

De “Viruta y Chicharrón” a “Pantaleón Carmona”. El humor gráfico en la prensa masiva (1910-1930).

Marcela Gené.

Cita:

Marcela Gené (2013). *De “Viruta y Chicharrón” a “Pantaleón Carmona”. El humor gráfico en la prensa masiva (1910-1930). XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/298>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eMCw/8xg>

**XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013**

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática:

Título de la Mesa Temática: *Mercado de entretenimientos y cultura urbana en
Latinoamérica, siglos XIX- XX. Aportes desde la historia social*

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Schettini, Cristiana y González Velasco,
Carolina

TÍTULO DE LA PONENCIA

**De “Viruta y Chicharrón” a “Pantaleón Carmona”. El humor gráfico en la prensa
masiva (1910-1930)**

Marcela Gené

FADU-UBA

marcelagene@gmail.com

La inclusión de tiras cómicas en la prensa masiva en la década de 1920
determinó no solamente modificaciones en los aspectos gráficos – y los consecuentes

cambios en los modos de lectura-, sino también la incorporación de una dimensión del entretenimiento que funcionaba como una pausa en el decurso de los acontecimientos cotidianos. La competencia en la conquista de mayor número de lectores imponía la toma de decisiones en varios frentes, desde la inversión en tecnología que permitiera ampliar la tirada y lograr mejor calidad de impresión, la incorporación de personal más profesionalizado, hasta la contratación de servicios de agencias noticiosas para difundir información más precisa y antes que los competidores. Imponía, en suma, *modernizarse*, para emplear el término que caracteriza de modo más económico a los años veinte. En este proceso, el papel de la historieta no es menor, justamente porque la historieta es “moderna [...]”, se halla profundamente relacionada con el nacimiento y evolución de los grandes periódicos masivos, con la evolución de las técnicas de impresión, con los cambios de las formas gráficas, y en el centro mismo, tal vez, del entrecruzamiento y la influencia múltiple y recíproca de los modernos medios de comunicación”¹. Oscar Masotta se refiere a las empresas periodísticas norteamericanas, particularmente al emporio Hearst, modelo para la prensa porteña y si bien el ejemplo de rigor para el caso es el diario de Botana, el más austero periódico de los Mitre fue el primero en dejarse seducir por la incorporación de las tiras cómicas norteamericanas. Pocos años más tarde, *Crítica* gana incuestionablemente la pulseada, publicando numerosas historietas, en su mayoría provenientes de Estados Unidos, rezagando provisoriamente a los muy prestigiosos y experimentados dibujantes locales, que no obstante hallaron en las revistas que proliferaron en la década, el sitio para desplegar sus talentos.

Este trabajo persigue varios objetivos. En principio, la revisión de las producciones humorísticas en la prensa diaria ha permitido seguir la pista de dos generaciones de dibujantes en actividad, la de los viejos maestros y los jóvenes humoristas, más permeables a las influencias del humorismo gráfico norteamericano. La renovación de los estilos gráficos y la incorporación paulatina de los lenguajes de la historieta moderna por un lado, y la aparición de nuevos temas evidencian el recambio generacional entre 1910 y 1920. Las transformaciones sociales, la incorporación de la masa inmigratoria, los cambios materiales en la ciudad, los nuevos roles femeninos, en suma, el proceso de modernización acelerada durante esos años dió lugar a un repertorio de tópicos recurrentes en el plano del humor que, afianzados ya en la década del '20, discuten la tradicional primacía de la política en las caricaturas y viñetas

¹ Oscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1970, pág. 11.

decimonónicas². Un segundo punto de interés radica en la comparación de los diarios *La Nación* y *Crítica* entre 1920-1930, con el objeto de precisar qué tiras norteamericanas fueron apareciendo, cuánto tiempo permanecieron y cómo interactuaron- en el caso de *Crítica*- con las tiras de autores locales, tanto en los aspectos visuales como en el tratamiento de los temas.

El periodo que proponemos examinar, fundacional para el humor gráfico moderno, no ha resultado demasiado atractivo para la investigación. Los trabajos de tesis que proliferaron últimamente revelan el interés por indagar en la llamada “historieta seria” en los años que van desde mediados de los 60 hasta la actualidad, con un fuerte centro de gravitación en los de la dictadura. La cantidad de estudios referidos a la obra de Oesterheld es un ejemplo de ello.

Si atendemos a los artículos que abordan los inicios del siglo XX, incluyendo las páginas de Internet que se multiplican, con desigual jerarquía, se corrobora el tratamiento más bien sumario del periodo, en la mayoría de los casos una enumeración de autores, tiras y publicaciones en estricta cronología. Los datos, que no siempre son los correctos, se reiteran, se transcriben las mismas interpretaciones y se tiende en general a la reproducción acrítica de una crónica que parece haber sido escrita para gozar de validez eterna. Posiblemente sea la ansiedad por aterrizar en la llamada -y cuestionada- “Edad de Oro”, los años 40-50 que son los de la expansión de la historieta argentina, la irrupción de la historieta seria y de los autores nacionales, lo que justifique el rápido sobrevuelo por los años iniciales³. Es preciso entonces revisar estos discursos canónicos, recuperar fuentes y documentos, reconstruir trayectorias y genealogías (tanto de los autores como de los temas y sus relaciones con otros medios) si se quiere reescribir el periodo desde nuevas perspectivas que impliquen, entre otras cuestiones, trascender el marco de un análisis basado en la evolución del “lenguaje”, superar en definitiva la “cooptación “semiótica de la historieta, vigente desde los años 60 y que cobra aún renovados bríos.

