

Su tercera característica resulta ahora fácil de entender. Si a la doble lectura que por definición ofrece el mecanismo anecdótico sumamos el hecho de que el género informativo trabaja con sucesos cuya decantación social como históricos o incidentales es todavía muy imprecisa, se comprenderá el vertiginoso vaivén positivo-negativo con que el género informativo anecdótico forzosamente semantiza los personajes y acontecimientos que intervienen en su narración.

Creemos haber demostrado con todo lo anterior que efectivamente este nuevo estilo informativo modifica sustancialmente al tradicional, y cuál es la transformación específica que determina esa modificación. Concluiremos ahora, brevemente, con algunas referencias al efecto ideológico peculiar que esa transformación determina. En primer lugar, el nuevo estilo supera las contradicciones que obligan al género informativo tradicional a la censura total o parcial. Bajo la dominancia del relato en función referencial, la transmisión de sucesos cuya significación perturbe a las clases dominantes se vuelve peligrosa porque no se puede controlar el uso de la historia narrada desde el interior del género informativo. La censura y la adulteración deterioran el monopolio que la forma noticia ejerce en la socialización de los sucesos y sus significaciones. Por el contrario, para el género informativo anecdótico no hay tema tabú, ya que ninguno será transmitido bajo las especies de la causalidad histórico-narrativa, sino que todos serán *trabajados* y transformados por la aplicación incesante de la misma herramienta (la función anecdótica) hasta generar tanta cantidad de interpretaciones igualmente posibles que la significación original del suceso quede completamente absorbida. En segundo lugar, el nuevo estilo articula a su lector como sujeto interpretante y lo obliga a un uso determinado de la noticia: sacar conclusiones de cada uno de los cortocircuitos entre lo histórico y lo incidental, pudiendo intercambiar además los valores respectivos de estos dos planos. Un verdadero juego que tiene por casilleros sumisos las prácticas sociales concretas y por meta final la convicción de que su recorrido está verificado por los hechos.

Pero el entusiasmo y variedad con que puede realizarse el juego no debe confundirse con la fría determinación de sus reglas. Desde este último punto de vista, el género informativo anecdótico nos recuerda una reflexión de Snoopy, el perro de la tira cómica *Peanuts*. "Nosotros los perros —reflexiona Snoopy— venimos ladrando a la luna desde hace cinco mil años. Desde entonces la luna se ha mantenido en su lugar y los perros son todavía perros. Esto prueba algo, pero no sé bien qué." Sólo que en nuestro caso la luna es la historia y los perros los hombres que la hacen, aunque no sepan que la hacen.

Oscar Steimberg

Isidoro. De cómo una historieta enseña a su gente a pensar

Decir "una Sisebuta", "un Isidorito", "una Mafalda": una manera fácil y descriptiva de acotar un tipo humano. Muy fuertemente, el lector de historietas humorísticas recibe la sensación de que el objeto que lo ocupa no es una secuencia, no es un desfase humorístico, no es un encadenamiento épico: lo que parece significar es el personaje, o sus estados. De los actos de su personaje, el lector termina por abstraer, y eventualmente elegir como depósito de su adhesión, un modo de entender, producir y sufrir una cierta gama de relaciones sociales.

El Isidoro antiguo y el Isidoro renovado

De acuerdo con esta perspectiva, la historieta que tiene como personaje a Isidoro Cañones¹ ha sufrido, en los últimos años, cambios cualitativos. El relato episódico que lo albergaba como

1 Isidoro Cañones, personaje de Dante Quinterno, apareció como historieta en diarios en 1929, con el nombre inicial de Julián de Montepío. Años después, Quinterno ligó su historieta a la de Patoruzú; con el nombre ya cambiado, Isidoro se convirtió en ejemplo de porteño juerguista, aprovechado y mujeriego, como personaje secundario en las anécdotas del virtuoso Indio, y como personaje central de otra historieta en la que vivía a expensas de su tío, un militar de corte prusiano. La historieta analizada es continuación de esta última, ahora trasladada al "comic-book" a partir del año 1958.

personaje central (aunque en una ubicación no privilegiada dentro del medio) en el interior de la revista *Patoruzú*, ha sufrido numerosos cambios narrativos y conceptuales. El Isidoro tradicional era un personaje absolutamente diferenciado dentro de la tira, y sus rasgos definitorios eran exclusivamente negativos. Sus faltas eran faltas contra la ascesis: el no trabajo, el aventurismo amoroso, el juego, la bebida. Presentaba estigmas claros para el lector: era débil, estragado, y en los momentos de riesgo lo atacaba un manifiesto temblor. La historieta en su conjunto se ubicaba entre las que eluden la macrotemporalidad: sus personajes no envejecían, registrando solamente los cambios de estaciones o la incidencia de los momentos del día en sus acciones. Con el agregado redundante de la falta de ubicación temporal que provenía de una ambientación ambigua, desconectada de cualquier definición estilística en la decoración o el equipamiento.

