

Humor atenuado: gorilas, de la sátira a la alegoría

CILENTO, Laura / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) - iae.historiartes@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: sátira– humor atenuado – alegoría- peronismo

» Resumen

La publicación del *Manual del gorila*, escrito por Carlos del Peral e ilustrado por Kalondi, será abordada desde la peculiar inflexión histórica y estética de 1964, año en el que aparece publicado, destacando una configuración específica de la expresión “gorila” para aludir a los adversarios del peronismo.

En el contexto de un retorno al humor político en las revistas de actualidad, del Peral y Kalondi revivieron la poética de la alegoría para universalizar la metáfora animal y proyectarla en una narrativa que revisó la tradición de la caricatura política para transformarla profundamente. Esta transformación estética se aprecia en una mayor sutileza de elementos ridiculizantes propios de la caricatura, así como en un registro de humor que presentaremos, siguiendo nociones de Bajtin, como “risa reducida”.

» Proemio y genealogía

Naturalmente, no estamos dotados de nuestra capacidad de empatía para poder leer las almas de las bestias, sino para comprender a nuestros semejantes.
Ernst Gombrich, “La máscara y la cara”

Se dice y se repite un mismo origen para el surgimiento casual de la expresión verbal “gorila” en nuestro medio político. En una emisión radial de *La revista dislocada* emitido en 1955, con guión de Aldo Cammarotta y Delfor, la situación interpretada aludía paródicamente a los escenarios africanos de la película *Mogambo* (dirigida por John Ford, con Clark Gable y Ava Gardner); en determinado momento unos personajes de científicos repetían, frente a ruidos inidentificables, “deben ser los gorilas”¹. El salto a la utilización de “gorila” para aludir a los adversarios del oficialismo peronista instaló una historia prolongada

¹ La línea argumental de la película presenta al personaje Victor Marswell, que se dedica a la caza de animales salvajes para venderlos a los zoológicos de todo el mundo, a quien recurren los Nordley, una pareja de recién casados que llegan al campamento buscando ayuda para filmar un documental sobre los gorilas. En la Argentina se estrenó en 1954.

y controvertida. Lo cierto es que la expresión verbal, cargada y recargada a lo largo del tiempo y depositada inmediatamente en el terreno bélico de la designación peyorativa (o la autodesignación provocativa), tiene un origen humorístico. Y buena parte de esa inflexión humorística se sigue apreciando en la actualidad:



figura 1

Este meme (figura 1) presenta a la pareja presidencial argentina de ese momento -agosto de 2019-, Mauricio Macri y Juliana Awada, reconocible aunque de espaldas, saludando a una multitud reunida en Plaza de Mayo. La ocasión alude a la marcha de sus simpatizantes para apoyarlo ante su amplia derrota en las primarias electorales; la imagen visual creada, sin embargo, produjo un reemplazo: la masa del partido Juntos por el cambio son ahora los ejércitos de *El planeta de los simios: la guerra* (2017), secuela de la saga cinematográfica basada en la distopía escrita por Pierre Boulle en 1963.

El meme toma la perspectiva desde el balcón de la Casa de Gobierno hacia la multitud, desde la intimidad donde la pareja aparece de espaldas, hacia el espacio público poblado, de modo tal que el alineamiento con el gesto físico de las manos elevadas en saludo que correspondió -característicamente- a Perón, resalta el intento fallido e ilegítimo de subirse a una tradición de convocatoria masiva propia de gobiernos populares. Aquí parece haber habido un elemento común: la masividad; los participantes, en cambio, están degradados cada uno a su manera.

Si bien la heterogeneidad del montaje pareciera oponer el referente real representado mediante la ilusión fotográfica, al fotograma de la película fantástica, la crónica del acto político en un medio antioficialista,

como el diario *Página/12* reprodujo, con la descripción de los gestos del presidente, la transición a la animalidad de la pareja presidencial: "Visiblemente emocionado, se dio palmadas en el pecho en señal de agradecimiento y lanzó gritos cuyos registros de sonidos fueron inaudibles. Tiró besos con las manos, alzó los brazos al cielo y en 20 minutos se fue"². El meme queda así complementado con las imágenes verbales de la crónica, y nos "hace ver" los dos gorilas que faltaban, ocultos bajo su apariencia humana.

Con su recurso al fotomontaje, el meme produce una yuxtaposición entre las figuras reales y las imágenes cristalizadas de un gorila belicoso y salvaje. El epíteto (imagen verbal) y la imagen visual confluyen para producir una animalización, una fijación de rasgos y una estereotipia. Ninguno de los dos tipos de imágenes quedó estabilizado a lo largo del tiempo, aunque lograron unas constantes y diferentes fórmulas de integración.

