformada en logogrifo. La segunda clase sería calificada simplemente como fantasías y caprichos.

“¿Cómo ha podido una mente humana contener tantas diabluras y maravillas, engendrar y describir tan espantosos absurdos? No puedo comprenderlo ni determinar claramente la razón; pero frecuentemente encontramos en la historia la prueba de la inmensa fuerza de los contagios, del envenenamiento por la atmósfera moral...” (Baudelaire, 1988: 131).

Sabemos que la caricatura existe desde la prehistoria, pero entonces, ¿por qué aparece tan tardíamente en el arte occidental?

La palabra y la institución de la caricatura no datan más que de los últimos años del siglo XVI, y los inventores de este arte no fueron los propagandistas imaginísticos, que en una u otra forma ya hacía siglos que existían, sino aquellos artistas supremamente instruidos y refinados.

Según Gombrich:

“El miedo a la magia de la imagen, la repugnancia a hacer por juego lo que el inconsciente desea con toda seriedad, era lo que había retrasado la aparición de aquel juego visual. Tales motivos pueden haber intervenido, pero la teoría podría generalizarse. La invención del retrato caricaturesco presupone el descubrimiento teórico de la diferencia entre el parecido y la equivalencia...

Todos los descubrimientos artísticos son descubrimientos, no de parecido, sino de equivalencias que nos permiten ver la realidad en términos de una imagen y a una imagen en términos de realidad. Y, siempre, esta equivalencia descansa menos en el parecido de los elementos que en la identidad de las reacciones ante ciertas relaciones.“. (1970: 304)

Así, la representación se completa con el observador actuando como colaborador voluntario en el juego de equivalencias. El mismo reacciona ante una cara, metonimia de un todo: ve una expresión amistosa, digna o ansiosa, triste o irónica, mucho antes de que pueda señalar exactamente los rasgos o las relaciones en que se funda la expresión.

“La caricatura se basa en la comparación cómica. Cualquier garabato servirá, si presenta un parecido sorprendente. Un ejemplo de caricatura lograda es un dibujo que representa a un cantante nada más que por una raya y un punto encima. El carácter, en cambio, descansa en el conocimiento de la forma y el corazón humanos.” (Hogarth, citado en: Gombrich; 1970: 308)

Artísticamente, la tradición del arte humorístico inglés tuvo uno de los herederos más grandes en la historia de la caricatura. Sin Hogarth y Rowlandson no podría haber existido un Daumier, por ejemplo.

Honoré Daumier (1808- 1879) es un maestro de tanta estatura que es usual mirarlo dentro del contexto de la tradición francesa del gran arte. Puede enlazarse con Delacroix o compararse con Millet. Sin embargo las conexiones entre Daumier y la escuela de caricaturistas políticos ingleses son tal vez más numerosas de lo que se acostumbra a reconocer, así como también se encuentra en sus obras un carácter verdaderamente

goyesco. Pero el método es el mismo. No se apoya en formas preexistentes, en esquemas del arte académico controlados y clarificados frente al modelo, sino en configuraciones que afloran bajo la mano del artista como por accidente:

“Daumier no asienta en el papel más que unas concisas indicaciones de formas ambiguas, meras nubes de líneas en las que encontrará su esquema para modificaciones. Se concentra en los rasgos que constituyen el carácter fisonómico o el gesto o la expresión facial, pero hace brotar a éstos con tal fuerza que olvidamos los múltiples y ambiguos contornos de la forma, y la dotamos de una inmensa vitalidad” (Gombrich: 1970:.305)

Además de ser una de las personalidades artísticas más importante del siglo XIX, Daumier dedicó gran parte de su obra a las caricaturas políticas. A pesar de las represiones a la prensa colaboró en muchos periódicos humorísticos, siempre ofreciendo su visión del mundo. Baudelaire lo describe de esta forma:

“En todos esos dibujos, la mayor parte de ellos hechos con una seriedad y una conciencia notables, el rey siempre desempeña el papel de ogro, de asesino, de insaciable Gargantúa , a veces aún peor. Con este mismo furor hacía “La Caricature” la guerra al gobierno. Daumier jugó un papel muy importante en esta escaramuza permanente. Se mostró como un auténtico gran artista, las imágenes no son precisamente caricaturas, son historia de la trivial y terrible realidad.” (1988: 73-74)

El caricaturista especializado nace así con el desarrollo de los medios de reproducción gráfica. En Alemania se practicó la caricatura durante las guerras de religión; en Francia bajo los Luises y en plena Revolución, hasta que la llegada de Napoleón cortó su desarrollo. La sátira de costumbres volverá al terminar la guerra napoleónica y hallará en distintos países exponentes de fuste.

“Para que la caricatura comenzara a adquirir relevancia en el Siglo XIX debieron darse varias condiciones previas: primeramente la aceptación general de una norma de belleza y de libertad mental para separar el símbolo (el dibujo) de la realidad, de la persona a ser satirizada, ridiculizada o castigada, la existencia de un clima político o de estabilidad que permita la satirización de una situación o de un actor (condición que es discutible si se dio plenamente, y cual ha sido su variación en cada cultura, sociedad y contexto histórico), y la necesidad de contar con la existencia de un soporte material (método de impresión, papel, cadena de distribución, etc.) que permita dar a la caricatura una difusión masiva. La incorporación de la litografía como método de impresión, introdujo un cambio tecnológico sustancial, que simplificó el proceso y permitió ampliar la distribución de estas publicaciones.” (Matallana, A.; 1999; 24-25).

A modo de ejemplo

El principio de la risa también sufre en la caricatura una transformación muy importante. La risa subsiste por cierto; no desaparece ni es excluida como en las obras “serias”; pero en el realismo grotesco la risa es atenuada, y toma la forma de humor, de ironía y sarcasmo.

Hemos dicho ya que el arte de las caricaturas en *Don Quijote* se convirtió en un dardo temible para el gobierno de la época y sus grotescos dibujos jamás dejaron de ser su principal instrumento de denuncia, tal como se observa en la caricatura publicada el día domingo 9 de mayo de 1897 y que a continuación analizaremos.

En el dibujo (figura No. 14) se encuentran caricaturizados los siguientes personajes: el presidente de la república Evaristo Uriburu quien se disputa un partido de naipes con Pellegrini y Roca. Al pie del dibujo se lee:

Tresillo político
– *Jugándose la futura*
Pele- paso
Evaristo- me retiro

Zorro- voy al robo

La caricatura hace alusión a la situación que se vivía en aquel momento en el país. Se vislumbraban ya las nuevas elecciones del año 1898 y tres ex presidentes de la Republica se disputaban los primeros planos del acontecer en los años finales del siglo: Bartolomé Mitre, debilitado al fracasar su intento de alianza con sus antiguos correligionarios de la Unión Cívica; Carlos Pellegrini, quien no había cumplido periodo completo, sino que había completado el de Juárez Celman; y Julio A. Roca, quien desde comienzos de la década del 80 había sido actor principal en el panorama político. Fue Roca quien finalmente sería postulado por el Partido Autonomista Nacional.

El dibujo muestra a un presidente débil, Uriburu, apodado por *Don Quijote* como el “Cangrejo”. Este personaje solía ser caricaturizado de modo grotesco con los labios asegurados con un candado, en alusión a su poca disposición a discursos o declaraciones públicas, lo que el periódico de Sojo atribuye su sometimiento a las directivas de Roca. La sumisión se ve representada en la caricatura por la posición que se le asigna en el juego y reforzada por su afirmación en la jugada que le toca cuando expresa “me retiro”.

También disputa la futura presidencia Carlos Pellegrini, cuya caricatura acentuada por los rasgos grotescos (exageración del bigote, cuello alargado, mano quebrada en una supuesta pelea) deja de manifiesto la imagen que se tiene de él y el lugar que ocupa en el juego (incapaz de competir con Roca). También se refuerza en el enunciado que acompaña su jugada: “paso”.

Finalmente, Julio A. Roca es representado como el Zorro. La metamorfosis que encarna la máscara de este personaje en la caricatura se manifiesta de cuerpo entero y como tal se lo dibuja con el cuerpo y la cola peluda del mamífero carnívoro aludiendo a su manera de comportarse políticamente. El mote de Zorro también le vale por la astucia que lo caracteriza y que en este caso se refleja en el juego de naipes. En definitiva es él el único que gana la partida y roba a los demás, como lo reafirma el enunciado que dice: “voy al robo”.

El juego mismo también simboliza el principio del juego de la vida y establece una relación entre la realidad y la construcción cultural de dicha situación. De esta forma la realidad que vive el país (la proximidad de las elecciones a presidente y sus candidatos) se

refleja en una imagen que muestra justamente los vicios y trampas de esa misma situación. El otro lado de la moneda, sin embargo, es algo que el pueblo conoce pero es a través del humor que se puede desenmascarar y criticar más fácilmente haciendo uso de la ironía, la sátira y del arte de la caricatura.

De este modo, sucede efectivamente lo que Adolfo Colombres ha señalado como elemento central de la risa en tanto modo de liberación de los miedos en la cultura popular:

“La risa representa un triunfo sobre el miedo, y es en ese sentido una afirmación e la libertad, o al menos su comienzo, el primer paso hacia ella. Mediante la misma, el débil ubica el talón de Aquiles del poderoso y dispara hacia él sus dardos. Se presenta así como una visión diferente del mundo, una contracultura que toma a la vida como algo siempre abierto, maleable, inacabado, a lo que ningún discurso, ninguna institución, puede en verdad fijar, congelar para siempre”. (2005: 255)

Sin hablar de “contracultura” como lo hace Colombres, por la índole de nuestra investigación hemos hablado de “contradiscurso” en el sentido en que lo explicitáramos teóricamente en la primera parte de esta tesis (Cf. I.1.). Es decir, el modo en que ciertos discursos sociales pueden o intentan enfrentar el funcionamiento de la hegemonía.

Recordemos que Angenot dice que hay lugares del campo cultural y discursivo “donde la cosa se mueve” (1998: 31), zonas del discurso social más abiertas en las que se gestan formas nuevas, rupturas críticas que pueden ser pensadas, en algunos casos, como “contradiscursos”: lo que en el discurso social escapa la lógica de la hegemonía y se presenta como disidente.

Esta disidencia implica oposiciones a valores e ideas dominantes y por lo tanto, impone rupturas, quiebres en la homogeneidad del tejido discursivo, formas de subversión que crean su propia lógica y se infiltran en la lógica de la hegemonía en tanto “alter-ideologías” u “ideologías oposicionales”, propias de todo proceso social en el que se generan diferencias entre yo y el otro, entre nosotros y ellos.

Sin embargo, en el caso del periodismo satírico del siglo XIX, esta interacción conflictiva, sobre todo la toma de distancia con respecto al “otro” (político, funcionario de turno, clase dirigente) es el soporte de su discurso.