El Isidoro renovado, surgido al convertirse la historieta en el material único de un *comic-book*² quincenal, debió asumir los cambios originados en su conversión en héroe de aventuras extensas. Su psicología se hizo menos lineal, necesitado ahora de amigos o cómplices, y comenzó a manifestar amistad, culpa, vocación de divertir a los demás. Obligado también a asumir el papel de la víctima, en episodios de corte cómico-policial, llegó a desempeñar el rol del ingenuo frente a la malvada. Su personaje perdió unicidad, perdido entre otros vividores de rasgos parecidos, y buscó en varias anécdotas la compañía de una Isidora-mujer, opuesta en todo a las niñas que seducía en episodios ya lejanos. Al alejarse de la revista *Patoruzú* puso distancia también con su segunda vida: antes de su traslado al *comic-book*, aparecía a la vez en cada número, en su propia historieta y en la del indio *Patoruzú*, como una especie de porteño-tipo de características ubicuas; en esta última historieta Isidoro era un personaje secundario, rodeado de personajes en cierto modo fantásticos como son el indio y su hermano Upa. Ahora, alejado de esa segunda personalidad, ya que en tanto acompañante de *Patoruzú* aparece en una revista separada, se ha visto rodeado de un entorno más realista y actualizado. Y los virtuosos indios no han sido sustituidos por soportes similares en valores morales, excepción hecha del tío Urbano Cañones, coronel patricio al que siempre rodeó, a diferencia de lo que sucedía con *Patoruzú*, un halo explícito de tontería pasatista. Acabadas las antiguas oposiciones morales, la historieta se ha vuelto desfasadamente cínica, y su protagonista ha dejado de ser ejemplo de pillo para manifestarse como una especie de corredor del goce. La quiebra del entorno moral se anuncia desde las portadas: en una

abierta parodia de un slogan creado en el país para sostener reivindicaciones territoriales, un episodio se titula "Las Malvinas son de Isidoro"; otro, inspirado en el nombre de la película "Morir en Madrid", se titula "Hereder en Madrid", y la alternativa a la lucha antifranquista es una tramoya fraudulenta en la que Isidoro se disfraza de mujer para convertirse en "heredera". El comentario de costumbres implícito en la historieta, antes inocentado por la secundariedad del personaje maligno y por textos y títulos virtuosos, compite ahora en marginalidad ética con el personaje mismo.

Un cambio entre mil

Se trata de un apreciable conjunto de cambios, pero ¿le ha sucedido a Isidoro algo extraordinario, en términos de su inserción en el repertorio de historietas humorísticas de aparición periódica? Este tipo de cambios dramáticos parece ser la regla en las tiras más populares. Blondie (en la Argentina, "Hogar, dulce hogar", y en México, "Lorenzo y Pepita"), con una inicial condición de tira frívola que, en los años 30, contaba la historia de una muchacha vertiginosamente moderna y casi descocada que seducía a un joven millonario, pasó inadvertidamente a la integrada tesitura familiar de hoy, con el joven millonario convertido en un pobre empleado de clase media, desheredado y rutinario, y la bella Blondie cambiada en un ama de casa perseguidora y llena de los consiguientes tics. "Bringing Up Father" (en la Argentina "Trifón y Sisebuta") acentuó el carácter dominante de su personaje femenino, un ama de casa tiránica, al precio de convertir al héroe masculino, un ex inmigrante dominado en su hogar pero violento y gangsteril fuera de él, en un señor de rabias apacibles, espantado por las maneras de su sobrino hippie. Y una consideración más molecular de este tipo de fenómenos mostraría inconsecuencias casi cotidianas. Parece ser el índice de la aceptación social de una historieta el ejercicio de una sorprendente libertad en materia de desvíos psicológicos y sociológicos de los personajes. En historietas de aparición diaria, es frecuente que un marginal al borde de la locura —Jeff, a quien su compañero Mutt encontró hace ya muchos años en un hospicio— juegue de pronto el rol de un humorista sorprendido en su sentido común por la incoherencia de unas señales camineras o por las informaciones delirantes de un mozo de restaurante. O que Ferdinando, un señor de clase media que interpone en sus relaciones con el mundo una suave esquizoidia, protagonice una escena cómica exagerando, no su acostumbrada distracción, sino una vigilancia exacerbada, levantándose a la madrugada para despertar a un gallo perezoso.

2. El *comic book*, uno de los principales vehículos editoriales de la historieta, se diferencia de las revistas del género por la supresión de la variedad de las creaciones incluidas (habitualmente solo trae una o dos por número) y por la organización gráfica general, destinada a apoyar o adornar la comunicación de esa historieta única o casi única. Los *comic-books* editados en la Argentina son en general humorísticos, salvo unas pocas excepciones realizadas a imitación de los impresos en México.

Estos desvíos ¿convierten al conjunto de las historietas cómicas en un mosaico de discursos incoherentes, o se trata de cambios irrelevantes, adosados en cada caso a un tronco narrativo e ideológico inmovible? O aun, como tercera posibilidad, ¿no sucederá que los cambios ocurren, pero en niveles enteramente diversos de los analizados? Como primera aproximación a una respuesta, podríamos intentar una diferenciación del material de análisis. Asociadas a la marcha de las innovaciones técnicas en los medios, a las modas gráficas, al nacimiento o renacimiento de otros géneros del entretenimiento periodístico, las historietas componen un paradigma temático, narrativo y estilístico de características difusas. Sin embargo, puede circunscribirse un subgénero cruzando los rasgos de la historieta humorística en general con un componente temático que solo aparece en un sector del área: el comentario o la contextualización que reconocen su origen en los datos cambiantes del mundo social-político contemporáneo de la aparición de la tira. Patoruzú, Isidoro, Mafalda, Trifón y Sisebuta, pertenecen actualmente a este sector. Se trataría de establecer si el modo de comentar esos datos en historietas de larga duración permanece idéntico, o si por el contrario ha sido cambiado o desarticulado. En la definición de ese "modo" entrará, por supuesto, la búsqueda de indicadores de la adscripción a parámetros ideológicos diferenciados ya en los discursos sociales; pero privilegiando la diferenciación de técnicas narrativas y retóricas que impliquen la puesta en obra de una concepción acerca del tiempo histórico, y de la relación individuo-sociedad en alguna de sus manifestaciones. Nada impide a los guionistas de "Locuras de Isidoro" insertar una aventura en la que el héroe juegue el papel del rebelde, frente a unos aristócratas ingleses estereotipados; pero tal vez les resulte más difícil lograr que esa rebeldía se diferencie cualitativamente, en tanto sucesión y valorización de funciones narrativas, de las maneras habituales como el mismo protagonista entra y sale de sus otros (no rebeldes) conflictos con la sociedad concreta a la que alude. La selección propuesta deja, naturalmente, zonas intermedias por definir, y la posibilidad de estudiar desde la misma perspectiva, con las debidas salvedades, historietas humorísticas que no comentan una realidad temporalmente contigua pero tematizan igualmente el conflicto individual de un personaje con instituciones sociales genéricamente contemporáneas.