La transición entre el siglo XIX y el XX, marca el agotamiento de las formas decimonónicas de la prensa satírica y la aparición de nuevas formas de humor vinculadas al moderno *magazine*, en los años que van de los inicios de *Caras y Caretas*

² Claudia Roman, “La prensa satírica argentina del siglo XIX: palabras e imágenes”, Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2010.

³ Sobre la “Edad de oro” de la historieta, véase, Laura Vazquez, *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2010.

a la aparición de la tira cotidiana en los diarios de gran tirada. Hay pleno consenso acerca de que es en *Caras y Caretas* donde se produce el mítico desembarco de la historieta norteamericana en 1912, antes de la constitución del King's Features Syndicate⁴. Bautizada como “Viruta y Chicharrón”, se trata de “SpareRibs & Gravy” de George MacManus, que narra las bizarras aventuras de dos amigos de pocas luces, (la exitosa tipología del alto y flaco y el bajo y regordete⁵). No ha sido por la simpleza del argumento – es una historieta para niños- por lo que la tira ha quedado en *la historia del género*, sino por la frecuente invocación en *las historias del género* como pieza transmisora del lenguaje consolidado de la historieta moderna, sintetizado en la tríada uso del globo/ continuidad en el tiempo/ fijación de los personajes⁶. El misterio en torno del dibujante, que figuraba como “anónimo” en los índices que *Caras y Caretas* publicaba trimestralmente, agrega a “Viruta y Chicharrón” un interés suplementario. No quedan dudas acerca de la autoría de MacManus⁷, pero cuando por razones no del todo claras se suspende el envío regular de la tira, la misma sigue publicándose durante diez años más, de la pluma de un nuevo *ghost-cartoonist*, el español Manuel Redondo. El *magazine* nunca mencionó el cambio de autor, quizás interesado en que el relevo pasara inadvertido: el éxito alcanzado por el dúo, a pesar del hermetismo que a veces revestían los diálogos, merecía seguir sosteniendo su aparición semanal. Y no solamente entre el público infantil: a nueve meses de su publicación, la ilustración de tapa muestra a Indalecio Gómez y Manuel Ugarte con la apariencia de Viruta y Chicharrón, apremiados por el pedido de intervención de las provincias. El clásico remate cómico “Llama a un automóvil!” con el que Chicharrón resolvía las situaciones angustiantes, sirve al satírico pincel de Mayol para comentar la actualidad nacional⁸.

No eran las andanzas de “Viruta y Chicharrón” el único compromiso de Redondo con la revista. Al igual que muchos de sus colegas, que como él pasaron de *Don Quijote* a *Caras y Caretas*, solía intervenir regularmente con planchas que desnudaban con agudeza las artimañas de funcionarios o comerciantes, las promesas siempre

⁴ El *King Features*, fundado en 1915 bajo la dirección de Mose Konigsberg, sucedió al *Newspaper Feature Service*, que fue en 1913 la primera organización de Hearst para la distribución de comic strips entre los periódicos de Estados Unidos. Moses Koenigsberg, *King News: an autobiography*, New world manufacturing Co.& Inc, Florida, USA, 1941, (reimpreso en 1972), pág. 448.

⁴ Idem, pág. 449.

⁵ “SpareRibs & Gravy” cuenta con los importantes antecedentes de “Alphonse and Gaston” (1901) de Frederick Burr Opper, pionero del género en Estados Unidos, y “Mutt y Jeff” (1907) de Bud Fischer, la primera tira de gran éxito y permanencia en los diarios, difundida en nuestro país por *Clarín*.

⁶ Roman Gubern, *La mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

⁷ En 1912, MacManus deja el emporio Pulitzer para incorporarse al *New York American* de William Hearst. “SpareRibs...” se cuenta entre sus primeras creaciones para esa empresa.

⁸ *Caras y Caretas*, Año XV, N° 740, 7 de diciembre de 1912.

