



**ANIMAL LITERARIO. LAS HUELLAS DE LA LITERATURA
EN LA REVISTA 4 PATAS**

Florencia Casanova
(Universidad Pedagógica Argentina)

Resumen. Este artículo explora las huellas de la *literaturización* de los contenidos en una serie de ficciones humorísticas de difícil clasificación genérica publicadas en la revista *4 patas* (1960), en el marco de un proceso más amplio de renovación del humorismo escrito y de emergencia de nuevos géneros en el campo del humor periodístico en Argentina. A partir de un análisis semántico y pragmático se busca evaluar el estatus literario de los textos y la novedad de la propuesta editorial de la revista.

Abstract. This article explores the traces of the *literaturization* of contents in a series of humoristic fictions of difficult generic classification in *4 patas* magazine (1960) within a broader process of renewal in written humour and genre emergence in Argentine journalistic humour. From a semantic and pragmatic approach it aims to assess the literary status of the texts as well as the novelty of *4 patas'* publishing project.

Palabras clave. Humor, Revista, Literatura, Experimentación

Keywords. Humour, Magazine, Literature, Experimentalism

Introducción

La primera década de la segunda mitad del siglo XX ha sido señalada como el momento de emergencia de un nuevo tipo de humor periodístico en Argentina. Ya en 1961 Luis Alberto Murray (1961: 12) identificaba el surgimiento reciente de una tercera «promoción» de humoristas argentinos, representada entre otros por Pernías, Botana, Peralta y Brascó, en las revistas *Tía Vicenta* (1957-1966) y *4 patas* (1960). Unos veinte años más tarde Jorge Rivera reconocía en el período de 1950 a 1970 la configuración de un espacio de renovación en el campo del humor periodístico, en el que se delineaban nuevas relaciones entre la literatura y periodismo. En ese contexto, destacaba a la revista *4 patas* como «una de las tentativas más sofisticadas y experimentales del humor periodístico» (Rivera, J. 1982: 612).

Con sus escasos cuatro números –aparecidos entre abril y agosto de 1960– *4 patas* constituyó, de hecho, un proyecto editorial innovador, incluso en el marco del proceso de actualización ideológica y estética del humorismo argentino que describe Rivera. Dirigida por Carlos del Peral (seudónimo de Carlos Peralta), la revista propuso una manera diferente de entender y practicar el humor político¹. Entre los rasgos novedosos de *4 patas* Rivera señala la superación del costumbrismo en el tratamiento más elaborado y menos optimista de los temas que aborda cada número de la revista, y la apuesta a una profundización de la experimentación en la resolución artística, manifiesta en la utilización de técnicas vanguardistas como el *collage*, el fotomontaje y la combinatoria, en alguna medida ya ensayadas en *Tía Vicenta*². La descripción de Rivera –fundadora de una línea de análisis apenas recuperada hasta nuestros días³– deja de lado, sin embargo, una serie de textos inclasificables o insólitos en los que podemos descubrir la huella de una pata poco visitada de la revista: el conjunto de ficciones breves que, sin ser presentadas como literarias, comparten con la literatura rasgos estructurales, estilísticos y pragmáticos.

Estos textos han sido puestos de relieve recientemente por Laura Cilento (2016) en tanto que ficciones no codificadas genéricamente en las que se pone de manifiesto uno de los rasgos distintivos de la propuesta humorística de *4 patas*: la *literaturización* de sus contenidos (Cilento, L. 2016: 85). En la misma línea de análisis, nos proponemos describir estas ficciones insólitas con el fin de colaborar en la evaluación de la novedad de *4 patas* en el campo del humor

¹ Para un estudio detallado del programa político y estético de la revista, cf. Cilento, L. (2016).

² Como ejemplos de estos procedimientos Rivera menciona las «3 tarjetas postales para animales» de Murray (nº 4), la fotonovela de Catú (nº 2) y la «Mitología para armar» de Kalondi (nº 4).

³ *4 patas* no ha sido objeto de estudio sistemático hasta los recientes trabajos de Laura Cilento (2016) y Osvaldo Aguirre (2016).

periodístico argentino y aportar material para la reflexión en torno al proceso de renovación y codificación de los géneros humorísticos en los años 60.