Esta estrategia discursiva nos permite leer en *Don Quijote* los desplazamientos y resemantizaciones de los discursos hegemónicos y el modo en que se produce una reorganización del lenguaje en formas nuevas, redes que pueden identificarse con regulaciones diferentes del espacio histórico-político de la época: sus interrelaciones con el resto de los discursos, las formas de la intertextualidad y la interdiscursividad, las respuestas dadas a los discursos del poder, los lazos tendidos con las formas más variadas de los géneros, los modos de enunciación y el estilo de los discursos humorísticos, el hablar siempre al borde de la prosa panfletaria, el guiño dirigido hacia sus lectores.

II. 5. Una página central “Carnaval y humor político”

II.5.a. Presentación

A modo de ejemplo general analizaremos una caricatura en colores publicada el 20 de febrero de 1898 y que ocupa las dos páginas centrales del periódico.

El texto caricaturesco se titula *Carnaval de 1898* y tiene como pie de imagen y a modo de subtítulo el siguiente enunciado metafórico: *El corso de la matufia*. (Figura N° 1)

Si tenemos en cuenta estos títulos y la fecha de publicación, podemos contextualizar la caricatura en vísperas de carnaval; situación o acontecimiento que permite al periódico realizar una parodia de la situación política de la época. La misma coincide con los meses de campaña electoral presidencial convocadas para abril de ese mismo año.

Como hemos señalado en la parte histórica de este trabajo (II.1), el régimen oficial tenía a José Evaristo Uriburu en la presidencia, completando el período iniciado por Luis Sáenz Peña y el partido opositor, la Unión Cívica Radical, transitaba algo así la primera etapa de su organización, con el liderazgo de Bernardo de Irigoyen en el plano nacional y una misteriosa conducción de Hipólito Yrigoyen en el ámbito provincial.

Para las elecciones, ya convocadas para el 10 de abril de 1898, los radicales optaron por no presentar candidato por lo que el tema de la titularidad del gobierno se resolvía entre tres ex presidentes. Bartolomé Mitre, debilitado al fracasar su intento de alianza con sus antiguos correligionarios de la Unión Cívica; Carlos Pellegrini, quien no había cumplido período completo, sino que había completado el de Juárez Celman; y Julio A. Roca, quien desde comienzos de la década del 80 había sido actor principal, a veces público, a veces oculto, en el panorama político. Fue Roca quien con el apoyo del Partido Autonomista Nacional (P.A.N.) logra su segunda presidencia.

El dibujo representa entonces esta realidad, caricaturizada como un gran corso, constituido principalmente por el desfile de carrozas, fiesta popular callejera que se celebra durante el carnaval y consiste en mascaradas, comparsas, bailes y otros juegos en el que participan los principales actores de la política del país. De allí la recurrencia al término

“matufia” que es una palabra del lunfardo, de origen genovés y que tal como lo señala el diccionario de lunfardo (O. Conde, 2004) significa “confusión, trampa deliberada con intención fraudulenta o negocio sucio” y que este titulado usa para caracterizar de manera burlona y crítica a esta clase dirigente.

II.5.b. La parodia carnavalesca

Como señaláramos con Bajtín en el capítulo I.2, los festejos carnavalescos se constituyen como formas y rituales de los espectáculos populares a partir de la Edad Media y el Renacimiento y perduran en la modernidad con características diferentes.

Son estas diferencias las que pueden observarse en el texto que analizaremos en este capítulo.

Desde el título “El curso de la matufia”, vemos que esta alusión no remite a la vida festiva del pueblo, sino que opera un desplazamiento de la mirada que se focaliza en la clase política. En este caso, la representación burlesca y la inversión festiva que en términos de Bajtín implica una “resurrección de los sentidos”, permanece dentro de la zona de la cultura letrada.

Este texto puede considerarse genéricamente dentro de la “parodia carnavalesca” (por la forma de tratamiento y por el motivo del carnaval), cuya distancia de la parodia popular es evidente: es una parodia “negativa y formal” cuyo principio no es la resurrección vitalista, de carácter universal y ambivalente. Y fundamentalmente el burlador –el enunciador periodístico- no es escarnecido sino que se ubica fuera del objeto aludido, oponiéndose a él en una actitud de superioridad propia de algún tipo de discurso humorístico tal como lo señalan muchos teóricos (D’Angeli, Pollock, L’Heureux, entre otros).

En términos de L’Heureux, este modo de representación corresponde al “grotesco subjetivo” (2004: 22) por cuanto la visión del mundo es individual y parcializada y no popular y estereoscópica.

Se destruye entonces la complejidad del aspecto cómico del mundo y se parcializa el enfoque ridiculizante: sólo la clase dominante es escarnecida y tanto el pueblo –que se excluye de la crítica y se idealiza-, como el propio enunciador parecen ostentar siempre el poder de la verdad.

Señalábamos también en capítulos anteriores (I. 2.) que la actitud del siglo XVIII y XIX con respecto a las manifestaciones del humor puede definirse de la siguiente manera: el humor ya no expresa una concepción universal del mundo, sólo abarca ciertos aspectos parcializados y negativos de la vida social, mientras que la risa cumple una función pasatista o sirve como modo de castigo que la sociedad aplica a seres inferiores o corruptos, en este último sentido es utilizado por el del periódico.

El texto se ubica en la página central y el pueblo no aparece representado explícitamente en el dibujo, aunque sabemos que es el referente –sujeto histórico colectivo- al cual le está destinado el texto.

Como dice Ryklin se trata de representar un ritual de origen folklórico trasladado al ámbito citadino: “Es una clase de folklore extremadamente débil, remotamente derivado de sus raíces; el campo y el rito agrario.” (1988: 119)

Recordemos que la inmigración procedente de Europa estaba constituida mayoritariamente por grandes masas de campesinos empujados a los puertos por la hambruna y que en parte se distribuyeron en el interior del país y se dedicaron a las tareas rurales. Pero también y en gran medida, se aglomeraron en los bajosfondos de Buenos Aires en un irreversible proceso de aculturación y borramiento de sus orígenes.

Al colocar a estas masas en un lugar secundario y tácito, las imágenes del texto leen el movimiento social que otorgó a estos sujetos su lugar definitivo: cuerpos estáticos y despersonalizados que quedan en las periferias del sistema. Cuerpos colectivos en grados de urbanización primaria que sobreviven despersonalizados y hacinados en los conventillos y en las casas de inmigrantes.

Por el contrario, en el centro de la escena encontramos cuerpos “personalizados” que atraen la mirada del lector hacia el espacio público en el cual se exhiben: la plaza.

Las subjetividades, los objetos políticos y el espacio constituyen los tres aspectos centrales que el discurso social pone en escena en este “Curso de la matufia”.

Las subjetividades se construyen mediante el procedimiento de mostrar sujetos públicos en su *hacer*, que a través de la representación satírico-caricaturesca desnuda un *ser*.

Los objetos políticos aparecen como rituales y prácticas, en este caso carnavalizadas y estetizadas –el desfile, la máscara, la carroza, el disfraz, etc. –, cuyo carácter temporario y aparentemente efímero (los días de carnaval) hace legibles, sin embargo, las marcas sociales y temporales de una práctica constante.

El espacio, pensado por Bajtín como la plaza pública, lugar por excelencia de los sujetos populares, es en esta caricatura una zona de visibilidad de los cuerpos del poder, o del Estado como cuerpo político unificado en sus representantes y sus prácticas.

En una cultura discursiva por excelencia tal como era la de las publicaciones periódicas a fines del siglo XIX, las imágenes de las páginas centrales de *Don Quijote* atraen a sus lectores por el hecho de llevar impresos sus presupuestos no discursivos en un campo de visibilidad que amplía más allá de lo lingüístico las posibilidades de semantización.

Podríamos decir que en este texto, la palabra escrita está puesta en suspenso, está *enmascarada*; es decir, está oculta tras la representación gráfica que dice a los lectores –no todos letrados y alfabetos, como ya dijimos–, aquello que la escritura no alcanzaría a explicitar. De esta manera, establece un contrato discursivo con el sujeto receptor que pone su énfasis en la imagen y lo no dicho.

Aquí el tiempo del carnaval no tiene carácter cíclico sino que el texto instala la idea de que para el poder político el “carnaval” tiene carácter permanente.

Para describir en detalle este complejo texto, focalizaremos nuestra atención en cuatro cuadros:

1. cuadro uno: la representación del palco en donde se ubica la patria y sus representantes honestos. (Figuras N° 2 y 3)
2. cuadro dos: la representación de la mujer en la figura central. (Figura N° 4)
3. cuadro tres: la representación caricaturizada de los políticos que participan del corso en forma activa. (Figuras N° 3, 5, 6, 7 y 8)

4. cuadro cuatro: la representación del palco en donde se ubican diferentes actores sociales y políticos relacionados o seguidores de la “matufia” de la época. (Figuras N° 9, 10, 11 y 12)

CUADRO 1: la frontera o el lugar del otro

Es la representación “decente” del público como espectador del desfile carnavalesco. Entre este tipo de público se halla la Patria, metonimia del pueblo argentino, representada mediante la figura de una mujer bella, espectadora digna pero a la vez distante de la fiesta del poder. A su lado se encuentran Bernardo de Irigoyen y Adolfo Saldías, personajes públicos postulados por la Unión Cívica Radical para los cargos de gobernador y vicegobernador respectivamente, de la provincia de Buenos Aires. Ambos eran figuras muy respetadas por *Don Quijote*, que, como hemos señalado ridiculizaba fundamentalmente al partido en el poder.

Los gestos y la mirada de esta multitud íntegra y a la vez domesticada representan cuerpos colectivos en estado de separación del espacio público. La plaza ya no les pertenece. Esta separación puede leerse en el dibujo del palco que los ubica en un lugar distante y crítico. El palco es una especie de límite o frontera que marca la distinción, presentándose como una zona seria, embanderada con la insignia argentina y habitáculo de sujetos que el periódico enaltece diferenciándolos del resto al no caricaturizarlos. Ubicados los sujetos populares en la zona fronteriza del texto (arriba y a la derecha) muestran en sus cuerpos la estrategia política de la marginación: el cuadro es un signo político, signo del acontecer temporal y signo ideológico.