incumplidas, las pequeñas estafas cotidianas al ciudadano y consumidor⁹. Si hay un rasgo que caracteriza a Redondo es su escepticismo y tuvo, en 1913, la ocasión de proyectarlo en el más célebre de sus personajes: “Don Goyo Sarrasqueta y Obes”. De estrafalaria vestimenta, el nuevo personaje de *Caras y caretas* se presenta al lector a través de una chacotera semblanza escrita por un tal Renato. Al parecer, fue el propio Sarrasqueta quien ofreció sus servicios a los miembros de la redacción quienes lo contratan de inmediato sorprendidos por sus incontables virtudes: “hombre curtido en las lides del periodismo y la investigación”, “versado en temas varios y diversos”, “el tipo ideal del periodista moderno, el precursor del redactor futuro, el súper-repórter no soñado por Nietzsche[...]”¹⁰. Doble operación de *Caras y caretas* que al publicitar la nueva tira define satíricamente al periodismo ágil, “moderno” que ella misma viene a encarnar. Es Juan Carlos Alonso quien traza al vuelo los rasgos de “Don Goyo”, con ese ropaje excéntrico, los dientes desmesurados y parejos que entreabren la boca fijando una mueca de sonrisa, listo para salir en busca de notas “munido de su instantánea, de su lápiz y su libreta”. La tira recién aparece el 23 de agosto de 1913 y a lo largo de casi dos décadas, este sabelotodo locuaz, que no es más que un charlatán de feria, protagonizará todo tipo de aventuras en Buenos Aires y distintas geografías donde fue “corresponsal”, ofreciendo su particular visión de los sucesos políticos y sociales en crónicas semanales escritas y dibujadas por Redondo.

En poco tiempo, la participación del humorista en la revista se había incrementado notablemente. A la realización de “Viruta y Chicharrón” y las planchas antes mencionadas, se agregaba la saga de “Sarrasqueta”, que demandaba una laboriosa realización gráfica y la redacción de un extenso texto al pie todas las semanas. La obra respondía a la estructura tradicional de plancha, donde la secuencia se disponía en cuadros con epígrafe, formato ampliamente cultivado en el siglo XIX y aún previamente. Ninguna de las características que definen al cómic moderno, expresadas en “Viruta y Chicharrón”, había permeado en “Sarrasqueta”, aunque se trataba del mismo dibujante. Como *Jeekyll y Hyde*, Redondo debía de arreglárselas con la producción en simultáneo de dos piezas contrapuestas en argumento y estructura formal, una heredada y otra de su plena autoría, donde podía poner en juego sus competencias artísticas y narrativas. Los textos de “Don Goyo” eran la ocasión para filtrar su visión escéptica de la política, la corrupción de grandes y pequeños funcionarios, sin referirse a ninguno en particular. En este sentido, tanto en ésta como en otras realizaciones de la

⁹ Se llama plancha al tratamiento de la página en cuadrícula; en cada cuadro, una viñeta. Como ejemplos, “Como se hace cierta réclame”, *Caras y caretas*, N°. 734, 26 de octubre de 1912; “Proyectos de casa para obreros”, *Caras y caretas*, N°720, 10 de agosto de 1912.

¹⁰ “Nuevo colaborador. Don Goyo Sarrasqueta y Obes”, *Caras y caretas*, N° 756, 2 de marzo de 1913.

época, se percibe una transformación en el tratamiento satírico de la política nacional. La caricatura de figuras bien conocidas – o su “animalización”-, la teatralización de situaciones (desde las contiendas ideológicas hasta los comentarios sobre hechos puntuales del devenir cotidiano de la política) que llevaban los diálogos entre los protagonistas al pie de la ilustración, se diluye en los confines del siglo XIX¹¹. En adelante, son los personajes de ficción quienes toman la palabra para comentar, en clave humorística, la realidad nacional. En el caso de “Don Goyo”, la narración en tercera persona, extensa descripción de su pensamiento y acción, lleva a la creación de Redondo al límite de lo que actualmente se entiende por novela gráfica.

Si “Viruta y Chicharrón” y “Don Goyo” resultaron tan exitosas como para mantenerse durante décadas en las páginas de *Caras y caretas*, no fueron las únicas producciones humorísticas del *magazine*. El aporte que ambas tiras han hecho a la construcción del humor gráfico moderno es innegable, y la historiografía se ocupa de señalarlo cada vez que se hace mención a los orígenes de la historieta en la Argentina. Sin embargo, ellas juegan en un campo compartido con otras producciones humorísticas, como las planchas semanales donde se alternan las participaciones de Málaga Grenet, Mirko, Alonso o Zavattaro, en sus perspicaces observaciones sobre la vida porteña, y la reproducción de “chistes gráficos” provenientes de revistas europeas, pequeñas viñetas de situación, a veces con breves diálogos y otras, mudas. La afluencia constante de “humor extranjero” en la prensa porteña, que se acrecienta hacia la década siguiente, ha sido siempre soslayada en los estudios, limitando la visión integral del funcionamiento del humor en un mismo objeto gráfico, tramado conjuntamente entre realizaciones locales e internacionales. Examinar la interacción de estas variables será materia de un trabajo futuro, que introduce otros interrogantes, como el de la circulación transnacional de estas piezas en la prensa, las tecnologías de comunicación que lo hacen posible y la relación entre las empresas periodísticas y las agencias de distribución de esos materiales.

La fundación de *Crítica* en 1913 abre un nuevo horizonte laboral para los dibujantes de *Caras y caretas*. La integración de Alonso, Málaga Grenet, Zavattaro, Macaya, Sirio y el decano de los humoristas políticos, José María Cao, al *staff* del nuevo diario, lleva consigo algo del espíritu de *Caras y caretas*: en cierto modo las tapas del *magazine* se proyectan en la gran viñeta de la primera página, que fungía como “editorial”, del mismo modo que el vespertino *Ultima Hora* acostumbraba a publicar.