2. Rara avis. *Literatura y autonomía*

La relación entre *4 patas* y la literatura es compleja; no solo por el entramado de préstamos e influencias que señala Rivera, sino también por la multiplicidad y heterogeneidad de los modos en que la literatura se manifiesta en sus páginas. Podemos mencionar, para empezar, la participación de los editores y colaboradores de la revista en el campo literario –Del Peral, Cattolica, Brascó, Giribaldi, entre otros–, y los anuncios de revistas literarias contemporáneas como *El grillo de papel* y *Boa* (Aguirre, O. 2016: 16). Pero más allá de estos vínculos externos es posible advertir otros menos evidentes al interior del sistema literario. Desde las primeras páginas del número inaugural de *4 patas* la sección «4 patas literaria» pone el foco en el problema de la adscripción genérica de los textos. En este espacio, que vuelve a aparecer en el número 3, encontramos microrrelatos y ficciones breves de autores presentados irónicamente como «distinguidos escritores» por medio de un recuadro que, a la manera de un sello, rubrica los seis textos del primer número. Sin embargo, otras narraciones breves de la revista –de rasgos formales y temáticos similares– no son igualmente etiquetadas como literatura.

La legitimación de solo algunas de estas ficciones como literarias se vuelve más notable si consideramos que los tres textos de Copi publicados en *4 patas* por fuera de la sección literaria («A propos de Loulou» en el número 2, «A propos de ma main» en el 3 y «A propos de Madame la Marquise» en el 4) responden al patrón que más adelante constituirá la marca de la obra cuentística del autor (Cilento, L. 2016: 96). El mismo fenómeno, pero en dirección inversa, se registra en la inclusión de dos textos de *4 patas* en la antología de Murray, *Humorismo argentino*, como ejemplos de la producción de la más reciente «generación literaria». Se trata de «El doble empleo», de Miguel Brascó (nº 1) y «El dueño del prócer» de Jordán de la Cuzuela/Pedro Pernías (nº 3); de los dos, solo el primero había aparecido en la sección literaria de la revista. Entre una y otra publicación median, sin embargo, apenas unos meses⁴. ¿Qué determina el cambio de rótulo? La respuesta no es sencilla; podemos, sin embargo, aventurar que lo que esta indefinición taxonómica señala son los desplazamientos y reacomodamientos que se estaban produciendo en el campo cultural a comienzos de la década del 60 junto con un proceso de legitimación de algunos

⁴ Los números 1 y 3 de *4 patas* aparecen en abril y julio de 1960, respectivamente; la antología de Murray se termina de imprimir en junio de 1961.

discursos y géneros en el sistema literario. En este sentido, a pesar de que Murray evite las definiciones y ofrezca justificaciones un tanto erráticas para los criterios que determinaron inclusiones y exclusiones en la compilación (Murray, A. 1961: 14-17), el hecho de que encontremos entre los autores antologizados representantes tanto de la «alta literatura» como del humorismo periodístico es una muestra de las influencias entre ambos campos de la producción cultural, de las preocupaciones estéticas e intelectuales de los 60 y del dinamismo característico del campo cultural en general.

Como expusimos arriba, la literatura se manifiesta de múltiples maneras en *4 patas*, al punto que es posible afirmar que es transversal a la revista. Ahora bien, respecto de aquellas ficciones «no identificadas como cuentos, aunque de hecho lo sean» (Cilento, L. 2016: 95) que son objeto de análisis en este trabajo, ¿cuáles son los rasgos que hacen que podamos considerarlas literatura? En «El origen de los géneros», Tzvetan Todorov define los géneros como la codificación históricamente constatada de propiedades discursivas, es decir, como la institucionalización de la recurrencia de algunas propiedades en un momento histórico determinado (Todorov, T. 1988). Se desprenden de esta definición dos consecuencias de interés para nuestra indagación: por un lado, que existe una estrecha relación entre la institucionalización de determinados géneros y la ideología de una sociedad en una época determinada; por otro, que los géneros están sometidos a un proceso de transformación que puede ser descrito a partir del análisis de las propiedades discursivas observables en los textos. ¿Cuáles son, entonces, las propiedades discursivas distintivas de la serie de ficciones que nos ocupa? ¿En qué medida esto supone una marca de distinción respecto de otros formatos del humor periodístico?