Una propuesta: lista de interpretadores

Este comentario narrativo de los datos de la actualidad socio-política será registrado, desde esta perspectiva, en tanto lista de *interpretadores* que la historieta suministra a su público co-

mo modos de conceptualizar cada *nuevo* aspecto de lo que ambos —historieta y público— entienden como realidad. Un acuerdo ideológico básico —una visión de parroquia, similar a la que Freud describía como condición del chiste— funda ese acto previo de compartir una concepción de lo real. En tanto lista de interpretadores, una historieta no impone ideología; propone, a receptores en los que esa ideología ya ha sido impuesta, modos de actuar ideológicamente en la producción y recepción de la significación. Mediante procedimientos de concatenación, desplazamiento, supresión, adjudicación, condensación o sustitución, estructurados y jerarquizados de un modo y no de otro, enseña a poner en obra esa concepción general. Naturalmente, ni lo explícito ni lo consciente ocupan, en esta transmisión, un lugar de privilegio.

Los procedimientos utilizados, en cualquiera de las áreas de comunicación de que dispone la historieta, posibilitan a un público determinado el aprendizaje de nuevos modos de resolver una tensión ideológica. Proposición comunicacional particularmente redundante —en texto, en imagen y en la relación habitual entre ambas—, la historieta tiene la posibilidad, en un sentido, de acentuar el efecto de ejemplificación infinita de una misma propuesta ideológica concretada antes por el mito, al fijar en más de un nivel cada mensaje de esa comunicación extendida.

Cada historieta puede seleccionar el nivel de su proposición interpretativa: puede indicar modos exclusivamente visuales de señalar los estigmas de un sector social o psicológico, a través de una jerarquización del dibujo y de lo caricaturesco; puede enseñar a practicar idénticas reducciones a través de tropos lingüísticos; puede proponer modos de narrar las aventuras generales de un individuo-tipo, de modo que la moraleja sea siempre aproximadamente la misma; y puede combinar la utilización de recursos diferentes, reforzando poéticamente lo que sugiere a nivel narrativo.

En este último caso, que puede ser el de Isidoro, podrá pensarse que el mensaje se ha fortalecido retóricamente; o lo que es lo mismo, que se ha hecho ideológicamente más eficaz. Ha logrado atacar desde más de un flanco hechos no suficientemente ideologizados por otros discursos, es decir, no encuadrados todavía dentro de los marcos ideológicos compartidos por emisor y receptor.

Puede comentarse por otra parte desde este punto de vista la existencia de una nueva diferencia entre historieta y pintura, o entre historieta y dibujo "artístico": en la medida en que la historieta suministra interpretadores, "enseña" a discriminar y ordenar el mundo; lejos, por lo tanto, de la pluralidad y circulación de significaciones de la pintura, que antes que entregar interpretadores los problematiza. Una historieta que suministra interpretadores a través de la caricatura instala lo interpretativo en cada tramo o nivel de la representación analógica; además de enseñar a carica-

turizar, utilizando o no imágenes, enseña hasta dónde ir y sugiere cuándo detenerse.

El presente concepto de "interpretadores" engloba tanto a signos icónicos o verbales cuyos significantes se ofrecen puntualmente a la percepción, como a niveles de organización retóricos o del relato. En el primer caso, por algo más que una similitud lingüística, podríamos tal vez buscar respaldo en la noción de *interpretables* de Pierce:³ signos que redefinen permanentemente a otros signos, y a su uso. Solo que aquí los signos redefinidos están en el interior y en el exterior del discurso propuesto; desde la retórica, podríamos definirlos como preferentemente ubicados en el campo de los metalogismos.⁴

Los interpretadores provistos desde "Isidoro"

Una lectura de "Locuras de Isidoro" practicada desde esta perspectiva nos sugiere la búsqueda de interpretadores en distintas áreas de significación: las estructuras del relato, las figuras retóricas, la articulación retórica entre texto e imagen, la mezcla de jergas y códigos, las constantes estilísticas.

Pero el carácter pobre y repetitivo de la imagen, aun en su aspecto caricatural, nos indica el abandono de la búsqueda en este nivel. No hay diferenciación de la tira en tanto narración en cuadros, diseño de página o utilización de técnicas gráficas; los procedimientos para la caricaturización de algunos personajes —el tío militar y aristócrata, el judío que vende a plazos— son reiteraciones textuales de antiguas convenciones. La relación entre texto e imagen es siempre redundante, con desmedro para la segunda; los rasgos de ingenio, el plus poético, están depositados siempre en el nivel verbal. También es enteramente tradicional y monocorde la imagen gráfica en lo relativo al diseño de los globos y a la disposición de los textos, incluidos o no en ellos. No se sugiere que el dibujo de Isidoro no tenga un estilo, sino que las proposiciones formales y conceptuales características de la historieta se hacen siempre fuera de él.

Invariablemente, en Isidoro el lenguaje lo recubre todo. Y es en este nivel donde hallamos sus rasgos básicos:

1) Una particular organización del relato, de acuerdo con la cual la solución final de los conflictos del héroe se establece por una reproducción especular, a nivel de las motivaciones que tiene la

sociedad para reabsorber al "rebelde", de las motivaciones que tuvo inicialmente el protagonista para apartarse de ella.