En tanto imagen visual compleja, el meme supone un grado importante de estilización: recorta una parte de la realidad representada ilusionísticamente (foto de prensa) y la reemplaza por elementos visuales anti-ilusionistas que entablan una relación metafórica-alegórica. Lo que ahora logra el mecanismo posproductivo de relaboración de imágenes preexistentes que caracteriza el meme, décadas antes lo había desarrollado la caricatura, si entendemos a partir de E. Gombrich que fue uno de los "inventos artísticos" de la modernidad que logró "esa ilusión de vida que puede prescindir de toda ilusión de realidad" (1997: 284)

Partiendo de este presente abundante y de pleno vigor del *gorilismo* en el marco de las polarizaciones políticas actuales, la intención es remontar la búsqueda hacia el momento en el que el campo de la ilustración gráfica le dio imagen visual a esa expresión verbal que empezaba su carrera por la estabilización semántica. La literatura humorística local aportó uno de esos textos híbridos en el *Manual del gorila*, de Carlos Peralta, que firmaba Carlos del Peral, aparecido en 1964 en el sello editorial de Jorge Álvarez, con ilustraciones de Kalondi (Héctor Compaired). En ese cuadernillo a medio camino entre revista y libro, el gorila, fundado verbalmente y *a priori* como epíteto, encarnó gráficamente y permitió derivar el *ethos* satírico (peyorativo) hacia otra figura, colectiva, que es la de cierto sector de clase media burguesa. La naturaleza mixta del *Manual* necesita ser abordada desde el despliegue de la "familia" de las imágenes (Mitchell, 1984): gráfica, óptica, perceptual, mental y verbal³, que en este caso se concentra en la oferta combinada de gráfica y verbal.

² En la edición digital, del mismo día del evento, 24 de agosto de 2019, sin firma: "24A. La marcha de la catarsis". Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/214257-24-a-la-marcha-de-la-catarsis> (la crónica fue cambiada para la edición papel del día siguiente).

³ Contra la tradición crítica que ha dotado de mayor legitimidad a las imágenes que se desarrollan en espacios objetivos, públicos y compartibles, como las gráficas y las ópticas, frente a las menos legítimas que tienden a la expresión de contenidos privados o internos, y a la abstracción, como las imágenes mentales y las verbales, Mitchell propone volver a una visión menos cerrada y más atenta a sus zonas de contacto, como lo prueba la propuesta del quinto tipo de imagen, la perceptual, que involucra las presentaciones en vivo, al espectáculo y al actor como representante de un "otro" (Mitchell, 1984)

› **La invectiva verbal y el dispositivo humorístico gráfico**

La historia de la imagen verbal del gorila en el medio argentino alojó una diversidad de alusiones: “comunistas, socialistas, radicales o militares golpistas ingresan en la categoría como sinónimo de antiperonismo, en tanto el apelativo cruza el clivaje izquierda-derecha.” (Retamozo y Schuttenberg, 2016: 4)

Con los gorilas el peronismo en sus diversas etapas y sectores de opinión intentó estabilizar la imagen del adversario político que se identifica de manera diferente en dos direcciones: hacia la izquierda, relacionando al primate salvaje con posiciones ideológicas de incomprensión de las identidades colectivas populares, surgidas del desenvolvimiento histórico y social argentino, o bien, hacia la derecha, vinculándolo con actitudes autoritarias y pequeñoburguesas de desprecio hacia las clases bajas y falta de espíritu republicano. De formato pequeño y apaisado, como las revistas de tiras cómicas que consumían los públicos populares, el Manual de del Peral y el ilustrador y colega Kalondi pertenece a la etapa menos “peronizada” de la vida de esta imagen de la fauna política, pero da cuenta de una estilización del humor que en muchos aspectos prefiguró la etapa de politización partidaria de los intelectuales hacia el peronismo (v. Rama, 1983, para una descripción de la evolución del campo intelectual desde las resistencias hasta la simpatía y/o el compromiso). En esta primera aparición, Perón está menos presente que Cuba y Fidel o, en todo caso, interpelado secretamente en aquel limbo lingüístico en el que el decreto-ley 4161 (5/3/1956, con intermitencias hasta 1964) que prohibía su nombre explícito, lo había depositado; limbo que también abarcó las representaciones visuales: “imágenes, símbolos y demás objetos” vinculados al “tirano prófugo”⁴.

La propuesta es observar cómo generan ambos autores un avance desde la tradición porteña del humor gráfico, sostenida en medios que ganaron masividad como lectura de entretenimiento, para marcar un punto crítico y una escisión con la que abandonaron el territorio de la sátira política inmediata hacia una propuesta política alegórica moderna, que apreciaremos en los términos en los que Bajtin registró el paso de la risa carnavalizada a la risa reducida.