Desde una perspectiva semántica, una de las marcas de singularidad de estos textos se encuentra en las relaciones entre los mundos ficcionales creados y la realidad contemporánea. En consonancia con uno de los rasgos distintivos de la revista, la autonomización respecto del vínculo con el referente «actualidad» por medio de la proyección de una agenda periodística ampliada (Cilento, L. 2016), las personalidades o sucesos de la actualidad política inmediata rara vez son objeto de mención directa. A excepción de las referencias al plan Conintes⁵ en «La pesadilla de Alain Resnais» y «Mayo, presos, relojes. Hasta luego, Historia» (ambos en el n^o 2) o al fiscal de la Riestra⁶ en

⁵ Plan de represión aplicado durante el gobierno de Frondizi, primero por medio de un decreto secreto (en noviembre de 1959) y luego en forma pública en marzo de 1960, cuando el Poder Ejecutivo decretó el estado de Conmoción Interna del Estado y habilitó el accionar militar en la resolución de conflictos políticos al interior del país.

⁶ El fiscal Guillermo de la Riestra protagonizó una serie de episodios de censura en 1960, entre los que se encuentran la detención de Jorge Lafforgue y Carlos Correas por la publicación del cuento «La narración de la historia» en la revista *Centro*, del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, considerada una «publicación obscena» por su temática homosexual.

«Subdesarrollo, esclavos, esclavas» (nº 3), la realidad política es presentada más bien a través de referencias generales a problemáticas de la época, como las inversiones extranjeras, la inflación, el estado de sitio, las paritarias o la proscripción del peronismo, aunque a veces pueden aparecer menciones un poco más directas, o alusiones a algunas personalidades o hechos más puntuales.

Entre los relatos que se refieren menos directamente al mundo extratextual se destaca «El transporte en Singasog» (nº 1), de Daniel Giribaldi. Allí se describe un país imaginario en el que el retraso tecnológico en materia de transporte público se ha vuelto un verdadero problema. La anécdota, llevada al absurdo, sirve para desarrollar todo un universo de conflictos laborales y políticos: un gobierno cuya política intervencionista consiste en «nacionalizar todo lo que daba ganancias a las empresas foráneas con el objeto, presumiblemente, de que diera pérdidas a las empresas estatales» cuando «todavía no había entrevisto (...) la posibilidad de ir vendiendo Singasog al extranjero» (1960a); un Estado sobredimensionado e ineficiente que se ha quedado sin reservas para afrontar el pago de los sueldos y que cuando finalmente decide recurrir a los capitales extranjeros para resolver los problemas económicos debe enfrentar las protestas populares, que «pacífica» por medio de la fuerza. Las alusiones a los conflictos entre el gobierno de Frondizi y los sindicatos, el Plan de Estabilización y Desarrollo, las inversiones extranjeras y el ya mencionado Plan Conintes son claras, aunque no explícitas. De manera similar, en «El crimen perfecto» (nº 3), también de Giribaldi, el enfrentamiento entre un presidente y su ministro de economía se desarrolla en el marco de una crisis social y política que incluye conflictos gremiales, el estado de sitio y la proscripción del peronismo.

En algunos textos es posible identificar alusiones satíricas a Frondizi y su gabinete. El presidente de «El crimen perfecto» debe hablar con los jefes militares para confirmar si continúa o no al mando y su ministro de economía vive pendiente de las transmisiones televisivas⁷. Otra alusión a Frondizi asoma en las vacas de «El informe de la hiena» (nº 4), que «habían escrito una obra titulada 'Leche y Política', [y] tenían vergüenza de desdecirse» (1960d). Siendo diputado, Frondizi publicó *Petróleo y política* (1954), libro en el que desarrollaba una doctrina nacionalista en materia energética, contradicha en los contratos de explotación petrolera que firmó con compañías extranjeras durante su presidencia. Mención especial merece «Mayo, presos, relojes. Hasta luego, Historia», de Carlos del Peral. En primer lugar, porque desde su título se inscribe