La frontera es un espacio habitado, pero es necesariamente y como lo ha construido la tradición letrada argentina, (Echeverría, Alberdi, Sarmiento) el lugar del otro, del bárbaro. La lógica semiótica que la sostiene lo define como un conjunto imaginario: es por definición una zona integrada por sujetos que van cambiando con la historia (en este caso, las nuevas clases populares urbanas) y paradójicamente, transhistórico, es decir, un espacio “otro” donde las relaciones de exclusión se mantienen inmodificables. A pesar de los cambios históricos y políticos, hay un “orden social” que no ha cambiado. Es por ello que

en este lugar “otro”, se ubica al Otro por excelencia, al pueblo (la patria), a los representantes de una ideología no contaminada y noble (U.C.R.). Estos personajes adquieren propiedades que al periódico le interesa sostener: la lógica de un mundo posible en el que la democracia plena, la igualdad, la libertad, es siempre una utopía. El u-topos, el no-lugar plantea siempre una dicotomía entre lo real y lo posible. En este caso, desde un lugar “real” representado en el margen, proyecta la posición enunciativa del discurso que apunta críticamente a un tiempo presente para construir un tiempo futuro. En su cuerpo y su rostro ubicado en confrontación con el sentido de los personajes del desfile, La Patria y Bernardo de Irigoyen parecen no sólo no participar, sino observar críticamente el “curso de la matufia”. Desde la mirada, la focalización, el punto de vista (arriba y en el margen) de estos personajes, habla también *Don Quijote*, sujeto político que se involucra con el campo cultural de su tiempo mediante una práctica contradiscursiva y crítica.

De este modo el periódico se hace oír autorrepresentándose en las figuras mencionadas.

CUADRO 2: la inmoralidad de la política.

En el centro del texto se encuentra la figura de la mujer, cuerpo metaforizado de la política que exhibe el júbilo y la promiscuidad simultáneamente. Contrariamente a otras figuras de mujer que el periódico ha trabajado bajo la faz de la representación maternal y protectora (la Patria, la Libertad, la Justicia, la Equidad), acá la mujer muestra metafóricamente el triunfo de la condición femenina prostituida, la vida alegre y fácil entregada a sujetos inescrupulosos.

La imagen de la mujer no es caricaturesca sino una típica representación femenina de la época y muy común en otras imágenes del periódico donde, de manera general estas figuras se asocian con valores positivos: la fertilidad, el cuidado de los hijos, la armonía y el trabajo. En cambio, la prostituta se asocia a la esterilidad y el ocio lujurioso. prostitución

urbana, que ubica a las prostitutas en zonas marginales de la ciudad, en “casas de tolerancia” y distritos diferenciales.¹⁶

Si el carnaval es el tiempo de inversión de las prácticas sociales, la imagen de la prostituta en el espacio del centro de la ciudad, muestra que la “mala vida” puede ocupar temporariamente el lugar de la gente “decente.” Sólo que la inversión festiva y ridiculizante del carnaval medieval, es presentada en este texto como el escarnio a la clase política, culpable de haber prostituido a la política. El carácter ambivalente de las figuras carnavalescas adquiere aquí una semantización única y clara. El erotismo se desacraliza y se condena, el ritual de fertilidad que exhiben los cuerpos se reprime y el valor sociopolítico de la fiesta consiste no en acentuar la diferencia entre lo popular y lo oficial, sino en mostrar la intrusión y tergiversación (prostitución) de lo popular en manos del poder.

Sin embargo, esta mujer colocada en una carroza tirada por animales (ya veremos estas figuras en el cuadro siguiente) y ovacionada por el público, es un símbolo carnavalesco por excelencia. Equivale al infaltable muñeco –casi siempre con cara de diablo- que se quemaba al final de la celebración, venerado y escarnecido, coronado y destronado, símbolo de la sucesión de las estaciones y la renovación de la vida.

Perdidos el orden sagrado de la fiesta y la idea de resurrección de todos los sentidos, queda acá una figura que debiera ser venerada pero ha sido escarnecida por los poderosos de turno. *Don Quijote* denuncia la prostitución de la política y no anuncia ninguna resurrección desde el momento en que quienes podrían operar tal transformación, se hallan excluidos de la fiesta. No se trata de un “jocoso travestismo” –una mujer u hombre decente disfrazado de mujer de la mala vida-, sino de una figura que reduce al mínimo la distancia entre lo real y lo metafórico: la Política ES una prostituta, y no hay por lo tanto confusión de fronteras. Y por si quedara alguna duda, el texto inscripto en su vestimenta confirma esta idea llamándola “la inmoralidad política”. Se asocia entonces sexualidad-inmoralidad-política. A su vez, la inmoralidad política va asociada explícitamente a un grupo político, el

¹⁶ Hemos consultado la investigación realizada por Mariana Dain y Romina Otero en la Universidad Nacional de Córdoba, publicada parcialmente bajo el título “Regulaciones e intervenciones de la tolerancia: la prostituta reglamentada como mujer pública” en *Discurso social y construcción de identidades: mujer y género*. (2004). CEA. UNC.

Partido Autonomista Nacional, como se lee claramente en las siglas (P.A.N.) que conforman cada uno de los moños que adornan el peinado de la muchacha.

El cuerpo de la mujer exhibido en el primer plano hace de frontera –textual y simbólica- entre el pueblo y los sujetos del poder.

La figura no está caricaturizada sino trabajada al estilo de época y es vehículo de lo metaforizado, signo y representación de un estado de cosas compartido, lo cual permite que el sentido se reconozca fácilmente.

Tal como ha señalado Marc Angenot en su estudio sobre las manifestaciones de la sexualidad en el discurso social del siglo XIX, las alusiones a lo sexual se manifiestan metonímicamente en muchos discursos sociales: "... si el sexo es inmoral, todo lo que es inmoral puede alusivamente, representarse mediante la sexualidad" (1986: 176).

Como el caso de esta figura mediante la cual la inmoralidad de una práctica marginal (la prostitución), sirve para hablar de una práctica hegemónica (la política).

Según Silvia Molloy, la pose y el exhibicionismo son dos maneras en que el cuerpo se hace altamente visible en este fin de siglo. Señala:

En el siglo diecinueve las culturas se leen como cuerpos...A su vez, los cuerpos se leen y se presentan para ser leídos como declaraciones culturales...La exhibición como forma cultural, es el género preferido del siglo, la escopofilia, la pasión que la anima. Todo apela a la vista y todo se especulariza. (1994: 130)

Ya hemos dicho que el cuerpo, los gestos, el vestido, la risa, el desenfado son propios del carnaval. La diferencia central con el carnaval popular de origen medieval tal como lo estudiara Bajtín, es que aquel no es de los “sujetos en pose” que pueden advertirse en el siglo XIX. La pose abre un campo político en el que la identificación ocupa cuerpos desplazados: la Política “posa” como prostituta, un tipo social degradado y perturbador.

De la pose, es decir del parecer, al ser, hay un paso que el enunciador, el dibujante del periódico no termina de dar. Por ello, la Política no aparece reducida a la caricatura. Más bien la pose, el fingimiento de la Política a la que “han tomado por” prostituta, tiene un alto potencial ideológico al situarla en un contexto donde resueltamente los políticos sí están caricaturizados. Este desplazamiento produce una especie de “alivio cultural” como diría Molloy (1994: 136) porque el enunciador quiere señalar que algo puede salvarse: detrás de

la pose, la impostura, la representación, el disfraz, el carnaval, está la Política como posibilidad de rescate positivo.

El cuerpo visible es el cuerpo de la política, que siempre será visible por otra parte, y que por lo tanto, como mujer encarna también un imaginario sexual-nacional: la mirada pequeño-burguesa de la mujer púdica y dependiente del hombre que es quien decide por ella.

El contradiscurso de Don Quijote adquiere no solo un tono político de denuncia, sino fatalmente, según el ethos de la época, también un tono de “moralina” social según el cual la mujer puede ser tentada fácilmente por los vicios sociales, comenzando por el “vicio de la carne”.

CUADRO 3: el lugar de las bestias

Los personajes políticos ocupan dos espacios dentro de la plaza en donde se desarrolla el corso, lugar que además les asigna o se corresponde con el que ocupan en la vida política del país. Por un lado, los que participan activamente del desfile y por otro, los que se encuentran en el palco siguiendo y adhiriendo a la celebración pero desde un lugar menos activo.

De esta manera, se perciben en un lugar privilegiado, participando del desfile y hasta remolcando la carroza, los principales actores políticos y sociales de la época, todos caricaturizados y ridiculizados mediante representaciones grotescas, animalizándolos o materializándolos con diferentes objetos que los identifican.

A la cabeza de todos y tirando del carruaje vemos a Julio A. Roca, representado como un zorro, mote que le asigna el periódico por su forma de comportarse políticamente semejante a las que caracterizan a este animal, tal como nos señala el diccionario de imágenes y símbolos comunes a muchas culturas:

“Los significados simbólicos asociados al zorro en las distintas tradiciones forman un complejo único y muy estable de significados que están solo parcialmente mitologizados: astucia, maña, habilidad, adulación, picardía, engaño, hipocresía, cautela, paciencia, egoísmo, glotonería, voluptuosidad, mala

intención, vengatividad, soledad. Suele estar asociado con la imagen del zorro la idea de algo dudoso, falso.” (*Diccionario Árbol del Mundo*. 2002: 444)

No es extraño entonces que el Zorro sea quien arrastra la “inmoralidad política”. La metáfora lo refleja ocupando, tanto en la caricatura como en la vida política, un lugar principal, a veces oficial y otras no, pero siempre manejando y manipulando los hilos que conducen el país. Recordemos que esto es así desde 1880 a 1904 y que justamente en el año 1998 es reelecto por segunda vez presidente, lo que lo vuelve a colocar en el lugar más importante de la dirigencia nacional.

A la par del Zorro, observamos la imagen de Carlos Pellegrini, caricaturizado como una jirafa en alusión principalmente a su aspecto físico: delgado, alto y con cuello largo, características que *Don Quijote* siempre aprovechó para acentuar de manera grotesca y ridiculizante.

Su ubicación también lo centra en uno de los principales espacios públicos, tanto en la caricatura como en la vida política. Fue vicepresidente de Miguel Juárez Celman desde 1886 a 1890 y luego de la renuncia éste, a causa de la revolución del '90, lo sucedió en la presidencia hasta 1892. Pero su ubicación al lado de Roca también pone de manifiesto su decidido apoyo al jefe del P.A.N. y su entera disponibilidad frente sus manejos políticos.

Pellegrini lleva montado sobre su lomo un mojón de piedra con la cabeza de Vizco (otro representante del P.A.N.) adentro de un farol.

El mojón, como ya hemos visto en otras caricaturas, hace alusión a los problemas limítrofes con Chile que se vivían en ese momento en el país y que casi se transforman en un conflicto bélico. Esta situación fue aprovechada por Roca para allanar el camino a su segunda presidencia. Así, según la imagen que supo imponer de su figura, la oligarquía ponía a la cabeza del gobierno a su mejor general y más hábil político para manejar este tipo de problemas.

Por otra parte, el farol¹⁷ es símbolo de incondicionalidad partidaria hacia el General Roca por lo que el periódico lo utiliza para burlarse y mostrar los vicios del político. El

¹⁷ Este símbolo de identificación partidaria nace a partir de una serie de manifestaciones y marchas a favor del P.A.N. en donde sus participantes llevaban faroles encendidos. A partir de allí *Don Quijote* lo utiliza para burlarse de los mismos.

doble sentido estaría revelando el grado de ceguera manifiesta por el funcionario al punto de parecer enfrascado en su propio “farol ideológico”.