¹¹ Sobre caricaturas y viñetas políticas en la prensa del siglo XIX, ver Claudia Román, *ob. cit.*

Otros dibujantes provenientes de distintos medios gráficos se sumaron también a la sección correspondiente de *Crítica* de modo que este espacio se convirtió en el sitio anhelado para los jóvenes con poca experiencia que deseaban formarse junto a los grandes maestros. Pero fueron el Mono Taborda y Pedro de Rojas quienes imprimieron el sello distintivo de la visualidad de *Crítica*, el primero con sus caricaturas políticas y espontáneos apuntes del mundo del turf, el segundo, célebre por sus pedagógicas ilustraciones de notas de crímenes y hechos delictivos, entre muchas otras realizaciones que acompañaban una amplia gama de textos¹². No obstante, no debe imaginarse en estos años la dinámica visual de la página, mosaico de textos, recuadros, publicidades e ilustraciones que *Crítica* desarrollará en plena década del veinte, como veremos luego.

Suele decirse que el año 1920 marca una inflexión en el humor gráfico. Con la publicación de “Pequeñas delicias de la vida conyugal” de Georges MacManus en *La Nación*, comienza a difundirse la historieta norteamericana en nuestro medio¹³. A pesar de las reticencias de los lectores, la inclusión de un *family strip* tan exitoso indica la intención del matutino de *aggiornarse*, renovar contenidos, incorporar algo de entretenimiento y además, airear en cierta medida alguna página de las muchas tramadas en apretujadas tipografías¹⁴. No es que los diarios no dieran lugar a la comicidad. Lo novedoso de “Pequeñas delicias...” era su estructura de tira secuencial, cuatro o cinco cuadros con remate cómico y diálogos en forma de globo¹⁵, cuando por entonces, *Crítica* cifraba en los dibujos de cuadro único del Mono Taborda su propuesta humorística. Las intervenciones del dibujante más sobresaliente de su época se enlazaban con el modelo, gráficamente modernizado, de las viñetas políticas de la generación precedente. Su protagonista excluyente: Hipólito Yrigoyen, presentado como “iluminado”, con una vela en la cabeza, como el Sr. Peludo rodeado de su comparsa, como compadrito de cuchillo al cinto, “tiranuelo” de arrabal al que rinden pleitesía. Sin dejar costado del presidente sin hostigar, las viñetas de Taborda suscitaban la risa diaria, que los vaivenes de la política local solían provocar y cuánto le debe la imagen de Yrigoyen trazada para la posteridad a los motes que el gran humorista solía asestarle.

¹² Estos dibujantes son mencionados en las notas que describen la celebración del primer aniversario de la aparición de la quinta edición, el 18 de abril de 1923. Citado en Sylvia Saitta, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pág.63.

¹³ Sobre “Pequeñas delicias de la vida conyugal” véase Marcela Gené, “Varones domados. *Family strips* en los años veinte” en: María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (editoras), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA-Untref, 2011, Vol. 1, pp. 95-118.

¹⁴ Entre 1921 y 1923, la tira se inscribe en el zona superior de la página de avisos de alquileres.

¹⁵ Como sostienen Rivera y Masotta, además de otros autores, la llegada de la tira cómica a los diarios es tardía en Argentina respecto de Estados Unidos, donde es una marca de los periódicos de los emporios periodísticos de Hearst y Pulitzer.

A comienzos de los veinte *La Nación*, sin staff propio, compraba la historieta de MacManus al King's Features¹⁶ mientras que *Crítica* se ufana de su sección bien nutrida de dibujantes, que no cesaba de incorporar nuevos talentos¹⁷. Mientras las ilustraciones de las notas abundaban, particularmente en *Crítica magazine*, las producciones humorísticas eran más bien escasas alternándose en el diario con las colaboraciones gráficas, de ingenua comicidad, procedentes de periódicos europeos como *Pele-mele*, *Le Matin* y el *Excelsior* de Paris y del *London Mall* británico. Eran viñetas de un solo cuadro con el diálogo al pie, agrupadas en una página completa que llevaba por título “Humorismo extranjero” o “Humorismo en el mundo” pero hacia fines de la década se intercalan en las páginas. A medida que la publicación de cuadros de humorismo europeo decae, si bien no desaparece completamente, el norteamericano cobra paulatinamente mayor presencia.