⁷ La dependencia de Frondizi respecto de las presiones de las fuerzas armadas y la relación del ministro de economía Álvaro Alsogaray con la televisión, medio que privilegió para comunicar su política, eran blanco de la burla en la época.

de manera explícita en el contexto político inmediato: no solo a través de la ubicación temporalmente precisa en el mismo mes en que fue publicado el texto, sino también por la referencia a los presos políticos del Plan Conintes, ya en plena vigencia para esa época. En segundo lugar, porque en este relato, que narra la fallida persecución de la Historia por parte de un presidente ficticio, se acumulan una serie de datos que remiten directamente a la figura de Frondizi y su gobierno: el presidente («viejo radical» que «[tiene y vende]cosas» y está «por el desarrollo») es mal aconsejado en su búsqueda por el portero Juan Conintes y por un grupo de sabios (alguno de los cuales «trabajaba para el FMI») que inmovilizan la ciudad con hambre y juzgan toda forma de movimiento como terrorismo.

Si bien entre los ejemplos analizados hasta aquí es posible identificar cierto grado de correspondencia o cercanía entre el mundo ficcional y el referente político inmediato del mundo extratextual, otra serie de textos construyen universos con un grado mayor de autonomía. Como ejemplos de esta mayor distancia podemos mencionar «Joven bna. pres. para trab. liv.», de Julián Jota (nº 2), «Los 4 grandes», de Kalondi, «El dueño del prócer» (nº 3), «Cuadros de una exposición», de Julián Jota, «Siglo XXI», de Enrique Silberstein, y «El águila y Prometeo», de María Rosa (nº 4). Los mundos de ficción de estos textos se corresponden con el «sistema de realidad» (Ryan, M. L. 1997) en el que fueron producidos, aunque sin referirse a la actualidad política. Los escenarios, las situaciones y los personajes son perfectamente posibles en la Argentina de los 60: la búsqueda de empleo a través de la publicación de un aviso en la sección «ofrecidos» de los avisos clasificados; la lectura de la revista *Selecciones* como fuente de información acerca de la actualidad cultural; el avance de la ciudad moderna sobre los restos de la sociedad patricia; la barra de amigos que juegan a las bolitas, las figuritas o la batalla naval; la corrupción; etc. La lista se completa con otras referencias a la cultura de los años 60, como las nuevas corrientes de pensamiento. En «Caperucita vocacional» (nº 3), de Jaimote Botanilla, la versión «sesentista» de Caperucita rechaza la ejecución del lobo a manos del leñador y propone en cambio la participación en una sesión colectiva de psicoanálisis para «entrañar la verdadera razón y origen de su inadaptabilidad social» (1960c). En materia de tecnología, se mencionan algunas novedades de la época como el Fiat Concord 600, primer automóvil de producción local, que comenzó a fabricarse en abril de 1960 («El informe de la hiena»), o el Comet 4, avión comercial con turbinas, llegado al país en 1959 («Caperucita vocacional»).

Siguiendo a Marie-Laure Ryan (1997), podemos decir que en estas ficciones hay compatibilidad de inventario entre el mundo real textual y el mundo real (extratextual), es decir que ambos mundos están compuestos por los