Un tercer personaje que acompaña al Zorro tirando de la carroza es el director del diario *La Tribuna*, Héctor Varela, partidario de Roca y representado con cuerpo de serpiente y rasgos faciales grotescos (orejas puntudas y alargadas y labios gruesos).

Este personaje (junto con el del ex director del diario *La Nación* ubicado en el otro palco y que analizaremos a continuación) deja de manifiesto el papel que cumple la prensa “seria” u oficial en el escenario político y social del país.

Como hemos visto anteriormente, (II.2.), los diarios no solamente actúan en el campo limitado de la representación, defensa o protección de los intereses u opiniones de sus bases, sino que constituyen una trama de vínculos e intercambios entrecruzados.

Tienen además un papel central en la gestación de un conjunto de prácticas de movilización que dan su color a la vida política y civil de la argentina porteña.

El discurso informativo cumple así un papel protagónico en la convocatoria y movilización de la población para participar de banquetes, actos, mitines, manifestaciones, ceremonias políticas que se organizan con esos fines.

El discurso de la prensa escrita es entonces fundamental en el desarrollo de estas prácticas, que sugieren la existencia de redes interdiscursivas muy desarrolladas en el seno de la sociedad civil. Y cumple también un rol central: el de mediador entre las clases populares, el Estado y el poder político.

En el texto que analizamos, rodean la carroza que conduce a la “inmoralidad política” distintos funcionarios públicos que, cual fieles seguidores de Roca en la vida real, acompañan firmemente en el desfile a su musa inspiradora y al encargado de transportarla. Estos adeptos están caricaturizados y ridiculizados con rasgos grotescos, como portadores de objetos degradantes; con inscripciones burlescas tales como: *hediondo, candombe del espárrago solitario, dictadura bufa, etc.*

La caricatura y el mote de “dictadura bufa” hace explícita referencia a Juan Lindolfo Cuestas, en quien se personifica la anómala situación por la que estaba atravesando la República del Uruguay, acompañado de la caricatura del Canciller uruguayo quien, a su vez, porta un cartel en donde se lee “candombe del espárrago solitario” haciendo alusión a

una práctica alegre originaria de ese país pero que tras la leyenda se filtra la crítica hacia una dictadura que consume las libertades del pueblo.

CUADRO 4: Políticos, periodistas y oligarcas

En este último cuadro podemos ver ese otro espacio de la política que se corresponde con el lugar que ocupan ciertos funcionarios y personajes en el escenario público del país. Este espacio está representado metafóricamente como un palco desde donde diferentes personajes observan, participan y adhieren al “curso de la matufia” desde una zona diferente. Pero este espacio se contrapone semánticamente al otro palco en donde las figuras representadas mostraban signos de disconformidad y repulsión con lo que sucede y ocupan un lugar “decente” en el ámbito sociopolítico.

Están acomodados en este palco Mitre y los representantes del diario *La Nación* que el mismo fundó y dirigió durante los primeros años; y en un escalón más abajo, diferentes funcionarios políticos (Ministro de Hacienda, Director de la Lotería Nacional, Jefes de Carteras, etc.), todos caricaturizados y asociados a objetos simbólicos que los caracterizan en su labor pública. Así por ejemplo el Ministro de Hacienda –equivalente al actual Ministerio de Economía–, tiene en sus manos una gran tijera para cortar el hilo atado a un globo, que representa el precio del oro, en alusión a la suba imparable que se venía produciendo en ese momento histórico.

El Director de la Lotería está caricaturizado con la cara de un gran bolillero y portando un arma en donde se lee *contra zonzos*, en alusión a quienes juegan y apuestan a ese entretenimiento.

Dueño de una plaza privilegiada en este palco es un personaje de gran importancia en la red de relaciones internacionales tejida por Roca en el conflicto de límites con Chile. Nos estamos refiriendo al ministro argentino en Chile, Doctor Norberto Piñeiro, personalidad descollante en las negociaciones que se siguieron hasta solucionar la cuestión limítrofe. La caricatura lo ilustra como un gato haciendo alusión a las maniobras realizadas en las negociaciones con Chile y en las cuales siempre terminó bien “parado” y dando una

imagen de bastante prolijidad, habilidades características de este felino que siempre se mueve según sus propios intereses.

Es importante destacar también el lugar que ocupa aquí la figura del entonces presidente de la nación, José Evaristo Uriburu, caricaturizado como un búho, con los ojos grandes y la nariz y boca en forma de pico que, a la vez, está cerrada con un candado y que como dijimos anteriormente alude irónicamente a la poca predisposición a los discursos públicos de este mandatario. Este espacio pequeño y medio escondido que se le otorga en la escena gráfica se corresponde con su accionar en la escena pública del país que, a pesar de poseer el cargo más importante y de mayor responsabilidad queda relegado a un segundo plano (el primero lo ocupa Roca) y pasa casi desapercibido. Este lugar intrascendente y de transición en la vida política de la nación queda fijado en la opinión pública por su personalidad débil y su constante inacción ante los acontecimientos. La crítica lo muestra así por su conocida sumisión a los arreglos dirigentes de Roca, pilar del partido y estrategia político siempre a conveniencia de su propia figura como futuro presidente.

En este caso, el palco como lugar de frontera no muestra un sistema de exclusiones sino un Otro político que es en realidad “el mismo” y por lo tanto el límite representado – simbólica y textualmente en el lugar opuesto al otro palco- es un lugar de connivencia de la clase oligárquica con el poder.

Queda claro en este texto que las características de la cultura carnavalesca medieval y renacentista se mantienen sólo como trasfondo y que se ha pasado de la “cultura de la risa” a lo que Peter Burke (1999) llamó adecuadamente, la “cultura de la farsa”.

II.5. c. Profetas de un mundo nuevo

Creemos que además de la denuncia explícita, el texto se presenta como un lugar de deliberación democrática, ya que permite escuchar y hace ver las voces y los cuerpos de los sujetos que efectivamente deberían participar de una sociedad democrática.

Parece decirnos que mientras que el poder ha amordazado a la política, el discurso –o más bien, contradiscurso–, se erige como un espacio donde se polemiza, se denuncia y se hace escuchar otra voz. La voz de *Don Quijote* es la voz del intelectual librepensante y es

también la voz del pueblo, de los sujetos que en un sistema democrático deberían ser escuchados.

La Patria, representada como mujer aparece como metonimia del pueblo y se vincula directamente con el contexto histórico-social. El lector debe verse ubicado allí, en el palco de la Patria, desde un punto de vista privilegiado que coloca ante sus ojos un espectáculo del cual no participa (como no participan los sujetos reales de las prebendas del poder real).

En este sentido, hay en muchos números de *Don Quijote* textos de la misma índole (el circo romano, la procesión de Semana Santa, una función de teatro, una escena en el Parlamento), donde los sujetos populares –identificables con el público y con *Don Quijote*–, se ubican en zonas opuestas y distantes del espectáculo del poder. Se representan de este modo, las luchas de fuerza y las formas antagónicas de decir en el campo cultural de los años 90.

En tanto lugar de deliberación democrática, el periódico trata de ubicarse en el papel que Carlos Monsivais (2000) atribuye a muchos intelectuales de fines del siglo XIX: entre la admonición y la profecía.

Como “profetas de un mundo nuevo” según este autor, estos sujetos comparten la necesidad de radicalizar los cambios sociales y modificar el rumbo de lo que en la época se entendía por “Progreso”:

“Los profetas (...) estimulan en lugares significativos la búsqueda de ideales desprejuiciados, defienden y argumentan los modos de ser y de pensar, le consiguen el espacio posible a la diversidad y a la noción de futuro que cabe y se expande en los actos y en los pensamientos disidentes. Son minoría, pero en la reconstrucción histórica sus obras y sus actitudes iluminan la resistencia posible en su época a un cúmulo de obstáculos: la ideología de la superioridad de clase y raza, las inercias gubernamentales, el regocijo burgués ante el atraso de las clases populares, la intolerancia, el ahogo de la protesta política, las condiciones de semiesclavitud en el campo, la inexistencia social y política de las mujeres, el odio a los comportamientos legítimos pero ajenos a la norma.”
(2000: 181-182)

Ya señalamos en la primera parte de esta tesis (I.1) que el discurso social manifiesto en imágenes constituye en términos de Angenot, un “hecho plástico” que permite leer connotativamente la manera ideologizada en que los sujetos se refieren al mundo. Es decir, la combinación de texto e imagen permite al periódico exhibir su crítica mediante una “manera compleja de trabajar en lo ideológico” (Angenot: 1985: 11)

Por otra parte y considerando a los receptores, si el dominio en el que se instala el humor es el de la ruptura de la ley, las prácticas discursivas de estos periódicos y su contexto de enunciación permitieron a los lectores semantizar políticamente los textos de acuerdo al orden propuesto por el enunciador ya que este discurso circulaba por diferentes zonas de la cultura, fundamentalmente la cultura popular y los medios gráficos satírico-burlescos lo exhibían en diferentes géneros de características híbridas y mezclados entre sí.

CONCLUSIONES

En este trabajo hemos planteado cuestiones fundamentales en relación con nuestro objeto de estudio. En los presupuestos iniciales de la investigación se problematizaron cuestiones como: ¿cuáles son las características del discurso del humor y cómo se manifiesta textualmente en el marco más amplio de lo que se denomina “cultura de la risa”?; ¿según qué condiciones sociales y en qué tradición aparecen y se inscriben los periódicos satírico-burlescos?; ¿de qué y de quiénes se ríe el periódico *Don Quijote* en la convulsionada Argentina del siglo XIX?; ¿cuáles son las tópicos y las retóricas de un discurso periodístico que manifiesta enfrentamientos y luchas sociales?; ¿qué estética y qué ética sostiene este "contradiscurso" ?

Tomando como marco teórico la teoría de los discursos sociales desarrollada en sede sociocrítica por Marc Angenot y otros estudiosos, hemos tratado en la primera parte de definir qué se entiende por discurso del humor. Después de establecer las características generales de lo que la teoría denomina *discurso social*, su modo de circulación, su repartición en el campo cultural, sus relaciones intertextuales e interdiscursivas y su constitución (en ocasiones particulares) como *contradiscurso*, pudimos conceptualizar el discurso humorístico como un discurso “operador de disonancia y de inadecuación”. Para ello seleccionamos la definición de este tipo de discurso de acuerdo con Pollock (2003), sostenido en variables históricas y contextuales que le permiten ser semantizado como tal.