2) Un principio de disolución de las áreas de significación a través del manejo de los códigos: lo individual apunta a disolverse en lo social, lo social en lo personal, el trabajo en el deporte, un juego en otro, por obra de los procedimientos de metaforización incluidos en los parlamentos de Isidoro.

El primer rasgo da cuenta de la aventura-tipo de Isidoro. Del Isidoro actual: aquí encontramos la primera diferencia con los episodios del mismo personaje que aparecían —y siguen apareciendo, pero ahora separadamente— en el interior de la historieta *Patoruzú*, en los que la bondad básica de la sociedad impedía triunfos similares a los presentes.

El relato

Las etapas del relato mencionadas en 1) (extrañamiento del protagonista y posterior reabsorción por la sociedad) fueron pensadas en los términos en que las define A. J. Greimas⁵ cuando condensa el sentido global del encadenamiento de funciones de los cuentos populares; en un ejemplo —el episodio titulado "Amante Latino", uno de los primeros de la nueva publicación, aparecido en 1968—,⁶ se ha definido además el desarrollo narrativo en términos de la secuencia de funciones propuesta por V. Propp para la descripción del cuento popular.⁷ Como relato de autor, "Amante Latino" tiene, naturalmente, importantes desvíos con respecto al común de los cuentos populares y anónimos; pero como estos desvíos se repiten en la generalidad de los demás episodios de la serie, la adaptación es útil a los efectos descriptivos. En el episodio elegido para esta ejemplificación se advirtió además la presencia de otra característica formal que no se alcanzó a indagar en el resto del material: la existencia de un paralelismo entre aspectos centrales de los momentos del relato y el carácter de las metaforizaciones empleadas por Isidoro en sus entradas verbales más enfáticas.

El argumento resumido del episodio es el siguiente:

Isidoro, hundido en uno de sus acostumbrados períodos de falta de dinero, y condenado por lo tanto a vivir enclaustrado en casa

3 Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, Harvard University Press, 1960, vol. 5.

4 J. Dubois y otros, *Rhetorique générale*, Larousse, Paris, 1970, p. 125. "El metalogismo exige el conocimiento del referente para contradecir la descripción fiel que se podría hacer de él".

5 *Sémiotique structurale*, Larousse, Paris, 1966, p. 202 (hay vers. cast.: *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1971). "Se puede dar entonces de manera convencional, a la serie inicial, el nombre de alienación, y a la serie terminal el de reintegración".

6 "Locuras de Isidoro", año 1, nº 2, 1º de agosto de 1968. Editorial Dante Quinterno, Buenos Aires.

7 *Morphologie du conte*, Seuil, Paris, 1965, pp. 35 y ss.

de su tío, rico pero severo e intolerante, se encuentra de pronto con que su protector-perseguidor ha cambiado de conducta. Ahora Isidoro podrá disponer de todo el dinero que necesite para su vida de juerguista, porque su tío le comunica que su apoderado ha recibido orden de facilitarle sin restricción los fondos que reclame. El protagonista actúa de acuerdo con sus antecedentes: compra caballos de carrera, se hace empresario de teatro de revistas, organiza fiestas fastuosas y termina fundiendo el teatro de revistas y regalando el caballo de carrera ganador. Considerando que la fortuna puesta a su disposición no ha sido de todos modos afectada, recurre nuevamente al apoderado de su tío, pero entonces recibe la comunicación de que sólo queda para él una moneda de un peso: lo que había estado gastando con tanta desmesura era la herencia íntegra que su pariente había destinado para él. El implacable tío comenta: "Ahora estoy seguro de que tendrás que trabajar para comer". Isidoro opta entre el suicidio y el trabajo y se decide por el último; después de varios fracasos, se emplea como acompañante por horas de turistas solitarias. Las primeras experiencias son desagradables (acompañar a mujeres no atractivas o a niñas) pero finalmente es contratado como pareja de una turista norteamericana bella y rica. Isidoro se siente feliz al reconquistar, aun de modo tan indirecto, "la noche porteña", llevando a la viajera a lugares de diversión. Pero ella está ocultando —aun ante Isidoro— su verdadera personalidad: es una asaltante de bancos, que hace planes y efectúa salidas no sospechosas mientras espera a su cómplice, con el que compone una pareja tipo "Bonnie and Clyde". El ausente aparece en momentos en que su compañera está bailando con Isidoro en una boite, y el protagonista lo enfrenta creyéndolo un rival amoroso. El escándalo consiguiente determina la llegada de la policía, que reconoce y detiene a los asaltantes. Isidoro cobra finalmente un premio fijado para quien ayudara a la captura, y queda en condiciones de reiniciar su vida de play-boy.

En términos de la seria proppiana, la historia puede ser descripta como sigue:

O) Prólogo: Descripción del cambio ocurrido en la situación miserable de Isidoro, por el súbito regalo de su tío (el comienzo, mimetizado con un relato oral infantil, podría ser: "Un día sucedió que el tío lo sacó de un apuro a Isidoro, dándole un montón de plata, y que no le pidió nada a cambio. Isidoro entonces había empezado a vivir sin problemas, cuando...").

- 1) Ausencia de un familiar: la del Tío como represor.
- 2) Una interdicción pesa sobre el héroe: la tácita interdicción sobre la búsqueda de placer, el ocio, las faltas contra la ascesis.