mismos objetos, aunque el ficcional puede incluir algunos propios. Incluso en aquellos textos cuya acción se desarrolla en temporalidades alternativas hay compatibilidad, si no de inventario, al menos socioeconómica, con el mundo real. Así, en el relato futurista «Siglo XXI», aun cuando los personajes se informen por medio de la radiotelepatía o se transporten en atomicobuses, el gremio de conductores lleva adelante huelgas y los pasajeros deben soportar largas esperas. Incluso los personajes mitológicos de «El águila y Prometeo» se mueven en un mundo regido por la lógica de nuestra realidad en materia socioeconómica: el águila debe apurarse a cumplir con su tarea para no ser despedida, se queja de la burocracia y finalmente acepta unas dracmas a cambio de liberar a Prometeo. Un caso interesante es el relato «Los 4 grandes», que narra los conflictos de un grupo de amigos: más allá de las referencias a los juegos infantiles y de la representación realista del lecto de los protagonistas, nada en el relato parece remitir a la actualidad social o política. Sin embargo, la imagen de una paloma de la paz en la mira de un arma (obra de Quino) reenvía el texto de Kalondi al tema central del número 3 de *4 patas*, la bomba, y habilita una lectura en clave ideológica del cuento. Como excepción a esta (mayor o menor) cercanía entre mundo ficcional y mundo real encontramos las tres ficciones epistolares de Copi en las que, a pesar de la compatibilidad de inventario e incluso cronológica, el mundo real textual se ve regido por una lógica y unas leyes físicas diferentes, características del humor absurdo⁸. Aunque la intencionalidad satírica respecto de los excesos y la tendencia al lujo de ciertas clases sociales sea clara en estas ficciones, no hay indicios que permitan vincular el universo del texto con la actualidad política externa a él.

El análisis semántico de este grupo de ficciones permite identificar una tendencia a la autonomización de los contenidos de *4 patas* respecto de la actualidad política local y la construcción de un referente ampliado⁹. Esta autonomía respecto de la actualidad nunca es absoluta, entre otras razones por el hecho de que *4 patas* es principalmente una revista de humor y, por el carácter instantáneo de su mecanismo, el humor demanda una cercanía con el lector que depende de la inmediatez en tiempo y en espacio. Sin embargo, incluso en el campo del humor periodístico de la época, las operaciones de autonomización de los contenidos y ampliación de registro dan cuenta de la búsqueda de diferenciación de la revista en relación con sus antecesoras, en

⁸ En «A propos de madame la marquise» leemos: «Usted sabe que cuando papá y yo éramos pequeños, mamá nos sacaba a pasear por el Bois de Boulogne» (1960d); en «A propos de Loulou», por su parte, escribe Lulú: «la última vez que [mamá] discutió conmigo a propósito de Lulú me fue prácticamente imposible rescatar mi nariz. Desde entonces uso un ojo en su lugar, pero claro, cuando miro de frente se me ve el cerebro por el agujero del ojo y Lulú no hace más que escupirme adentro» (1960b).

⁹ Este «referente ampliado» está constituido por los grandes temas de la política mundial, como la violencia, la guerra, la revolución cubana, a los que se suman cuestiones relativas a la cultura de los 60, entre los que se encuentran el existencialismo o el arte de vanguardia.

particular *Tía Vicenta*¹⁰, en la que la sátira política y la caricatura tenían como blanco directo a figuras políticas actuales. La intención se hace explícita en los créditos de cada número, donde los editores reiteran que «todo parecido que [el lector] crea encontrar con nuestra política debe considerarse fortuito e ilusorio, desde que nuestro enfoque es general y no particular» (1960b). En este derrotero, el «giro literario» que se opera en la revista puede leerse como una manera de realizar esa declarada autonomía referencial. A caballo de las tradiciones del periodismo de actualidad y de las revistas culturales, *4 patas* realiza la opción por la literatura y traza los lineamientos de un modo novedoso de practicar el humorismo escrito al tiempo que construye su marca de identidad como *rara avis* entre las revistas de su especie.

3. La risa de la hiena. Literatura y humor

En este marco, los géneros canónicos de la literatura funcionan como esquemas superestructurales y como repositorio de procedimientos narrativos a partir de los cuales concretar una nueva propuesta periodística. El cuento maravilloso tradicional, la fábula, el mito cosmogónico, el relato de ciencia ficción y el relato policial clásico sirven en algunas de estas ficciones breves como base constructiva sobre la que se aplican los procedimientos típicos del humor.