Partimos de la definición según la cual el discurso humorístico es un tipo de discurso social que tiene su estilo dominante, distintos modos de enunciación (tópicos y retóricas epocales), géneros propios y lenguajes combinados (como la parodia, la sátira y la caricatura) y que apoya en gran parte sus estrategias ideológicas y formales sobre el mecanismo de la comicidad.

Pudimos advertir particularmente que el discurso del humor, con sus inadecuaciones e inconveniencias, es siempre un discurso “incómodo” que no tiende a homogeneizar

conciencias como el discurso hegemónico, sino a marcar la existencia de diferencias en el cuerpo de lo social, formas que el discurso dominante pretende “controlar”.

Como vimos con Angenot, a pesar del trabajo de la hegemonía discursiva es posible reconocer dialécticamente los “lugares donde la cosa se mueve”; es decir, aquellas zonas donde se gestan formas diferentes del decir, deslizamientos o rupturas críticas que pueden ser pensadas, en muchos casos de discursos humorísticos, como formas contradiscursivas.

Realizamos un recorrido histórico general por lo que se ha denominado la “cultura de la risa”, desde la antigua Grecia hasta el siglo XIX. Este trabajo se inscribe en una perspectiva histórica. Diseñamos en primera instancia un instrumento de análisis que nos permitió dar cuenta del formato particular de un periódico como *Don Quijote*, tanto en su retórica discursiva como iconográfica. Y señalamos asimismo la tradición cultural en la cual se inscribe: cuando estudiamos las diversas formas del humor a lo largo de la historia, advertimos el modo en que se produjeron interesantes formas de comunicación intracultural en tanto apropiación de los discursos por parte de diferentes esferas de la cultura.

Dado que el humor rompe barreras, ha circulado históricamente –como señala Burrucúa– “en varios sentidos y formas: de las elites al pueblo...y del pueblo a las elites” (2001: 29)

Nosotros lo hemos constatado especialmente en el periodismo argentino de fines del siglo XIX, pero la estrategia de la desfamiliarización, el desbaratar el sentido común, convocar lo inesperado, situar asuntos conocidos en contextos nuevos y chocantes para propiciar en el público y en los lectores mayor conciencia de sus ideas, prejuicios y diferencias, pueden observarse desde las antiguas culturas griega y romana.

De manera particular nos hemos detenido también en la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento cuyos rasgos originales mostraron sus diferencias respecto de la risa griega o romana.

Vimos con Bajtín (1987) que la cultura popular extraoficial tenía un territorio propio en la Edad Media y en el Renacimiento: la plaza pública. Y disponía también de fechas precisas: los días de fiesta y de feria. Reinaba allí una forma semiótica especial dentro de la comunicación humana. El trato libre y familiar, que llegaban casi a crear una lengua propia, imposible de emplear en otra parte, y claramente diferenciado del lenguaje

de la iglesia, de la corte, de los tribunales, de las instituciones públicas y de la literatura oficial con formas propias, temas, imágenes y rituales particulares.

El carácter universal de la risa es evidente en esta época, pero no lo será en siglos posteriores en que se distinguirán claramente los géneros cómicos de los géneros serios y la alta cultura, de la cultura popular.

De algún modo puede decirse que la finalización de la Edad Media y el paulatino surgimiento de la cultura renacentista cambia también el tipo de humor. Gradualmente se va pasando de la “cultura de la risa” a lo que Peter Burke llama la “cultura de la farsa” en una sociedad “competitiva gobernada por civiles antes que por militares, o en el lenguaje de Machiavello, por zorros, *antes que por leones*”. (1999: 68)

Estos aspectos habrían de profundizarse en los siglos siguientes.

Las circunstancias histórico-políticas, particularmente graves del siglo XIX, época en que nos detenemos en esta tesis, marcan de una manera indeleble los caminos por los que habría de transitar la historia de Europa y la de América a partir de las revoluciones independentistas. Desde comienzos de este siglo, en los países europeos y también en América surge un periodismo ligado a las luchas libertarias y a la confrontación con los poderes de turno que se vio impulsado a expresar por medio del humor y de la sátira.

En estos años, el humor popular permitía a los sujetos participar de una vigorosa cultura de oposición soterrada que, vertido a los periódicos, a diversas formas artísticas y a diversiones populares, se convirtió en un arma política de crucial importancia contra los regímenes autoritarios.

Durante el siglo XIX, el humor popular salió a las calles y también penetró en las salas de estar. Se trata de un fenómeno que irrumpió en la escena literaria y artística sorteando con facilidad todos los límites convencionales: dialecto, caricatura y arte, cultura popular y cultura académica.

Este humor no era simplemente un producto comercial vacío, nacido de la noche a la mañana para saciar un prurito de innovación y diversión. El humor podía servir a la vez de fuerza revolucionaria y de válvula de seguridad.

De esta manera, el humor ayudaba a configurar un espacio público, un ámbito en el que podían debatirse y tratarse todo tipo de ideas, políticas, sociales o morales y en el que

los hombres del siglo XIX –europeos y americanos- se definían a sí mismos y a su recién nacida cultura nacional.

Deteniéndonos específicamente en el Río de la Plata hemos delimitado dos zonas en las que puede leerse la cultura de la risa. Una primera zona es la popular y callejera, cuya manifestación más evidente está en el carnaval que comienza a festejarse ya en el siglo XVIII y que cambia con el tiempo aunque siempre mantiene su carácter transgresor y festivo.

Un segundo ámbito lo constituye la zona fronteriza que delimita el discurso letrado con la vigencia del sainete español y nuevas formas literarias (como el costumbrismo y la gauchesca) y la aparición en la prensa del discurso de tipo satírico-caricaturesco.

La naturaleza compleja del humor carnavalesco se manifiesta, ante todo, como humor festivo. Para Bajtín, la risa carnavalesca tiene un carácter esencialmente popular ya que es patrimonio del pueblo e inherente a la naturaleza misma de la fiesta. Sin embargo, hemos comprobado con el análisis particular de *Don Quijote* que esta utopía polifónica bajtiniana, no coincide con lo que era en su dimensión ideológica más profunda el carnaval rioplatense. Éste no suprime las diferencias sociales y es utilizado a modo caricaturesco por el periódico –así como otras fiestas de carácter religioso o patrio–, para denunciar los vicios de los políticos de la época y hasta el proyecto liberal de un “presente modernizador” en el que se veían más males que beneficios.

En este sentido, el periódico no sólo es un fiel testigo de su época sino que además, se constituyó en un aliado de la oposición política (la Unión Cívica) y un crítico fuerte de las políticas oficiales.

La crisis politizó a la gente, hasta entonces indiferente a los fraudes y codicias personales de los políticos y el periódico se sumó a esta movilidad ideológica. Señala con un particular estilo satírico su imprecación a los políticos y su identificación con un vasto pueblo de comerciantes, artesanos e inmigrantes que realizaban todo tipo de trabajos y que le iban dando a la Argentina una particular conformación étnica y cultural.

Nos hemos detenido en el fenómeno de la inmigración porque en este fin de siglo se produce un crecimiento descomunal de Buenos Aires provocado por una política latifundista y centralista. Esta última consolidada definitivamente con la Ley Avellaneda, se

realizó por la concentración del torrente inmigratorio en un volumen que llegó a constituir el cuarenta por ciento del total de la población.

Buenos Aires, su nuevo trazado urbano, sus avenidas y galerías, sus nuevos edificios, brindaban todas las ventajas y placeres de la gran ciudad. Pero también allí residía la masa innominada de trabajadores descontentos, de los que la elite se aisló convenientemente en el flamante Barrio Norte, hasta que llegaron, sin poder ser contenidos, financieros, comerciantes, especuladores, ambiciosos y meros arribistas. Se desarrolló, a partir de entonces toda una retórica sobre el materialismo, la ausencia del espíritu, el cosmopolitismo, la torre de Babel, los valores amenazados y el mercantilismo, conectados directamente con la urbe.

Los inmigrantes que colmaron la ciudad sufrieron un proceso de adaptación cuya consecuencia fue el rápido surgimiento de una población mixta en las capas medias y proletarias.

Sólo unos pocos de ellos eran intelectuales y pasaron a engrosar la fila de maestros, profesores, escritores y periodistas que dieron un perfil particular a la época. Justamente el creador de *Don Quijote* y sus más importantes colaboradores eran intelectuales españoles que se lanzan al estrado del periodismo el 10 de agosto de 1884, cuando en Buenos Aires se desenvolvía un clima intelectual muy particular alrededor de Roca y Miguel J. Celman y cuando, la desvalorización del peso y la fiebre económica permitían avizorar la gran crisis de los 90.

Don Quijote, se anuncia como "revista bufopolítica" y Eduardo Sojo es su principal animador desde el primer número hasta el último. También tuvo una segunda etapa –de la que no nos ocupamos en esta tesis– denominada *Don Quijote Moderno*, que salió desde el 2 de abril de 1903 hasta fines de 1905.

Si bien los periódicos de la época no se preocupaban aún por aspectos de diseño y diagramación, puede decirse que *Don Quijote* supo utilizar este factor para hacer que el diario fuese atractivo y que el pueblo simpatizara con él y se suscribiera.

En el siglo XIX, los periódicos satíricos dieron cabida especial al dibujo de fuerte impronta artística, vinculado a los registros estéticos de la época y a la aparición de las primeras fotografías.

Nos ha parecido importante hacer hincapié en que Eduardo Sojo elige como isologotipo de su producción el nombre y las figuras de don Quijote y Sancho Panza (dispuestos en el centro del cabezal). De esta manera se identifica y autorrepresenta a su periódico y hace del epígrafe "*Este periódico se compra, pero no se vende*" una causa política, una postura ética y un signo de la orgullosa intransigencia que marcaría su relación con el gobierno y cualquier otra forma de poder político.

No es extraño que un español haya elegido la figura de Don Quijote para sostener una línea editorial capaz de enfrentarse a todos los poderes de turno. Y a Sancho Panza, para mostrar mediante su imagen fácilmente reconocible aún para sujetos iletrados, la representación del pueblo a quien se trataba de educar y concientizar. Y entre quienes se encontraban mayoritariamente inmigrantes, que se identificaban fácilmente con la figura del errante Don Quijote, pero más aún, con el origen popular de Sancho.

Fueron las prácticas discursivas de los periódicos satírico-burlescos en general y su contexto de enunciación los que permitieron a los nuevos públicos entender este discurso que circulaba por diferentes zonas de la cultura, fundamentalmente la cultura popular y los medios gráficos. Los mismos se manifiestan a través de diferentes géneros de características híbridas, mezclados entre sí, como la sátira, la parodia, la caricatura.

Nos detuvimos en la descripción de este tipo de discurso humorístico en sede periodística, construido históricamente y que definimos por tres aspectos: el estilo dominante, los distintos modos de enunciación y los géneros.