El proceso se inicia en 1927 con la reproducción a tres cuartos de página de “Little Nemo en Slumberland” de Winsor McCay, una verdadera joya del cómic de cuyo valor tal vez *Crítica* no era del todo conciente. Publicada en el *New York Herald* entre 1905 y 1911, es una de las series más originales en cuanto argumento y más audaz desde el punto de vista plástico¹⁸. McCay utiliza los recursos del medio de modo poco convencional para obtener efectos dramáticos: rompe con la estructura de grilla propia de los *cartoons*, variando la forma y tamaño de los cuadros conforme se narra la historia, usando a veces dos niveles de cuadros superpuestos para representar las más imponentes vistas del “país del sueño” donde Nemo deambula cada semana. La saga del niño soñador (“Cachito” en *Crítica*) comienza a publicarse el 1 de junio de 1927 y se mantiene alrededor de 6 meses, pero lo que se difunde corresponde a la segunda etapa de la serie, llamada “En el País de los Sueños Maravillosos”, realizada entre 1911 y 1914 para el emporio Hearst¹⁹. Es decir que el material que compraba el diario de Botana tenía más de diez años de antigüedad, - el Syndicate reciclaba permanentemente

¹⁶ Sabemos de la existencia en 1934 de una agencia del Syndicate en Buenos Aires, con oficinas en la calle Diagonal Norte al 600. Hasta el momento no pudimos precisar en qué año se instaló. “La Prensa Argentina”, *El Diario*, Edición Extraordinaria, 6 de abril de 1934.

¹⁷ La sección se revitaliza con la incorporación de Arturo Lanteri en 1924, creador de “Las aventuras de Pancho Talero” para *El Hogar*. El joven Dante Quintero, anteriormente aprendiz de Taborda, fue su ayudante. La muerte del Mono Taborda en 1926 constituyó una pérdida significativa para el equipo de dibujantes, como dejan entrever sus constantes evocaciones en cada aniversario del diario.

¹⁸ La tira explora la experiencia del sueño: las aventuras de Nemo se desarrollan mientras el niño duerme, despertándose en su cama – y a veces en el piso- en el momento de mayor tensión.

¹⁹ Según John Canemaker, biógrafo de McCay, Hearst tentó al dibujante a dejar el *New York Herald*, quien conservó el título de la tira. En esta segunda etapa “Little Nemo” perdió parte del atractivo inicial, debido quizás a las presiones del magnate sobre el autor. McCay retornó al Herald, volviendo a dibujarla bajo el nombre original entre 1924 y 1927, cuando la historieta dejó de aparecer. Cit. en Robert Harvey, *The art of the funnies. An aesthetic history*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, pp. 21-34.

su stock²⁰ - y se publicaba en momentos en que la tira había dejado de aparecer definitivamente en Estados Unidos. Poco importaba entonces que se tratara de cómics viejos si la cuestión era incorporar elementos visualmente atractivos en el diario y, de todos modos, nada cambiaba para los lectores de Buenos Aires. Sin embargo, la versión de Little Nemo ofrecida en *Crítica* era tan pobre en calidad respecto de la norteamericana, que es probable que esto dificultara la decodificación de los muy complejos diseños de McCay, resultando cuasi hermética para el lector y, quizás, la causa de su retiro de circulación²¹. Lo cierto es que la historieta más genial de principios de siglo, pasó inadvertida, perdida entre otras en el diario, y también para la investigación, que jamás hizo mención de la presencia, aunque breve, de la obra de McCay en nuestras tierras.

Al año siguiente, el diario de Botana da el gran paso para convertirse en la más importante plataforma de difusión del cómic estadounidense. Las novedades se presentan en el mes de enero con dos nuevas historietas “importadas”,

“Las aventuras de Piruchita” de Charles MacManus y “Los sobrinos del Capitán” de Rudolph Dirks y “Las aventuras de Don Gil Contento”, la primera tira de Dante Quintero, el joven aprendiz ingresado al diario pocos años antes.

De la primera, poco se sabe. El estilo de las figuras remite a primera vista a las creaciones de George MacManus, aunque aparece firmada por su hermano Charles que no era dibujante. Es posible que se tratara de la pluma de Zeke Zekley, mano derecha del autor de “Pequeñas delicias..” por más de treinta años, quien había desarrollado una gran capacidad para dibujar exactamente como su maestro, al punto que lo reemplazó mucho tiempo en la confección de la tira de Trifón y Sisebuta.

“Los sobrinos del Capitán” (“The Captain and the Kids”) era otra de las historietas norteamericanas consagradas, como “Little Nemo”. Inicialmente llamada “The Katzenjammer Kids”, hizo su debut en 1897 en el suplemento dominical del *New York Journal* de Hearst. Una batalla legal entre el empresario y el dibujante, como solía ocurrir con frecuencia, determinó el pase de Dirks a un diario de la competencia, donde realizó “Los sobrinos del Capitán” que conservaba el mismo argumento y personajes que “Katzenjammer...”. Los derechos de esta última quedaron para Hearst, de modo

²⁰ Las historietas de Nemo publicadas en *Crítica* corresponden a los años 1911-1914, período en que McCay es contratado por William Hearst, quien ostenta por ende los derechos de la tira.

²¹ Para un análisis de la obra de McCay, Robert Harvey, *ob.cit.*; M. Thomas Inge, *Comic as culture*, Jackson, University Press of Mississippi, 1990. Estos y otros autores destacan la notable calidad de impresión de las máquinas del *Herald*.

que siguió publicándose en el *New York Journal* dibujada por Harold Knerr, el ayudante de Dirks. Maestro y asistente vuelven a encontrarse curiosamente en la misma página de *Crítica*, Dirks con sus “ Sobrinos..” y Knerr con una contribución llamada “Don Pánfilo y su perro”, el 18 de enero de 1928. La historieta del voluminoso Capitán, sus traviesos sobrinos y su protectora nana permaneció mucho tiempo en el diario y a partir de 1933 se reproduce, en colores, de la *Revista Multicolor de los Sábados*.