«Caperucita vocacional», por ejemplo, se presenta desde el subtítulo como «una fábula para nuestros días» (1960c) y se sirve de la sintaxis del cuento maravilloso tradicional (la apertura clásica «había una vez», la moraleja final, etc.) para construir una sátira paródica del esnobismo burgués y porteño, representado en «una niña muy cursi y regularmente pedante» que consume las novedades culturales de los sesenta (el psicoanálisis, el teatro vocacional) y busca hacerse ver en los lugares a los que concurren los miembros del mundillo cultural. Las variadas referencias a elementos de la cultura de la época dan cuenta de que el blanco del texto son las prácticas sociales y culturales más que las convenciones literarias, por lo que en esa zona de intersección de la parodia y la sátira la balanza se inclina hacia la segunda; en otras palabras, el texto apunta hacia un objetivo externo y para ello se sirve de la parodia como dispositivo estructural (Hutcheon, L. 1981: 148). El mismo procedimiento se registra en «El águila y Prometeo». También aquí descubrimos una operación de transcontextualización, es decir el traslado de la fábula tradicional al marco de la sociedad contemporánea, con sus costumbres, y sus sistemas burocráticos y productivos. Lo que podría ser interpretado como mero juego paródico toma

¹⁰ Sobre las relaciones entre *4 patas* y *Tía Vicenta*, ver Cilento, L. (2016)

otro cariz cuando se lo considera en el marco del dispositivo *4 patas*. Oscar Traversa (2014) recurre a la noción de «dispositivo» para pensar la articulación entre las técnicas constructivas de los enunciados y las técnicas sociales relativas a su circulación. En su análisis desplaza el centro de interés del enunciado a la enunciación y considera las inflexiones de los discursos por efecto de la «incidencia del dispositivo en las condiciones de producción del sentido» (Traversa, O. 2014: 72). Sobre la base de estas conceptualizaciones es posible sostener que en la recepción de los textos que analizamos influyen ciertas características del dispositivo *4 patas*, principalmente su autodenominación como «semanario satírico», y el programa declarado en el manifiesto inaugural (1960a). En este sentido, el dispositivo orienta la lectura hacia la reflexión crítica y modaliza la enunciación de estas narrativas periodísticas de modo que, incluso cuando adoptan los formatos de los géneros literarios legitimados, «nunca aparecen autorizadas por el medio periodístico para gozar de la plena autonomía de la ficción rotulada como literaria» (Cilento, L. 2016: 96).

Algo similar ocurre con el relato policial de enigma en «El crimen perfecto». Los temas (el crimen perfecto, el desciframiento de un enigma) y los personajes típicos de este género (el asesino, el detective amateur con sus atributos: la pipa, la lupa, el sabueso) son insumos con los que se construye la trama en una clave fácilmente identificable para el lector. Pero aunque reconozcamos el vínculo intertextual y la transgresión de las convenciones genéricas constitutivos de la parodia, tampoco en este caso parece ser ese el eje central del relato, o por lo menos el único; leído en el marco general de la propuesta de *4 patas*, el texto devela una orientación pragmática que desborda la mera fruición estética. Esta orientación extratextual se evidencia no solo en las referencias a personajes de la actualidad ya expuestas, sino también en el complemento icónico que refuerza la lectura situada: a un costado del texto se destaca la figura escuálida de un hombre de nariz prominente y anteojos, representación de Frondizi popularizada desde las páginas de *Tía Vicenta*¹¹.

Desde un enfoque pragmático, la noción de dispositivo habilita un abordaje de la cuestión a partir de las relaciones entre las instancias de producción y recepción de los textos. Hacer énfasis en la enunciación lleva a considerar el problema de los géneros atendiendo a los usos de los textos por parte de una comunidad de lectores. Marie-Laure Ryan ha desarrollado una teoría de la competencia genérica según la cual los usos correctos de los diversos tipos de texto en situaciones comunicativas dependen de la capacidad de los lectores para reconocer las reglas pragmáticas, semánticas y de superficie que definen los géneros (Ryan, M.L. 1988: 260-262). En cuanto a las reglas

¹¹ Para un estudio de las representaciones gráficas de Frondizi en *Tía Vicenta*, ver Gandolfo, A. (2013).

pragmáticas, Ryan sostiene que los géneros, en tanto que actos de habla, ofrecen una serie de orientaciones para la interacción entre el texto y los lectores. Existen tres tipos de orientaciones pragmáticas: hacia la acción, hacia la información y hacia la fruición. En la práctica estas reglas se combinan, es decir que un género puede tener a la vez orientación hacia la acción y hacia la información (como una receta de cocina); asimismo, es posible distinguir entre orientaciones primarias y secundarias. Los géneros literarios tienen, según Ryan, una orientación hacia la fruición, hacia la experiencia estética: «los textos de fruición no transmiten algo que merezca la pena recordar [por su valor de verdad], sino algo que merece la pena experimentar» (Ryan, M. L. 1988: 268).