En el caso del periódico *Don Quijote*, vimos que el estilo dominante es el del realismo grotesco, estilo que modeliza los modos de enunciación y las formas genéricas y que encuentra en la caricatura, en las formas de representación del cuerpo, su modo más caracterizador.

Entendimos a los modos de enunciación como formas lingüístico-retóricas, particularmente figuras del discurso que implican políticas de la lengua y la representación. En el caso de *Don Quijote* pudimos señalar como modalidades notables: los juegos con la lógica de la inversión, el efecto de ridículo, formas del absurdo, el uso del doble sentido, los juegos de palabras, las paradojas y la hipérbole, el uso de la ironía y el sarcasmo, la apelación al disparate, las metáforas fuertemente ligadas a modos de percepción culturales, etc.

Entre los géneros, trabajamos como dominantes a la parodia, la sátira y la caricatura. Géneros que no hallamos en estado puro, sino que constituyen en el periódico, modos híbridos y collages heterogéneos muy difíciles de distinguir por la imbricación de sus estrategias textuales.

La descripción en clave retórica -tanto lingüística como iconográfica- de textos que consideramos emblemáticos dadas las circunstancias históricas en las que se producen, nos permitió dar cuenta de algunas de las preguntas que nos formuláramos al inicio de la investigación. Las tópicos y las retóricas de un discurso periodístico que manifiesta enfrentamientos y luchas sociales, por una parte y la construcción de un "contradiscurso" que sostiene un pensamiento disidente y una ética que pretendía ser ejemplarizante.

De manera particular analizamos en el último capítulo una doble página a colores publicada el 20 de febrero de 1898, denominada *Carnaval de 1898* y que tiene a modo de subtítulo este enunciado metafórico: *El corso de la matufia*.

Ya habíamos señalado en la parte teórica de esta tesis (I.1) que el discurso social manifiesto en imágenes constituye en términos de Angenot, un "hecho plástico" que permite leer connotativamente la manera ideologizada en que los sujetos se refieren al mundo, es decir la combinación de texto e imagen permite al periódico exhibir su crítica mediante una "manera compleja de trabajar en lo ideológico"; aspecto que puede constatarse ampliamente en el análisis de esta página.

Teniendo en cuenta estos títulos y la fecha de publicación contextualizamos la caricatura en vísperas de carnaval, situación o acontecimiento que permitió al periódico realizar una parodia de la situación política de la época, que coincide justamente con los meses de campaña electoral presidencial convocadas para abril de ese mismo año.

Dado que, como señalamos en la historia cultural de la risa, el carnaval constituye la fiesta del humor por excelencia en la tradición occidental, hemos podido ver en esta página de qué manera esta fiesta se había tergiversado en el siglo XIX. Ya no es una fiesta popular callejera, aunque sí se mantienen las mascaradas, comparsas, bailes y otros juegos, sino que en ella participan los principales actores de la política del país no provenientes de las capas populares. De allí la alusión al término "matufia" que significa "trampa o negocio sucio" y que este subtítulo usa para caracterizar de manera burlona y crítica a la clase dirigente.

Este texto de fuerte carácter iconográfico no remite a la vida festiva del pueblo, sino que opera un desplazamiento de la mirada que se focaliza en la representación burlesca y la inversión festiva. Así puede considerarse genéricamente como una parodia “negativa y formal” cuyo principio no es la resurrección vitalista, de carácter universal y ambivalente. Y fundamentalmente el burlador –el enunciador periodístico- no es escarnecido sino que se ubica fuera del objeto aludido, oponiéndose a él en una actitud de superioridad propia de algún tipo de discurso humorístico.

Hemos advertido también que este modo de representación corresponde al “grotesco subjetivo” del siglo XIX porque la visión del mundo es individual y parcializada y no popular y estereoscópica.

Se destruye entonces “la integridad del aspecto cómico del mundo” y se parcializa el enfoque ridiculizante: sólo la clase dominante es escarnecida y tanto el pueblo –que se excluye de la crítica y se idealiza-, como el propio enunciador, parecen ostentar siempre el poder de la verdad.

El humor del periodismo satírico burlesco del siglo XIX ya no expresa una concepción universal del mundo, sólo abarca ciertos aspectos parcializados y negativos de la vida social y la risa sirve como modo de castigo que la sociedad aplica a sujetos corruptos.

Las subjetividades se construyen así mediante la imagen de sujetos públicos (políticos) en su *hacer*, quienes a través de la representación satírico-caricaturesca desnudan su *ser*.

El espacio, la calle, las zonas públicas, lugares por excelencia de los sujetos populares, son acá una zona de visibilización de los cuerpos del poder, o del Estado, como cuerpo político unificado en sus representantes y sus prácticas.

En una cultura discursiva por excelencia como era la de las publicaciones periódicas a fines del siglo XIX, las imágenes de las páginas centrales de *Don Quijote* atraen a sus lectores por el hecho de llevar impresos sus presupuestos no discursivos a un campo de visibilidad que amplía más allá de lo lingüístico las posibilidades de semantización.

Por ello hemos dicho también que en este texto, la palabra escrita está puesta en suspenso, está *enmascarada*, es decir, está oculta tras la representación gráfica que aclara a los lectores –no todos letrados y alfabetos-, aquello que la escritura no alcanzaría a

explicitar. Y establece un contrato discursivo con el público que tiene que ver con la imagen y lo no discursivizado lingüísticamente.

Para describir en detalle este complejo texto, centramos nuestra atención en cuatro cuadros, de los cuales tal vez el segundo, la representación de la mujer en la figura central, sea el más notable.

Esta imagen como cuerpo metaforizado de la política exhibe el júbilo y la promiscuidad simultáneamente.

Contrariamente a otras figuras de mujer que el periódico ha trabajado bajo la faz de la representación maternal y protectora (la Patria, la Libertad, la Justicia, la Equidad), aquí la mujer muestra metafóricamente el triunfo de la condición femenina prostituida, la vida alegre y fácil entregada a sujetos inescrupulosos.

Si el carnaval es el tiempo de inversión de las prácticas sociales, la imagen de la prostituta en el espacio del centro de la ciudad, muestra que la “mala vida” puede ocupar temporarily el lugar de la gente “decente”, solo que la inversión festiva y ridiculizante del carnaval medieval, es presentada acá como el escarnio a la clase política, culpable de haber prostituido a la política. El carácter ambivalente de las figuras carnalescas adquiere aquí una semantización única y clara: el ritual sociopolítico de la fiesta consiste en mostrar la intrusión y tergiversación (prostitución) de lo popular en manos del poder.

Don Quijote denuncia la situación política y no anuncia ninguna resurrección desde el momento en que quienes, podrían operar tal transformación, se hallan excluidos de la fiesta. Es decir, en este texto no aparecen representados los sujetos populares.

Si las culturas se leen como cuerpos, tal como señaláramos, acá hay cuerpos que faltan (el pueblo), cuerpos al margen (la Patria y los opositores), cuerpos exagerados (la mujer) y cuerpos caricaturizados (los políticos de la época).

Desde la mirada, la focalización, el punto de vista con que se dibujan estos personajes, habla *Don Quijote*, sujeto-enunciador político que se involucra con el campo cultural de su tiempo mediante una práctica contradiscursiva y crítica.

La relación entre prensa y política es entonces algo más que la vinculación entre diarios y partidos. Por un lado, se la considera un pilar fundamental de la construcción de la nación, del desarrollo de las formas republicanas y de la creación de una sociedad racional e ilustrada. Su función es tanto pedagógica como ejemplar y a ella corresponde representar

a la vez que forjar a la opinión pública. Por ello la libertad de prensa es considerada un valor fundamental y para defenderla *Don Quijote* empuña su lanza semana a semana.

Además de la denuncia explícita, el periódico pretendió mostrarse permanentemente como un lugar de deliberación cívica, ya que trató de escuchar y hacer ver las voces y los cuerpos de los sujetos que efectivamente deberían participar de una sociedad democrática.

Parece decirnos que mientras que el poder había amordazado a la política, el discurso de la prensa –o más bien, contradiscurso–, puede erigirse como un lugar donde se polemiza, se denuncia y se hace escuchar otra voz. La voz de *Don Quijote* es la voz del intelectual librepensante y es también la voz del pueblo, de los sujetos que en un sistema democrático deberían ser escuchados.

“Profetas de un mundo nuevo”, como les llamamos con Carlos Monsivais (2000), estos sujetos críticos de fines del siglo XIX, comparten la necesidad de radicalizar los cambios sociales y de imponer nuevos ideales según una noción de diversidad cultural y de futuro que instala al siglo venidero en el lugar de la realización de todas las utopías.

1. Fuentes primarias

SOJO, Eduardo y CAO, José María; Periódico *Don Quijote*. Buenos Aires 18...- 1904.

2. Bibliografía general

AAVV; (1982-1984) *Biblioteca Política Argentina*. Centro Editor de América Latina.
Buenos Aires.

AAVV, (1982) *Historia del radicalismo. Su acción, sus hombres, sus ideas*. Año 1, Tomo
Nº 1. GAM Ediciones, Buenos Aires.

AAVV, (1984) *Historia de América en el siglo XIX*. Centro Editor de América Latina.
Buenos Aires.

AAVV; (1999) *La historieta argentina. De la caricatura política a las primeras series*.
Biblioteca Nacional. Página 12. Buenos Aires.

AAVV; (1999) *Historia del arte*. Ed. Espasa Calpe, Madrid.

AAVV; (2001) *La Argentina humorística. Cultura y discurso en los 90*. Ferreyra ed.
Córdoba.

AAVV, (2003) *La Argentina humorística. Cultura y discurso en el 2000*. Ferreyra Ed.
Córdoba.

ABERCOMBIE, Nicholas y otros; (2003) “Determinación e indeterminación en la teoría de
la ideología” en ZIZEK, S. *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura
Económica, Buenos Aires.

ACEVEDO, Evaristo, (1966) *Teoría e interpretación del humor español*. Madrid, Editora
Nacional.

- ALBERES, R_M.; (1966) *Historia de la novela moderna*. Ed. Uteha, México
- ALEXANDRE, A; (1982) *L'Art du rire et de la caricature*. Paris, PUF.
- ANGENOT, Marc; (1984) *Reveu de critique de theorie litteraire*. Les editions tintexte, Canada.
- (1985) *Critique de la raison semiotique*. Presses de l'Université de Montreal.
Traducción al español: A. Rizzo y C. Risconi. Cátedra de Semiótica. Univ. Nac. de Río Cuarto. (Mimeo)
- (1986) *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature á la Belle Epoque*. Editions Labor, Bélgica.
- (1989) "*Hegemonía, disidencia y contradiscurso*". CEA, UNC.
- (1990) *Un etat du dicours social, 1889*. Montreal, Canada. Trad. Cátedra de Semiótica. UNC. (Mimeo)
- (1999) *Interdiscursividades*. Universidad Nacional de Córdoba.
- ANGENOT, M. Y ROBIN, Regine; (1987) "Pensar el Discurso Social" en *Sociocriticism*. 3.2. No. 6. I-XII. Montreal.
- BAJTIN, Mijail; (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Ed. Alianza Estudio. Buenos Aires.
- (1989) *Estética y teoría de la novela*. Ed. Taurus, Madrid
- (1998) *Estética de la creación verbal*. Ed. Siglo XXI, México. 1998.
- BAREI, Silvia; (1992) *De la escritura y sus fronteras*. Ed. Alción, Córdoba.
- (1994) *El sentido de la fiesta en la cultura popular*. Ed. Alción-Banco Social, Córdoba.
- (2001) *Recorridos teóricos: Texto-discurso*. Ed. Epóke. Córdoba, Argentina.
- PEREZ y otros; (2006) *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*. Ferreira Editor, Córdoba.