- 3) La interdicción es violada: Isidoro reinicia su vida de juerguista.
- 4) Pedido de información del malvado: Por inversión, información retaceada al héroe por el agresor, en relación con los objetivos de su súbita generosidad.
- 5) Información obtenida: continuando con la inversión anterior, error explícito de Isidoro. "¿Y eso te preocupa? —dice al cómplice después de perder su fortuna—. ¿Te olvidás que mi tío provee?"
- 6) El malvado trata de engañar a su víctima para apoderarse de sus bienes: plan del Tío, secuencialmente develado con posterioridad, para dejarlo sin herencia.
- 7) La víctima cae en la trampa: Isidoro agota su fortuna.
- 8 A) Daño: Isidoro —no un familiar, ya que él será su propio héroe— ha quedado sin dinero ni amigos.
- 9 B) Pedido o envío de auxilio: el pedido es interior (de uno a otro aspecto de la personalidad de Isidoro) y se manifiesta en la disyuntiva entre trabajar y suicidarse.
- 10 C) Empresa reparadora: Isidoro decide trabajar.
- 11 ↑) Partida: Isidoro tienta diversas ocupaciones en sitios diferentes, sin éxito.
- 14 F) Un auxiliar mágico es puesto a disposición del héroe; el trabajo en función de acompañante por horas. Su carácter mágico se pondrá de manifiesto cuando vuelque en favor de Isidoro las maravillas del azar. No hay funciones previas de prueba por el donante (12 y 13), aunque opera como prueba exterior el resto de las historias de Isidoro, implícitamente conocidas por el amigo que lo recomienda como acompañante frívolo.
- 15 G) El héroe se traslada de un reino a otro, llegando a las proximidades de su búsqueda: vuelve a los lugares nocturnos de diversión, donde reconquistará sus posibilidades, acompañado por la falsa turista norteamericana.
- 16 H) El héroe y el malvado se enfrentan en una batalla en regla: acentuando una característica de otras historias de Isidoro, tío y sobrino desarrollan su combate (Isidoro para sobrevivir como tal, el coronel para "encarrilarlo") mediante jugadas oblicuas: el tío había obtenido un triunfo pasajero induciéndolo a quedarse sin fondos, Isidoro los recuperará persistiendo en sus calaveradas y su atolondramiento.
- 18 I) El malvado es vencido (Victoria): se anuncia el premio para

Isidoro. De aquí se pasa a una particular consustanciación entre héroe y falso héroe:

- 24 L) Un falso héroe pretende ser el autor de la hazaña. El tío de Isidoro, siempre enemigo del Isidoro real, saluda en él, sin embargo, al que cree sincero defensor de la justicia penal, pensando que capturó deliberadamente al pistolero. Nadie devela la situación, de modo que no hay desenmascaramiento del falso héroe, ni reconocimiento del verdadero. Tampoco hay castigo del malvado, ya que el planteo de Isidoro no es, por supuesto, ético, ni comparte los valores explícitos de la sociedad, aunque tenga coincidencias más profundas con ella.
- 31 W) El héroe se casa y/o sube al trono: Isidoro vuelve a sus placeres habituales, y manda "al demonio" su anterior empleo, junto con sus empleadores.

Una reintegración especular

El tipo de inserción social que Isidoro encuentra en su periplo hacia la victoria reproduce, especularmente, rasgos del extrañamiento anterior. Los pecados de Isidoro eran su sensualismo, su egoísmo, su monetización de las relaciones humanas. El trabajo que le permite acercarse al triunfo reproduce esos rasgos, satisfaciéndolos en las turistas-clientes. Y en el momento del premio, se hace por otra parte totalmente visible el carácter azaroso de la acción de Isidoro, lo que no modifica la actitud de los dadores, convertidos en "croupiers" de la recompensa social. No hay, como en el cuento popular, una resocialización expiatoria, sino más bien la postulación pesimista del antiguo concepto según el cual el egoísmo es el motor de toda realización humana. La aseveración mítica que Greimas encuentra en las estructuras secuenciales estudiadas por Propp —la de que el hombre debe pagar con la acción su desobediencia a las normas— es sustituida por otra, presente desde antiguo en las literaturas de los momentos de decadencia: *no hay relato*, porque empezando la narración por el individuo o desde la sociedad se encuentra en el fondo el mismo e inamovible sentido. Las proposiciones narrativas de "Isidoro" son siempre simétricas; el hombre no necesita luchar por una inserción social que las instituciones le ofrecen, sencillamente, en espejo.

Sin embargo, estos desvíos no se ven reforzados por una ruptura apreciable de la secuencia habitual en los cuentos populares. Como toda narración de autor, "Isidoro" podría romper a gusto con la organización oral del cuento, definida además en términos de sus variables más arcaicas, como son los cuentos fantásticos.

Con el agregado de que la narración en historieta posibilita toda otra serie de rupturas, en términos de la organización de la secuencia en cuadros. Despreciando estas posibilidades retóricas —abundantemente utilizadas actualmente por historietas de todo tipo—, se ubica como un relato doblemente tradicional, pero que ironiza profundamente sobre sí mismo en tanto tal.

Segunda simetría

A nivel del relato solo se han encontrado, entonces, peculiaridades "de contenido". Pero en el episodio analizado pueden detectarse, articulados con esas estructuras, procedimientos de metaforización que podrían constituir el correlato formal, o estilístico en sentido restringido, de la simetría propuesta a nivel conceptual.