Incluso cuando sea discutible la idea de que la fruición sea la orientación esencial de la literatura, creemos que los postulados de Ryan pueden aportar una perspectiva productiva para nuestra indagación. Desde el enfoque pragmático de Ryan, los textos que analizamos en este trabajo no responderían plenamente a las características genéricas de los textos literarios. No son pocas las marcas de la orientación hacia el goce estético que podemos encontrar en ellos: desde la parodia de los géneros canonizados ya analizada hasta los juegos de palabras¹², desde los guiños al lector¹³ hasta los pequeños gestos de ruptura¹⁴, que ponen el foco en la «función poética» del lenguaje. Sin embargo, a la luz de lo observado respecto de la incidencia del dispositivo en la construcción del sentido y de los vínculos entre el mundo ficcional y el referente extratextual, podemos afirmar que la orientación hacia la fruición convive en estas ficciones con una orientación informativa. Esta misma dialéctica entre vocación estética y vocación referencial es la que descubre Cilento al estudiar la apuesta a la innovación en la dimensión gráfica de la revista: así como el extrañamiento de la forma da lugar a la individuación de *4 Patas*, el enunciado del manifiesto permite entender la reubicación de las prioridades: «la forma hará más visibles los contenidos» (Cilento, L. 2016: 90). Parfraseando a Cilento podemos decir, entonces, que en *4 patas* la opción por la literatura hace más visible la crítica ideológica que define su agenda periodística.

La literatura constituye un medio novedoso para ejercer el periodismo, más acorde al estilo que busca *4 patas*. Pero es además un medio propicio para practicar el humor. También en este punto la literatura ofrece a la revista una

¹² Véase por ejemplo, el uso de la expresión «hablar de bueyes perdidos» en el final de «Cuadros de una exposición», de Julián Jota (nº 4), o la reversión del dicho popular en «en azucarera cerrada no entran moscas» (1960c), de «El crimen perfecto», de Daniel Giribaldi.

¹³ Ver, por ejemplo, los giros coloquiales «¿Estamos?» y «¿Vieron?» con que se rematan algunas explicaciones en «Caperucita vocacional» (nº 3) y los paréntesis explicativos que interrumpen la narración en «El crimen perfecto»: «Este etcétera no quiere decir nada, pero ¡vaya usted a explicárselo al lector!» (1960c).

¹⁴ Por ejemplo, el juego con la numeración romana en «Subdesarrollo, esclavos, esclavas», de Carlos del Peral (nº 3) o con los subtítulos no tradicionales que estructuran la narración en «Mayo, presos, relojes, hasta luego, Historia», del mismo autor (nº 2).

oportunidad de individuación y distinción respecto de otros proyectos de humor periodístico de la época. El humor de *4 patas* es conceptual; en un gesto de distanciamiento respecto de la risa fácil surgida de la sátira social y la caricatura, la revista apunta a través de la literatura a un «humor serio» que habilita la reflexión crítica.