Si “Piruchita”, una niña reflexiva cuyas respuestas dejaban atónito a su abuelo, y las aventuras de tío y sobrinos se dirigían al público infantil, “Las aventuras de Don Gil Contento” congregaba a lectores adultos²². En esta tira de Dante Quinterno se inicia el camino que conduce a la saga del Indio Patoruzú: la sensación que causó la aparición del cacique en una de las entregas bastó para emancipar al personaje y crearle un espacio propio.²³ Prototipo del porteño que intenta ascender socialmente, un poco vivillo pero sin mucho éxito, la historia de Gil – vaya nombre- consiste en eludir el matrimonio con Titina, una chica moderna con melena *à la garçonne*, y correr toda suerte de peripecias en la conquista de señoritas o de algún “rebusque” que le permita pasar el trance sin trabajar demasiado. Como en una comedia de enredos, se suceden los malentendidos y Gil no suele salir bien parado la mayoría de las veces. En líneas generales, el argumento no difiere demasiado de otras historietas de la época, como las publicadas en *El Hogar*, *Femenil* o *La Novela semanal*: Don Gil se alinea con los personajes de Trifón, Talero, Sofanor, o Pantaleón Carmona, con las variaciones que ofrece cada caso.²⁴ Pero a diferencia de sus congéneres, que padecen a sus malhumoradas esposas, Don Gil supo conquistar una bellísima novia, con silueta de figurín y angelical carácter, un poco inocente frente a las correrías de su prometido.

Quinterno hizo una veloz carrera en *Crítica*. En poco tiempo, además de la tira, realizó ilustraciones de un cuadro, del tipo “editorial política”, alternando la tarea con Zavattaro, en relevo del desaparecido Taborda. Ocho años más tarde, Yrigoyen vuelve al centro de los acontecimientos, ya no como el “iluminado” de las jocosas caracterizaciones del Mono, sino como auriga conduciendo el carro triunfal²⁵ y, menos

²² En realidad, el antecedente es “Un porteño optimista” que apareció un año antes, también en *Crítica* y que Quinterno modifica llamándola “ Las aventuras de Don Gil Contento”. Oscar Vázquez Lucio, *ob. cit.*, Tomo I, pág. 310. Conviene recordar que en 1926 dibujó “ Andanzas y desventuras de Manolo Quaranta” en *La novela semanal*.

²³ Oscar Vázquez Lucio, *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1985, Tomo I. Véase también Oscar Steimberg, “Historieta e ideología en la Argentina. 1936-1937 en la vida de Patoruzú” en: Oscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós, 1970, 2da. edic.

²⁴ En todos los casos, los temas son el ascenso social y el dominio femenino. Marcela Gené, “Varones domados”, *ob.cit.*

²⁵ Ilustración de Milo Zavattaro, *Crítica*, 2 de mayo de 1928.

solemnes, las de Quintero muestran al nuevo presidente bien “aportañado”, bailando el tango o tirado en un catre de pensión, esperando a la “Presidencia” encarnada en una sensual señora²⁶.

La publicación de viñetas políticas, ese “editorial ilustrado” a menudo en la primera página, se mantiene en la prensa como una herencia del siglo XIX. Pero es interesante señalar los nuevos rumbos que toma el humorismo gráfico en el tratamiento de la realidad política al promediar los años veinte. Si el costumbrismo había ganado terreno en el plano de la comicidad – la expansión de los *family strips* lo confirman- el mundo de la política se filtra en estas ficciones humorísticas: presidentes y candidatos – cuando es tiempo de elecciones- visitan las tiras, interactúan con los protagonistas, y cuando no aparecen “in corpore”, hay alguna fotografía que contextualiza la historia del día.

En momentos previos a las elecciones de 1928, al mismo tiempo que *Crítica* lanza un curioso concurso de “versos populares” llamado “El Pelado o el Peludo”²⁷, Quintero coloca a Don Gil en la disyuntiva de acercarse a Yrigoyen o a Melo para obtener algún “puestito” y si bien desde un principio admite llevar “el peludismo en la sangre” le parece difícil llegar a Don Hipólito “con tantos partidarios hambrientos de acomodos, puestos y dietas caídas del cielo”. Le ofrece entonces a Melo conseguir votantes -pago mediante- entre los indigentes, pero como es habitual, las cosas le salen al revés y los reclutados se guardan el dinero mientras aclaman a voz en cuello al “Dotor Yrigoyen”²⁸. La ambigüedad del personaje, sin convicción alguna, corriendo detrás de un acomodo, describe un prototipo porteño y pone a cubierto al mismo Quintero de cualquier pronunciamiento, justamente en vísperas electorales. Una situación muy similar ocurre en la tira de Antonio Messa, publicada en *Femenil* días antes de la asunción de Yrigoyen: “Don Pantaleón Carmona” pretende recitarle por radio unos versos laudatorios con el fin de obtener algún cargo, de ser posible una embajada. Pero, como era de esperarse, hay una confusión en la radio y los siguientes cuadros muestran a Yrigoyen y Elpidio González, furiosos, escuchando cantar a un seguidor de Melo que vitupera al presidente electo²⁹. La caracterización de Yrigoyen, con gesto adusto, pero

²⁶ “El velorio del angelito”, *Crítica*, 12 de abril de 1928, portada; “Qué lindo es estar metido”, *Crítica*, 19 de abril de 1928.