La lista de figuras retóricas que sigue fue clasificada atendiendo a tres procedimientos de metaforización utilizados a lo largo del relato: nombrar lo individual a través de lo social, lo social a través de lo individual, o realizar sustituciones "a nivel", en el interior de una u otra dimensión. Se trata de figuras de sustitución que pertenecen al campo de metáfora, aunque a veces se concreten en meras comparaciones, o en oposiciones de términos provenientes de diferentes áreas de significación. El rasgo común que las une es la apoyatura en la combinación de dos sinécdoques, componente aparentemente obligado y rasgo diferencial de la constitución de toda creación metafórica.⁸

Los tres movimientos de significación señalados para estos rasgos de ingenio tal como se dan en la historia analizada (basados en relaciones entre las esferas social y primaria o individual) han sido precisados indicando con una flecha la dirección del sentido correspondiente: una flecha hacia la derecha alude a una metáfora en la que un significante perteneciente a un campo individual o primario es sustituido por un significante del orden de lo social, político o institucional no individual; una flecha hacia la izquierda señala la existencia de una metáfora en la que, inversamente, lo social ha sido nombrado a través de lo individual; una flecha de dos puntas grafica una sustitución entre significantes ubicados en un mismo nivel, el de las instituciones sociales externas al individuo o al grupo primario, en un ejemplo, o el de las pertenecientes a este grupo, en otro.

8 T. Todorov, "Synecdoques", en *Communications*, n° 16, "Recherches Rhétoriques", Seuil, París, 1970, p. 30.

Secuencia introductoria

- P. 5 → —¡Esto es estar confinado! Lo personal (desabastecimiento o impotencia individual) por lo político.
(Isidoro a sí mismo, al verse sin dinero.)
- P. 10 → —¡A vivir... en la generación de Isidoro! (I. a sí mismo, al recibir dinero.) Lo vital-personal por lo vital-grupal (institucionalizado en un jingle de Pepsi).
- P. 10 → —¡Mirá que tu rentreá tiene que ser sensacional! (I. a sí mismo.) El éxito en un grupo primario por el éxito ante un público teatral indiferenciado.
- P. 29 ← —¡El papi bueno! (Las coristas a I. ahora dueño del teatro.) Las relaciones de un grupo secundario, instrumental, por las de un grupo primario.
- P. 36 ↔ —¡Gracias, Pueblo! (I. al público del teatro que ha comprado.) Un área exógena por otra área exógena: teatro por política.
- P. 37 ↔ —¡Aplaudan ahora a mi caballo! (I. hace entrar a su caballo de carrera al teatro donde lo aplauden como empresario de revistas.) Un área exógena por otra área exógena: deporte por teatro.
- P. 38 ↔ —¡El caballo del pueblo! ¡Y como es del pueblo al pueblo volverá! (I. regalará su caballo campeón al que tome más whisky en la fiesta del teatro.) Un área exógena por otra área exógena: deporte por política.

Secuencia principal

- P. 48 ↔ —Recurriré a la solución desesperada... ¡Trabajaré! (I., frente al río, parecía hablar inicialmente de su suicidio.) Un área primaria por otra área primaria: cuidar la propia vida por acabar con ella.
- P. 50 ↔ —Entre sabios no vamos a pisarnos los microbios... (I. a un amigo igualmente calavera.) Un área exógena por otra área exógena: un lugar, social por otro.
- P. 52 ← —¡No está mal! ¡Una alemanita para empezar! (I. es llamado para su primer "acompañamiento por horas".) Lo exógeno por lo endógeno: la obligación social del trabajo por el placer personal.
- P. 56 ← —¡Una bomba con minifaldas! (I., cuando cree reconocer —equivocadamente— a su primera cliente.) Lo exógeno por lo endógeno: la obligación social del trabajo por el placer personal.

- P. 64 ← —¡Prepárate, Buenos Aires nocturno! ¡Te voy a hacer temblar! (I. vuelve a los centros de diversión.) Lo social por lo anímico-individual.
- P. 65 ← —A deslumbrar a la noche porteña! (I. empieza a recorrer, con la falsa turista norteamericana, los centros de diversión.) Lo social por lo anímico-individual.
- P. 71 → —Esta noche, usted... ¡mata! (I. a la turista norteamericana que lo utiliza para ocultar su actividad delictuosa, antes de salir por primera vez con ella.) Un área endógena por otra exógena, en este caso la del lenguaje publicitario (aviso de Colonia Valet: "Esta colonia mata", contemporáneo del episodio.)
- P. 72 ← —¡Noche porteña, allá vamos! (Al salir con la asaltante disfrazada.) Lo social, animizado y personalizado.
- P. 76 ← —¡Isidoro... yo lo quiero vivo! —¡A vivo no me gana nadie! (Diálogo equivoco para la asaltante, y sólo ocurrente para I.: él se había manifestado dispuesto a "matarse" por una dama, y ella reflexiona sobre los peligros reales que I. corre a su lado.) La condición vital en general por un rasgo personal.
- P. 82 ← —Platita... ¡para mandar al torrente circulatorio! (I., después de cobrar el premio.) Lo social por lo personal-biológico.
- P. 82 ↔ —¡Si quieren pasear a una negra, vayan a buscarlo a Pelé! (I., otra vez adinerado, desprecia otra oferta de trabajo como acompañante.) Las reglas del intercambio de bienes por las reglas (raciales) del intercambio de mujeres.

Sobre el fondo de las sustituciones "a nivel", presentes en todos los momentos del relato, se recorta la inclusión mayoritaria de metáforas o comparaciones en las que lo personal es nombrado por lo social, en la etapa inicial en la que el héroe desafía a la sociedad; y de figuras en las que lo social es nombrado por lo individual, en el momento posterior en el que aparenta pagar, trabajando, su deuda con la sociedad.

Desde la estructura de los rasgos de ingenio, se postula así un equilibrio permanente entre la iniciativa personal y la presión social. Cuando la iniciativa es del individuo, los tropos se encargan de definirla socialmente; cuando pertenece a la sociedad, en el

momento en que Isidoro capitula ante las exigencias del ambiente, las figuras retóricas la recubren con rasgos pertenecientes a la esfera de lo individual. Las expansiones poéticas terminan repitiendo así el mensaje ideológico —el pesimismo especular— del relato en su conjunto.