Muchos de los textos que hemos analizado en este artículo, lejos de despertar la risa, dibujan en la boca de los lectores una sonrisa con resabio amargo. El conato de rebelión de los trabajadores de «El transporte en Singasog» acaba en represión y en la instalación de bases militares extranjeras. En «Siglo XXI» los bostezos se acumulan para narrar el vacío existencial en la sociedad tecnologizada. La pregunta reiterada de los esclavos de «Subdesarrollo, esclavos, esclavas» sobre la posibilidad de alcanzar alguna vez la libertad vira hacia la pregunta por la salida de la dependencia en el Tercer Mundo: «¿Puede una colonia dejar de ser subdesarrollada mientras no sea libre económicamente y políticamente?» La respuesta final es contundente: un nuevo azote del amo y la advertencia: «Y ahora silencio, que me distraes» (1960c). En lugar de la risa, el silencio. La imagen se repite en «El informe de la hiena», de Carmen da Silva (nº 4). Los animales de la selva han enviado a la hiena a estudiar la situación de los hombres, reyes de la creación, luego de enterarse de que estos se encontraban en aprietos. La hiena regresa con un extenso informe; pero al momento de leerlo ante la asamblea, la angustia se apodera de ella y es incapaz de articular palabra. Hasta que estalla de su pecho una potente carcajada. A la falta de palabras de la hiena se suma la de Dios: «Dios era el silencio. Hueco, inmóvil, sobrecogedor» (1960d). Desde las páginas de *4 patas* la literatura ofrece la oportunidad de usar la palabra para poner en juego un humor en el que la risa se acalla para dar lugar a la opinión.

3. Consideraciones finales

Incluso cuando no aparezca siempre rotulada como tal, la literatura ocupa un lugar de importancia en la propuesta de *4 patas*. Así surge del abordaje sistemático de un conjunto de ficciones humorísticas no incluidas en la sección literaria de la revista pero en las que identificamos *a priori* algunas de las propiedades discursivas de la literatura. Aunque se trata de un *corpus* parcial, el análisis de los textos seleccionados nos ha permitido evaluar las relaciones entre literatura, periodismo y humor que el dispositivo *4 patas* mediatiza. Hemos privilegiado, para este artículo, las ficciones que al menos en un principio respondían al formato del relato. Futuros trabajos podrán centrarse en otros textos de la publicación en los que la literatura se manifiesta en formas quizás

menos evidentes, como algunos textos experimentales en los que se verifican los procedimientos de invención basados en la combinatoria y la variación al estilo de Raymond Queneau, u otros que adoptan formatos más propiamente periodísticos, como la crónica y la noticia. Estos estudios podrán iluminar otras facetas de la relación entre la literatura y el proyecto periodístico y estético de *4 patas*.

En lo que respecta a los alcances del presente trabajo, el examen de los textos nos permite concluir que la literatura sirve en la revista como vía de realización de un proyecto de renovación e individuación. Por un lado, ofrece un repertorio de procedimientos y géneros por los que se ponen de relieve unos contenidos novedosos por su enfoque ampliado. Por otro, por vía de la construcción de mundos ficcionales con mayor grado de autonomía respecto de la actualidad política, se muestra como el medio propicio para desarrollar un estilo humorístico diferente que, en tanto se aleja de la sátira política directa, da lugar a la reflexión crítica y por momentos amarga. Ya como búsqueda de distinción, ya como desvío estético, la literatura constituye en *4 patas* un modo sin dudas privilegiado para practicar el periodismo y ejercer la crítica ideológica en sus dimensiones política y cultural.

Bibliografía

4 patas, 1960a. I, 1. Abril.

1960b. I, 2. Mayo

1960c. I, 3. Julio

1960d. I, 4. Agosto.

Aguirre O., *La vanguardia perdida. El humor en los 60 en 4 patas*, Gregorio y La Hipotenusa, Buenos Aires, De la Flor, 2016.

Cilento L., «El humor y el derecho de otras bestias: La revista *4 patas* (1960)», en *Revista de Literaturas Modernas*, v. 46, n. 2, julio-diciembre 2016, pp. 79-100.

Gandolfo A., «Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)», en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 2, agosto 2013, <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/2-pdf/AmadeoGandolfo.pdf> (Consultado el 10/05/2017)

Hutcheon L., «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», en *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, 46, 1981, pp. 140-155.

Murray L. A., *Humorismo argentino*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

Rivera J., «Humorismo y costumbrismo (1950-1970)», en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, v. V, Buenos Aires, CEAL, 1982, pp. 601-624.

Ryan M. L., *Hacia una teoría de la competencia genérica*, en Garrido Garrido, M. A. (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 253-301.

_____, *Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción*, en Garrido Domínguez, A. (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, pp. 181-205

Todorov T., *El origen de los géneros*, en Garrido Gallardo, Miguel A., *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 31-48.

Traversa O., *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2014.