²⁷ *Crítica*, 28 de enero de 1928.

²⁸ “Las aventuras de Don Gil Contento”, *Crítica*, 31 de marzo de 1928.

²⁹ “Las Andanzas de Pantaleón Carmona”, *Femenil*, 8 de octubre de 1928.

sobre todo por el lenguaje ampuloso que el humorista pone –literalmente– en su boca, describe satíricamente su personalidad y origina una situación desopilante³⁰.

Crítica consagra, unos meses más tarde, la última página del sábado a la reproducción de otro *masterpiece* del humor americano: “Breves tragedias de la vida moderna”, encabezada por otra tira más reducida, “Don Biyuya y los suyos”, ambas de Jimmy Murphy, que corresponden a “Toots and Casper” y “It’s papa who pays!” respectivamente. Se trataba de historietas recientes de argumento familiar, aparecidas en 1926 (y de larga permanencia en Estados Unidos), y *Crítica* respeta el formato de las dos historietas conjuntas, donde una funciona como encabezamiento (“topper”) de la otra, aunque no tienen relación entre sí.

Si hasta aquí hemos referido a los ejemplos de humor gráfico local y extranjero, conviene mencionar que con ellos convivían algunas series de las llamadas “historietas serias”. En realidad se trata de narraciones ilustradas que adoptan el formato de secuencia en cuadros, cuyo texto- largo y descriptivo, en tercera persona- figura al pie del dibujo. En esta categoría se incluyen adaptaciones de grandes obras de la literatura universal, (“Ana Karenina” de León Tolstoi, “El conde de Montecristo” de Alejandro Dumas) junto con otras de interés científico y cultural (“La vida del aire”, “Historia de las estrellas”, “Historia de la música”, “Amantes célebres”) así como la consagrada a la instrucción infantil “Canutito aprende historia”, dibujada por Linage. Este menú variopinto de producciones gráficas se agrupan en una página completa los miércoles y sábados, un paso en el reordenamiento interno del diario a la que se ve obligada la sección Composición en virtud del aluvión de nuevos materiales gráficos³¹. Un paso también en la orientación del lector, que si prefería sonreír antes de informarse, sabía donde buscar.

El gran salto de *Crítica* hacia el control casi total de la difusión de historietas norteamericanas se produce a fines de ese año de 1928, cuando anuncia, en una nota desafiante para la competencia, la publicación de once historietas simultáneas:

“Sabido es que todas las empresas periodísticas modernas rivalizan para satisfacer en sus páginas el enorme interés que el público ha demostrado últimamente por las historietas ilustradas. En efecto, este género, elemento periodístico de reciente incorporación, ha tenido un éxito extraordinario que es superfluo señalar porque el ejemplo del mismo lector es su prueba más elocuente. Ese interés creó la necesidad que, a costa de cualquier esfuerzo, trata de satisfacer la emulación de todos los diarios del mundo. *Crítica* va a superar todos los precedentes periodísticos al respecto. Desde pasado mañana desde su primera edición del

³⁰ No menos divertidas son las ocasiones de encuentro entre Pantaleon y Marcelo T. de Alvear que suceden, como es previsible, en cócteles o el Hipódromo.

³¹ A partir del 21 de enero de 1928.

sábado próximo, ofrecerá a sus lectores, once historietas simultáneas que se publicarán diariamente”.³²

Aunque la noticia no aclara ni títulos ni procedencias, buena parte del nuevo paquete estaba integrado por tiras cómicas comercializadas por el Syndicate. Los temas humorísticos se renuevan: en esta nueva oleada el protagonismo casi excluyente recae en la joven moderna, la *fiapper*, que trabaja en oficinas donde se desempeña como dactilógrafa³³. Bellas y enamoradizas, estas jóvenes no demasiado eficientes en el trabajo, suelen recurrir a sus encantos para preservar el puesto. Nunca falta el compañero poco agraciado, quien, locamente enamorado, salva una y otra vez los errores de la dama y, en algún que otro caso, después de años de publicación de la tira y de numerosos romances fracasados de la joven, la amistad termina en casamiento.

Es el caso de “Pepita dactilógrafa”, nombre con que *Crítica* bautizó la tira de Russ Westover, “Tillie the toiler”, que el autor comienza a dibujar en 1921 para uno de los diarios de Hearst, y que concluye en 1959 con la boda de Tillie –después de flirtear con muchos candidatos- y su paciente compañero Clarence “Mac” MacDougall, un pequeño de nariz redonda³⁴.