Hay sólo dos excepciones a la distribución metafórica señalada: en la primera parte, una figura parte de la sustitución de una relación exógena por una endógena ("¡El papi bueno!", p. 29); en la parte final, hay un momento en que, contrariamente a la tendencia general, se nombra un hecho personal a través de una frase publicitaria institucionalizada ("Esta noche, usted... mata!", p. 71). En este último caso, sin embargo, la construcción aparece desvalorizada por la posibilidad concreta de que la asaltante "mate" a Isidoro.

A través de una interpenetración aparentemente caótica de distintos discursos sociales, "Isidoro" construye así en cada número un idiolecto fugaz. Idiolecto que, naturalmente, no lo es del todo, y que comparte con los refranes un mismo fondo de sentido inmovilista y socarrón. Pero que en cierto modo los supera (de aquí su "utilidad" ideológica), porque:

- tiene un plus de sorpresa poética;
- es más inmovilista aún que el refrán.

Isidoro trabaja sobre varias variables lingüísticas a un tiempo, y debe entonces sostener el equilibrio sobre la base de un empobrecimiento de cada propuesta de sentido aun mayor que el que funda la "sabiduría" de los refranes. Apelando, en mayor medida, a una parecida simplificación y a un similar "bricolage" de elementos lingüísticos ya existentes.

Un relato similar: "Upside-downs".

En el texto, Isidoro propone un empate conceptual similar al que proponía en la narración gráfica una historieta de principios de siglo: "Upside-downs". En cada episodio de esta rara creación era necesario, después de recorrer los cuadros de la página completa, poner la revista cabeza abajo, para continuar la historia al revés, desde el último cuadro hasta el primero. Tanto el dibujo de los personajes como el del paisaje y sus objetos había sido construido de manera tal que, invertido, componía otros personajes u otros objetos. Dos personajes centrales: un tío y su sobrina, se convertían así cada uno en el otro, en algún momento de cada una de las anécdotas. La magia del intercambio sin residuo y de la simetría colocaba de este modo en un segundo plano el sentido de las anécdotas, muchas veces horribles. La segun-

NEW YORK HERALD, SUNDAY, FEBRUARY 21, 1904.

THE UPSIDE DOWNS OF LITTLE LADY LOVEKINS AND OLD MAN MUTTAROO SHOWING THE DIFFICULTIES OF GETTING A SUPPER SOMETIMES.



Upside-Downs, de Gustavo Verbeek. Episodio publicado en el New York Herald, 1904.

da parte —invertida— de cada historia correspondía al momento del dominio, por los personajes, de lo social, o de la naturaleza transformada por la sociedad; y la insistente maravilla del dibujo sin arriba ni abajo disolvía la consiguiente oposición. Tal como "Isidoro", "Upside Downs" desarrollaba ante su público, mediante otros recursos, los pasos de un efecto de reconocimiento, y los llenaba con un contenido de simetría anti-relato.

Pero la relación entre las propuestas de sentido de ambas creaciones es de algún modo la de antecedente-consecuente, si nos colocamos en el plano imaginario de las conexiones entre un nivel ideológico general, como repertorio organizado de operaciones, y sus extensiones posibles hacia distintos campos de la práctica. "Upside-downs" no pertenece al paradigma de historietas humorísticas en el que fue ubicado Isidoro, en la medida en que no vehicula comentarios sobre el mundo socio-político contemporáneo de su aparición. Su referente social e institucional es el de la pantalla blanca de los cuentos infantiles, y su humor es un humor visual, comentario exterior de hechos que, en todos los casos, terminarán nivelados por la eficacia lúgubre de los procedimientos destinados a postular la equivalencia de todo objeto con otro. Isidoro encubrirá una propuesta igualmente repetitiva a través de manejos aparentemente diversos de situaciones intersubjetivas complejas, posicionamientos con respecto a lo institucional-político y, muy principalmente, instrumentaciones de los lenguajes sociales. La circularidad de toda acción no será propuesta como maravilla perceptual de alcances universales sino como fundamento psicológico y social de encadenamientos de hechos humanos contemporáneos; y el lenguaje bajará del nivel de generalidad y unicidad de los relatos infantiles para abarcar, vaciándolos de sentido, todos los emblemas lingüísticos de su sociedad.

Un relato diferente: "El pato Donald"

Pertenecientes a un universo diferente y a la vez anexo al de "Isidoro", las historias de "El pato Donald" permiten descubrir procedimientos también repetidos, y también comunicados a través del relato y reforzados retóricamente, de aleccionamientos del lector acerca de modos posibles de interpretar el mundo. Pero estos procedimientos son estructuralmente distintos de los de la historieta argentina.

Donald, un torpe, no conoce o no sabe aplicar con eficacia las reglas de convivencia. No las infringe conscientemente como Isidoro: las viola sin saber. En consecuencia, cada uno de sus relatos se desencadena, de algún modo, en el momento de la secuencia introductoria propiamente en que el malo vence al bueno en el

plano de la información (en Isidoro, esencialmente desobediente, la desinformación sólo puede constituir un ingrediente agregado a la narración). En el límite, la torpeza crispada de Donald se asimilará a la insularidad idioléctica del perro Pluto: él tiene un idioma, tiene también necesidades de comunicación (al revés de lo que sucede, en "Peanuts", con el perro Snoopy), pero las áreas de significación que comparte con los otros no llegan a abarcar la dimensión pragmática porque no se asientan sobre un código igualmente compartido.