- BARTHES, Roland; (1986) *Investigaciones retóricas*. Ed. Siglo XXI, México.
- (1990) *El susurro del lenguaje*. Ed. Gedisa, Barcelona.
- BAUMGART, F. (1991) *Historia del Arte*. Ed. Del Serbal, Barcelona.
- BERGSON, Henri; (1962) *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Ed. Losada, Buenos Aires.
- BEDIER Y HAZARD; (1947) *El teatro religioso en la Edad Media. El teatro cómico*. Ed. Larousse. París. Traducido en U.N.C.
- BLANCO DE GARCIA Trinidad; (1995) *Italia en el imaginario de los escritores argentinos*. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires.
- BAUDELAIRE, Charles; (1988) *Lo cómico y la caricatura*. Ed. La balsa de la Medusa. Madrid.
- BISCHOFF, Efraín; (1993) *Política y buen humor en el periodismo cordobés. Siglo XIX*. Junta Provincial de Historia, Córdoba.
- BOCCO, Andrea; (2004) *Literatura y periodismo. 1830-1861*. Ed. Universitas. UNC. Córdoba.
- BOLLEME, Geneviève; (1990) *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular*. Ed. Grijalbo, México.
- BOOTH, W; (1986) *Retórica de la ironía*. Ed. Taurus, Madrid.
- BRAIT, Beth; (1996) *Ironia em perspectiva polifónica*, Ed. UNICAMP, Campinas. Brasil.
- BURUCUA, José Emilio; (2001) *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica. Siglos XV a XVII*. Ed. Eudeba, Buenos Aires.
- CAMBLONG, Ana; (2003) *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Ed. Eudeba, Buenos Aires.
- CANO, Pedro L. (1999) “Sobre la comedia” en *De Aristóteles a Woody Allen*. Ed. Gedisa, Barcelona.

- CAZAP, Susana, MASSA, Cristina y otros; (2003) *El imperio realista* (coord. M.T.Gramuglio) en: *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik).Tomo 6. Ed. Emecé, Buenos Aires.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de; (1605. Ed. citada: 1998) Instituto Cervantes, Barcelona. Edición dirigida por Francisco Rico.
- CÉSAR, Romeo; (2005) *El carnaval de Buenos Aires (1770-1850). El Bastión Sitiado*. Ed. de las Ciencias. Buenos Aires.
- CHARTIER, Roger; (1994) *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Ed. Alianza, Madrid.
- COLOMBRES, Adolfo; (2005) *Teoría transcultural del arte*. Ediciones del Sol, Buenos Aires.
- COLUMBA, Ramón; (1970) *Qué es la caricatura*. Ed Columba, Buenos Aires.
- COSTA, R. Y MOZEIKO, T; (2003) *Lugares del decir*. Ed. Homo Sapiens, Rosario.
- D'ANGELI, C. y PADUANO, G.; (1999) *Lo cómico*. Ed. La balsa de Medusa, Madrid.
- DE LA FLOR, José L. (1993) *Un siglo de poesía satírico-burlesca periodística (1832-1932)*. Ed. de la Torre, Madrid.
- DELEUZE, Gilles; (1989) “Del humor” en *Lógica del sentido*. Ed. Paidós, Barcelona, Buenos Aires,
- (1995) *Retórica de la ironía*. Ed. Paidós, Barcelona, Buenos Aires.
- DELL'ACQUA, Amadeo; (1960) *La caricatura política argentina.*, Eudeba. Buenos Aires
- DE MAN, Paul; (1990) *La resistencia a la teoría*. Ed. Visor, Madrid.
- (1998) “El concepto de ironía” en *La ideología estética*. Ed. Cátedra, Madrid.
- DE PABLOS, José Manuel; (1993) *Del plomo a la luz*. Ed. IDEA, Centro de la Cultura Popular Canaria. Santa Cruz de Tenerife.

- DIAZ BILD, Aída; (2000). *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*. Ed. Universidad de La Laguna. Tenerife.
- DIAZ-MIGOYO, Gonzalo; (1990) *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción*. Ed. Visor, Madrid.
- DIEZ-ECHARRI, Emiliano y ROCA FRANQUESA, José M.; (1982) *Historia de la literatura Española e Hispanoamericana*. Ed. Aguilar. Madrid. 2 tomos.
- DORRA, Raúl; (2005) *La casa y el caracol. Materiales sensibles del sentido*. Ed. Universidad de Puebla, México.
- EAGLETON, Terry; (2003) “La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental” en ZIZEK, S. *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- ECO, Umberto; (1984) “Los marcos de la libertad cómica” en U. ECO, V. IVANOV y RECTOR, M.: *¡Carnaval!* México, FCE.
- (1992) “Lo cómico y su regla” en *La estrategia de la ilusión*. Ed. Lumen, Barcelona.
- (2000) *Lector in fabula*. Ed. Lumen, Barcelona.
- (2002) “Ironía intertextual y niveles de lectura” en *Sobre literatura*. Ed. RqueR. Barcelona.
- ELIADE, Mircea; (1968) *Arquetipo y repetición*. Ed. EMECE, Buenos aires.
- EMANUELLI, Paulina; (1981) *Análisis de valores connotados por anuncios publicitarios de cosméticos femeninos*. Escuela de Ciencias de la Información. UNC. Mimeo.
- ENTEL, Alicia, ERKART, Virginia y otros; (1976) *Historia de la literatura mundial. Grecia y Roma*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires
- ESCARPIT, R; (1972) *El humor*. Eudeba, Buenos Aires.
- FILLOY, Juan; (1994) “Caricatura y retrato, caricatura y humorismo, caricatura y expresión” en *Sagesse*. Ed. Opoloop. Córdoba.

- FLORES, Ana Beatriz; (1991) “El humor y los políticos” en Revista ETC, Año 2, No. 3. Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC.
- (2000) *Políticas del humor*. Ed. Ferreira. Córdoba.
- (2004) “Operaciones culturales del humor en las mujeres” en *Discurso social y construcción de identidades, Mujer y género*. Ed. Ferreira. Cea, U.N.Córdoba.
- FOUCAULT, Michel; (1999) *Obras esenciales. Ética, estética y hermenéutica*. Vol. III. Ed. Paidós, Buenos Aires.
- FREUD, Sigmund; (1969) “El chiste y su relación con el inconsciente”. En *Obras Completas*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid.
- GALLO, Enrique y FERRARI, G; (comp) (1980) *La Argentina del 80 al centenario*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires.
- GARCIA MERCADAL, José; (1961) *Antología de humoristas españoles del S. I al XX*. Ed. Aguilar. Madrid.
- GIRARD, Rene; (1997) “Equilibrio peligroso. Una hipótesis sobre lo cómico” en *Literatura, mimesis y antropología*. Ed. Gedisa. Barcelona.
- GENETTE, Gerard; (1989) *Palimpsestos: La Literatura en segundo grado*. Ed. Taurus. Madrid.
- GOMBRICH, E.H; (1970) *Arte e ilusión: estudio de la psicología de la representación pictórica*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires.
- (1999) *La historia del arte*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires.
- (2003) *Los usos de las imágenes*. Ed. Fondo de Cultura Económico México, D.F.
- GONZALEZ, Stephan y otros; (1994) *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Ed. Monte Ávila, Caracas.
- GROUPE MY; (1977) *Rhétorique de la poésie*. Ed. Complexe, Bruxelles.

- GRUPO μ ; (1978): “*Ironique et iconique*”, en: *Poétique* No. 36, Noviembre de 1978, Seuil, París.
- (2002) “Retórica visual fundamental” en *Image I*. Casa de las Américas-INEAC, Cuba. (trad. D. Navarro)
- GUTIERREZ, José María; (1999) *La historieta argentina: de la caricatura política a las primeras series*. Ediciones Biblioteca Nacional. Buenos Aires.
- HALPERIN DONGHI, Tulio; (1987) “¿Para qué la inmigración?”, en AAVV; *El espejo de la historia*. Ed. Taurus, Buenos Aires.
- HAUSER, Arnold; (1974) *Historia social de la literatura y del arte*. Ed. Guadarrama, Madrid.
- HOPENHAYN, Martín; (2001) *Crítica de la razón irónica*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires.
- HUTCHEON, Linda; (1985) “Ironía, sátira y parodia”. Trad. Cátedra teoría Literaria. UNC. De *A theory of parody*. New York, Methuen.
- (1994) *Irony's edge. The theory and politics of irony*. Routledge, New York.
- JAKOBSON, Roman; (1982) *Ensayos de Lingüística General*. Ed. Planeta-Agostini, Buenos Aires.
- JAMESON, Frederic y otros; (1989) *La postmodernidad*. Ed. Kairós, Barcelona.
- JANKELEVITCH, W; (1986) *La ironía*. Ed. Taurus, Madrid.
- KAYSER, W; (1964) *Lo Grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Editorial Nova, Buenos Aires.
- KRISTEVA, Julia; (1982) *Semiótica I y II*. Ed. Espiral, Madrid.
- LANDOWSKI, Eric; (1992) “Con el humor no se juega. La prensa política y sus caricaturas” en *Revista Acta Poética*. No.13. Universidad Autónoma de México.
- LANG, C; (1988) *Irony/Humor*. The John Hopkins University Press.
- LAUSBERG, Henrich; (1975) *Elementos de retórica literaria*. Ed. Gredos. Madrid.