En la misma clave argumental que “Pepita”, “Los amigos de Isidora”, traducción libérrima de “Merely Margy”, que duró apenas un año en Estados Unidos y cuyo autor, John Held, alcanzó celebridad como ilustrador “déco” de las tapas más recordadas de *Life*. La tríada de *girl strips* publicadas en 1928 se completaba con “Escalope y Severina”, otra caprichosa denominación para (creemos) “Gus & Gussie” de Jack Lait y Paul Fung.

La cuestión de las traducciones de las tiras agrega nuevos interrogantes; es un aspecto del tema que despierta curiosidad y del que se tienen pocos datos fehacientes.

El Syndicate comercializaba las tiras en su idioma original y los medios debían arreglárselas para publicar la versión en español, sin contar con traductores profesionales en el staff del diario. De allí que la tarea quedara generalmente a cargo de los colaboradores de las secciones de teatro o literaria, con conocimientos del idioma o

³² *Crítica*, 22 de noviembre de 1928

³³ Por entonces, abundan en *Crítica* las notas que tratan sobre “la mujer moderna”, así como las ilustraciones que muestran a la dactilógrafa como el mejor ejemplo de esta “evolución”. “Las mujeres que trabajan”, Cristóbal Arteché, *Crítica*, 20 de febrero de 1927; “Eva tenía las mismas virtudes y defectos de la mujer moderna”, Poncio Pilato, Ilust. de Arteché, *Crítica*, 21 de junio de 1927. Es interesante confrontar estas visiones con la fuertemente crítica de la ilustración de Quintero, “Es indiscutible que la mujer progresa...”, *Crítica*, 31 de marzo de 1928.

³⁴ Los años de permanencia en la prensa dan cuenta de lo exitosa de esta tira, llevada al cine en 1927 por la MGM (con Marion Davies como Tillie) y nuevamente en 1940 por Columbia Pictures.

quizás más imaginativos a la hora de ensayar un texto lo más adecuado posible a la secuencia visual. El ejemplo del caso, mencionado por Sylvia Saítta, es la traducción que Armando Villar y Leopoldo Marechal hacen de la historieta de “El Gato Félix” para *El Mundo*, “sin saber inglés, guiándose por las figuras”.³⁵ En el extremo opuesto, el tándem Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat, de quienes no podría decirse que ignorasen la lengua inglesa, inscribían en los globos de “Peloponeso y Jazmín” (“Alley Oops”) diálogos delirantes, que encubrían debates sobre la historia y la literatura argentina, transformando el espacio de la historieta en un campo de batalla literario³⁶.

En las redacciones, la práctica cotidiana tendía a inclinarse más al primer ejemplo. Las decenas de tiras por traducir cada semana, y las consabidas urgencias de los cierres de edición, hacían que la labor se resolviera con talento, cierta gracia y sentido común: en la mirada atenta a la secuencia dibujada residía la clave para inferir los textos. En tren de conjeturas, es posible que los trabajos de traducción de las tiras se encararan de modo más relajado, y con una libertad de imaginación (especialmente para pensar los títulos y nombres de los personajes, pura fantasía y sin ninguna relación con el original, adecuándolos al lenguaje popular porteño) que la traducción de textos de autores extranjeros o notas del exterior no brindaba³⁷.

Como hemos visto, en el curso de dos decenios se produjeron notables innovaciones en la esfera de humor gráfico difundido en la prensa masiva. La transición entre el siglo XIX y el XX se expresa en la renovación de temas, la creación de personajes de ficción y la introducción de los primeros ejemplos de tiras norteamericanas. Hacia fines de los años veinte, estas producciones, ya plenamente integradas a la prensa, convivían con otras creadas por dibujantes argentinos de la joven generación inspirados en el modelo de *family strip* importado por *La Nación* a través de “Trifón y Sisebuta”. El panorama es aún más complejo que lo que hemos presentado en esta ocasión, en el sentido de que nuestra revisión se ha centrado principalmente en el diario *Crítica* como motor de dispersión de los cómics norteamericanos y han quedado fuera de consideración otras realizaciones que proporcionan una visión integral y más rica del período. No obstante, hemos avanzado en la identificación de nuevos modos de

³⁵ Sylvia Saítta, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pág. 55.

³⁶ Sylvia Saítta, *Revista multicolor de los sábados (1933-1934)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

³⁷ Hemos comparado algunas tiras de Trifon y Sisebuta de La Nación, que se publicaban un mes más tarde que en los diarios norteamericanos y la traducciones son impecables. Tampoco sabemos fehacientemente quienes estaban a cargo.

tratar viejos temas del humor, a saber, la realidad política tramada con la ficción cómica y la incorporación de la *fiapper*, la mujer moderna que desplaza a la poco agraciada “Sisebuta”, aunque mantiene el control sobre el universo masculino, la nota de frivolidad y las aspiraciones de ascenso social. Por entonces, “Viruta y Chicharrón” y “Don Goyo Sarrasqueta” seguían divirtiendo a grandes y chicos desde las páginas de *Caras y caretas*.