Sintomáticamente heterogénea en la definición de sus personajes (animales, hombres, los primeros antropomorfizados o no), esta historieta describe las múltiples maneras posibles de generalizar el tema de la incomunicación; de disolver tanto una ética como una estética en el azar de un diálogo de sordos. Y sucede que, aquí también, las inserciones poéticas subrayan la propuesta narrativa; lo hacen mediante rupturas de la articulación fonológica propia del idioma utilizado, paradojas, multiplicaciones (para una misma frase) del sujeto de la enunciación. A través de este último recurso, utilizado en los parlamentos de los sobrinos de Donald, se elude la posibilidad de que la alianza entre los hermanos instituya una comprensibilidad intersubjetiva de sus discursos; no hay tal comprensibilidad porque, al hablar, cada uno de ellos se convierte apenas en el tercio de un emisor, sujeto a su vez de una enunciación que fundará un nuevo error, un nuevo desfase metalingüístico cuando el enunciado encuentre su receptor.

Este triste, infinito y ocurrente despliegue del tema de la desinformación y la incomunicación será recibido entonces con otro efecto de sentido, aunque de un modo formalmente similar que el planteo especular de las relaciones individuo-sociedad propuesto en "Isidoro": como una manera de entender las relaciones sociales. Tal vez haya algún tipo de acierto demagógico en la proposición constante al público infantil de una naturalización y generalización de las dificultades personales en el plano de la socialización y la información. Es indudable que Donald tiene ese público; el de Isidoro, en cambio, permanece bastante más indiferenciado. Encuestas de la propia editorial de la tira (Dante Quinterio) dan como edad media del lector de "Isidoro" la de 16 años. Si el dato se aproximara a la realidad, también en Isidoro habría un acierto similar: articuladamente con la proposición ideológica central, Isidoro postula tentadoramente, ante un sector ideológicamente sectorizado pero a la vez mayoritariamente adolescente, la posibilidad de adquirir lenguajes emblemáticos a un bajo costo social, y ponerlos en obra en situaciones de las que revista y lector comparten el paradigma.

Un Isidoro más común

Una de las variaciones exteriores registradas en Isidoro-personaje

al convertirse en protagonista único de "comic-books" —aquella que consistió en la complicación de su psicología, correspondiente ahora a la de un héroe de historias complejas y extensas— se vio acompañada, debido a idénticas razones narrativas, por una modificación del valor relativo de cada uno de sus "gags". Pero este rasgo es, opuestamente a lo que sucede con aquella modificación en cuanto actante, otro elemento clave en el suministro de interpretadores de la historieta: los gags de Isidoro, al organizarse linealmente como integrantes de una secuencia mayor, han perdido parte de su carácter representativo general; ahora su posibilidad de variación es mayor, hasta llegar incluso a la contradicción interna; en la medida en que sólo la suma de ellos entrega el significado de cada historia completa, han convertido en encadenamiento metonímico lo que antes era sucesión discreta de metáforas totalizadoras.

Antes del nacimiento de estas historias extensas, cada pequeña entrada de Isidoro debía representar todo su *ethos*; ahora, esas mismas entradas pueden —y deben— diluirse en la expansión diegética. Isidoro pospone decisiones y reacciones; llega a contradecirse, para fundar el suspenso. Sus inserciones en el mundo rodean de realismo sus rasgos característicos; proponen un "tempo" para esa inserción; una posibilidad de equivocarse; en definitiva, una articulación más fluida entre el posible "gesto de Isidoro" y los gestos cotidianos del hombre común.

Un autor social

Aprovechando las posibilidades interpretativas infinitas que le brinda el efecto de tales cambios, la historieta pasa a convertirse en un comentario editorial periódico de la marcha de ciertas relaciones sociales. Y estos editoriales —teóricamente, nuestra lista de interpretadores— tienen, de algún modo, un autor.

Porque los *interpretadores* propuestos como nivel de análisis funcionarían también como *deixis* indiciales,⁹ en la medida en que son reconocidos como *shifters* los modalizadores del tipo de "ciertamente", que introducen temas evaluativos. Se los recibe como de primera persona, en la medida en que van definiendo un modo de pensar el mundo. Aun para el lector ingenuo, alguien piensa por detrás de Isidoro; alguien construye conspicuamente esa historia, ya que se presenta de algún modo como no realista, como humorística y grotesca, y, por lo tanto, como reconstruida. La adhesión del lector lo es también a ese fantasma productor de ideología que, por supuesto, no coincide siquiera con el autor o el editor de la tira:

Isidoro ha pasado ya a la categoría de las historietas que se reciben como un producto social genérico, y Dante Quintero, su autor, ha pasado a constituir una anécdota en su historia; su individualidad dice seguramente tan poco de la vida actual de su invención como lo que puede decir de la de cualquiera de nuestros "grandes diarios" la historia personal de sus editorialistas.

El carácter imaginario de esta adhesión al emisor no se alteraría, naturalmente, en el caso de que la historieta apareciera respaldada por una firma con vigencia actual, y aun buscada por su público: los lectores de "Mafalda" han construido probablemente un Quino-autor que cualquier reportaje intimista echaría por el suelo (o levantaría por los aires). Pero la desaparición del escritor en su escritura se cruza, en los casos en los que se naturaliza y forma parte de la propuesta global del mensaje, con la aparición de un productor que en su manera de dar o quitar significación termina por parecerse a los autores, también anónimos y también difícilmente cuestionables, de los refranes y los chistes de parroquia.

La importancia de esta presencia silenciosa crece en la medida en que el mensaje producido ha naturalizado también una apariencia, confirmada en cada nuevo número, de infinitud, de vitalidad que en lo esencial no cambia ni se agota. Sus alteraciones se parecen ya a las alteraciones —inesenciales pero "funcionales"— del mito. La historieta sería o el folletín novecentista, dirigidos tiránicamente hacia un final que se anticipa decisivo y catártico, no podrían someter jamás a su público a una tan isócrona y reposada tribuna de doctrina.

⁹ "Enonciation", en O. Ducrot y T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, París, 1972, p. 405.