- LE GOFF, J., BURKE, P., DRIESSEN, H.; BREWER, D. GUREVICH, A., BREMMER, J., HOWSBAUM y otros; (1999) *Una historia cultural del humor*. Ed. Sequitur, Madrid.
- LEVENE, Ricardo; (1971) *Nueva Historia Argentina*. Tomos 4, 5 y 6. Ed. Osvaldo Raúl Sánchez Teruelo. Buenos Aires.
- (1967) *Historia de las ideas sociales argentinas*. Ed. Espasa Calpe Argentina. Buenos Aires-México.
- L'HEUREUX, F. (1997) *La fiesta*. Ed. Letras de América, Rosario.
- (2004) *Sobre Bajtin, Girard y Eliade. Tres ensayos transdisciplinarios sobre la fiesta*. Editorial Laborde, Rosario.
- LOBATO, Mirta y otros; s/d. *Nueva historia argentina. El progreso, la modernización y sus límites. 1880-1916. Tomo V*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires.
- LUNA, Felix; (1996) *Soy Roca*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires..
- (2003) *La época de Roca. (1880-1910)* Ed. Planeta, Buenos Aires.
- MACKIE, J.L.; (2000) *Ética. La invención de lo bueno y lo malo*, Gedisa Editorial. Barcelona.
- MAILLARD, Chantal; (1998) “La sonrisa del gato de Chesire. La salvación por la ironía” en *La razón estética*. Ed. Laertes, Barcelona.
- MALKUZYNKI, Pierrette; (1992) *Sociocríticas. Estudios culturales de frontera*. Ed. Rodopi, Amsterdam.
- MALOSETTI COSTA, Laura; (2001) *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- MATALLANA, Andrea; (1999) *Humor y Política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*. Eudeba, UBA. Buenos Aires.
- MOLLOY, Sylvia; (1994) “La política de la pose” en LUDMER, J. (comp) *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Beatriz Viterbo ed. Rosario.

- MONSIVAIS, Carlos; (2000) “Profetas de un nuevo mundo. Vida urbana, modernidad y alteridad en América Latina (1880-1920)” en *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Ed. Anagrama, Barcelona.
- MORIN, Violette; (1972) “El dibujo humorístico” en Metz, Eco et al, *Análisis de imágenes*. Ed. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires.
- MOYA, Ana Gloria; (2003) *Cielo de tambores*. Ed. Emecé, Buenos Aires.
- NEIRA, J; (1974) *La realidad satírica*. Ed. Paradiso. Buenos Aires.
- ONEGA, Gladys S.; (1982) *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.
- ORTIZ, Gustavo; (2000) *La racionalidad esquiva. Sobre tareas de la filosofía y de la teoría social en América Latina*. Ediciones del Centro de estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba.
- PALACIO Jorge (Faruk) (1993); *Crónica del humor político en Argentina*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.
- PALMER, J; (1988). “Theory of comic narrative: semantic and pragmatic elements”. En revista *Humor*, 1-2, Canadá.
- PASTECCA; (1977) *Dibujando Caricaturas*. Ediciones CEAC,S.A. Barcelona
- Periódico PAGINA 12; (1999) *La historieta argentina. De la caricatura política a las primeras series*. Biblioteca Nacional. Buenos Aires.
- PINELLE Nilda y DALMASSO Maria Teresa; (1990) “El discurso satírico en la historieta.” En *Revista de la Universidad de Río Cuarto*. Año 3, No. 2. UNRC. Córdoba.
- PINELLE, Nilda; (1993) “El espacio del humor en la cultura popular” en *Revista ETC*. No. 5. Facultad de Filosofía Y Humanidades. UNC. Córdoba.

- PINELLE, Nilda y BAREI, Silvia; (1996) *Cuestiones retóricas*. Ed. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.
- PIRANDELLO, Luigi; (1946) *El humorismo*. Ed. El Libro, Buenos Aires.
- POLLOCK, Jonathan; (2003) *¿Qué es el humor?* Ed. Paidós, Barcelona.
- RAMA, Ángel; (1970) *La ciudad letrada*. Ed. FIAR, Montevideo.
- RAMOS, Julio; (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y Política en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Revista *Todo es Historia*. (1988) No. 254, “El poder y la sátira. Don Quijote y el humor opositor”, Buenos Aires
- ROSA, Nicolás y LABORANTI, María Inés; (2004) *Moral y enfermedad. Un sociograma de época. (1890-1916)* Laborde Editor, Rosario.
- RYKLIN, Mijail; (1998) “Los cuerpos del terror. Hacia una lógica de la violencia”. En *Acta Poética* 18-19, UNAM, México.
- ROCK, David; (1975) *Politics in Argentina 1890-1930: The rise and fall of radicalism*. Londres, Cambridge University Press.
- ROMAN, Claudia, LUCERO, Nicolás, LAMBORGHINI, Leónidas y otros; (2003) *La lucha de los lenguajes* (comp. J. Schwartzman) en *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Tomo 2. Ed. Emecé, Buenos Aires.
- ROMANO, Eduardo; (1980) *Voces e imágenes de la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*. Ed Colihue, Buenos Aires.
- (2004) *Revolución en la lectura. El discurso periodístico literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Ed. Catálogos, Buenos Aires.
- ROMANO SUED, Susana; (1990) “El cuerpo del grotesco y el cuerpo del canon clásico” en *Boletín de la Facultad de Filosofía y Humanidades*. UNC. Córdoba.

- ROMERO, José Luis; (1971) *Historia argentina*. Sánchez Teruelo Ed. Buenos Aires. Tomos III, IV y VI.
- ROMERO, J.L. y ROMERO, L.A.; (comp) (1983) *Buenos Aires, del centro a los barrios. 1870-1910*. Ed. Hachette, Buenos Aires.
- ROSE, Margaret; (1995) *Parody; ancient, modern and postmodern*. Cambridge University Press.
- SABATO, Hilda; (1998) *La política en las calles. Entre el voto y la movilización. Buenos Aires, 1862-1880*. Editorial Sudamérica. Buenos Aires.
- SAID, Edward; (2004) *El mundo, el texto y el crítico*. Ed. Debate, Buenos Aires.
- SANCHEZ, Nora; (2005) “Carnavales porteños” en Diario *Clarín*. *La ciudad*. 30 de enero. Buenos Aires.
- SANCHEZ GUZMAN, José; (1976) *Breve historia de la publicidad*. Ed. Pirámide, Madrid.
- STEIMBERG, Oscar; (1993) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Ed. Atuel, Buenos Aires.
- STEIMBERG, O. y TRAVERSA, O.; (1997) *Estilo de época y comunicación mediática*. Tomo I. Colección del Círculo Atuel. Buenos Aires.
- STERN, A; (1975) *La filosofía de la risa y el llanto*. Editorial Universitaria, Barcelona.
- SURIANO, Juan; (comp) (2000); *La cuestión social en Argentina. 1870-1943*. Ed. La Colmena, Buenos Aires.
- TASSO, Alberto; (1993) “Ideas sobre inmigración y cultura popular en una perspectiva sociológica histórica” en Revista ETC, No. 5, Fac. de Filosofía y Humanidades. UNC, Córdoba.
- TERAN, Oscar; (2001) *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo. (1880-1910). Derivas de la cultura científica*. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 2001.

- ULANOVSKY, Carlos; (1996) *Parent las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Ed. Espasa. Buenos Aires.
- VAZQUEZ LUCIO, O.; (1986) *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*. Tomos 1 y 2., Eudeba, Buenos Aires.
- VERON, Eliseo; (1985) *La semiosis social*. Ed. Gedisa, Buenos Aires.
- VIANU, Tudor; (1967) *Los problemas de la metáfora*. Editorial Eudeba. Buenos Aires.
- VIGARA TAUSTE, Ana María (1994) *El chiste y la Comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. Ed. Libertarias, Madrid.
- (2000) "El chiste oral popular" en AAVV; *La palabra. Expresiones de la tradición oral*. Editorial De Salamanca.
- VILANOVA RODRIGUEZ, Alberto; s/d. *Los gallegos en Argentina*. Ed. Galicia, Buenos Aires.
- VILLA, María Josefa; (2004) *El periodismo cultural en Argentina: la manera de manifestarse en los suplementos culturales de los diarios La Voz del Interior y Página 12.* Universidad de La Laguna. España, Publicado en CDROM. Latina de Comunicación Social.
- VIÑAS, David; (1973) *La crisis de la ciudad liberal*. Ed. Siglo XX, Buenos Aires.
- VOLOSHINOV, V; (1992) *Marxismo y filosofía del lenguaje*. Ed. Alianza, Madrid.
- WATSON, Stella; (2002) *La cultura popular en El Quijote*. Facultad de Lenguas. UNC. (Mimeo)
- WILLIAMS, Raymond; (1982) *Cultura. Sociología de la Comunicación y del arte*. Ed. Paidós, Barcelona.
- ZUBIETA, Ana María; (1995) *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario.
- ZUNO, J. G (1959); *Historia general de la caricatura*. Guadalajara, México.

3. Diccionarios

ARAN, P., BAREI, S., FLORES, A. y otros; (1997) *Diccionario Léxico de la teoría de Mijail Bajtín*. Ed, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

BERISTAIN, Helena; (2003) *Diccionario de retórica y poética*. Ed. Porrúa. México.

CONDE, Oscar; (2004) *Diccionario etimológico del lunfardo*. Ed. Taurus-Alfaguara, Buenos Aires.

ENCICLOPEDIA SALVAT; (1965) Salvat ed. Pamplona-Novara, Italia.

ESTEBANEZ CALDERON, Demetrio; (1996) *Diccionario de términos literarios*. Ed. Alianza. Madrid.

FLORES, Ana y otros; (2005) *Diccionario de términos del humor*. Córdoba, Universidad Nacional. Ferreyra Ed. (en prensa)

FONTANIER, Pierre; (1968) *Les figures du discours*. Ed. Flammarion. Paris.

GOMEZ DE SILVA; (1985) *Breve Diccionario etimológico de la lengua española*. Fondo de Cultura Económica-Colmex. México.

GULLON, Ricardo; (1986) *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Ed. Alianza. Madrid.

GREIMAS, A. y COURTES, J.; (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Ed. Gredos. Madrid.

KATZ CHAIM, S.; (1980) *Diccionario básico de comunicación*. Ed. Nueva imagen. México. 1980.

LAUSBERG, Heinrich; (1966) *Manual de Retórica Literaria*. Ed. Gredos. Madrid.

MAINGUENEAU, Dominique; (1999) *Términos claves del análisis del discurso*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.

MONLAU, Luis Felipe; (1881) *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Imprenta de Aribau, Madrid.

O'SULLIVAN, T. y HARTLEY, J; (1995) *Conceptos clave de comunicación y estudios culturales*. Amorrortu Ed. Buenos Aires.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA; (1970, 19 ed.) *Diccionario de la lengua española*. Ed. Espasa-Calpe, Madrid.

TERUGGI, Mario; (1998) *Diccionario de voces lunfardas rioplatenses*. Ed. Alianza, Madrid-Buenos Aires.

TODOROV, T, y DUCROT, O; (1987) *Diccionario de las ciencias del lenguaje*. Ed. Gredos, Madrid.

TOPOROV, V., IVANOV, V. y MELETINSKI, E.; (2002) *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*. Criterios- Casa de las Américas, Cuba.