Según una caracterización clásica como la de Angus Fletcher, la alegoría es un “dispositivo proteico”, un modo más que una figura retórica, que partiendo de una fórmula sintética de que “dice una cosa y significa otra” (Fletcher, 2002: 13), despliega un nivel significativo literal y otros significados de orden figurado, entre los cuales crea una relación de envío y de comentario: como es estructural a la obra, la alegoría inscribe en sí misma la dirección de su propia partitura interpretativa, que se traza con correspondencias que permiten leer un texto a través (inscripto) en/de otro (Owen, 1991: 32). A su vez, el *Manual del gorila* es una obra donde colaboran dos autores y dos lenguajes para las imágenes; desagregarlos para ver cómo se activan uno en relación con el otro y ambos en la dirección alegórica está autorizado por la riqueza intermedial de la

⁴ Tendremos en cuenta la flexibilidad que respecto de este decreto ley se logró durante el frondizismo.

alegoría, en la que por una corriente de reciprocidad las palabras son tratadas como fenómenos visuales, mientras que las imágenes visuales se ofrecen como un texto escrito que ha de descifrarse; la obra alegórica tiene naturaleza esencialmente pictogramática (Owen, 1991: 35-36). Por eso parecen desdoblarse tan fácilmente imágenes visuales del gorila desde el ideograma.

1) *Soporte narrativo. Otra genealogía*

El libro es producido desde los antecedentes periodísticos de del Peral/Kalondi, lo que explica el gusto por las secciones fragmentarias, no obstante lo cual su estructura global está regulada por la unidad temática, explorando desde diversos ángulos la figura del gorila. Consta así de tres secciones: "Historia de los gorilas"; "El pensamiento vivo del gorila actual" y un Apéndice.

Toda aparición de un manual abre la expectativa acerca de qué lugar ocupa en una tipología textual variada: hay manuales que funcionan como una guía en la que aparecen, detallados, los procedimientos que deben realizarse para alcanzar unos objetivos; pero también hay manuales donde se reúnen los conceptos básicos acerca de una determinada materia. El *Manual del gorila* tomó ambas orientaciones, en sus distintas secciones, y en todos los casos lograron desplegar la estructura alegórica.

La alegoría funda un modo de codificar la expresión y toda una escritura, que consiste en el empleo

de un conjunto de agentes e imágenes con acciones y acompañamiento correspondientes, para transmitir de ese modo, aunque bajo un disfraz, ya sean cualidades morales, o conceptualizaciones que no sean en sí mismas objeto de los sentidos, u otras imágenes, agentes, acciones, fortunas y circunstancias, de manera que la diferencia se presente por todas partes ante los ojos o la imaginación, al tiempo que se sugiere el parecido a la mente; y todo ello conectado, de modo que las partes se combinen para formar un todo consistente (Fletcher, 2002: 27).

Es así como se conforman lo que el mismo Fletcher llama ficciones alegóricas, donde no es casual que se requiera implementar este engranaje expresivo en dos niveles de significación, uno literal y otro figurado, pero ese nivel de *disfraz*, anecdótico (agentes, acciones) debe ser lo suficientemente atractivo porque la alegoría, nos recuerda el autor, "no precisa ser leída exegéticamente; frecuentemente comporta un nivel literal que tiene suficiente sentido solo por sí mismo" (2002: 17). Del Peral y Kalondi produjeron un disfraz que se cubre de la autoridad del saber de un género y de una mirada histórica con la que desarrollan una narrativa, siguiendo la lógica de abstracciones tratadas como objetos pictóricos, visuales, proyectados en la imagería verbal de la personificación (Mitchell, 1984: 515).

Este saber "sacralizado" en la forma de un manual toma, en la primera sección "Historia de los gorilas", la narrativa prestigiosa del discurso histórico, construye una sucesión universal (nivel literal de la ficción alegórica) para dar espesor a un fenómeno político que está ocurriendo mientras se lee el manual (un mundo agobiado por el subdesarrollo y el neocolonialismo).

Para este fin tensiona la línea histórica al extremo, ya que la génesis del gorilismo está planteada *illo tempore*, cuando en un momento dado en la historia del pueblo de los monos, nace uno blanco y erecto en dos patas. El pánico llegó a esa sociedad sin conciencia de continuidad al producirse una "epidemia de hombres". Así son vistos los hijos por sus madres monas: "Ridículo, sin cola, perfectamente derecho cuando se erguía, parecía incapaz de llegar a ser nunca un buen mono" (del Peral/Kalondi, 2007:19). Comienzan a opinar los monos conservadores que pasar del mono al hombre no es una verdadera evolución: "Es una necesidad infantil, una verdadera pavada!" (del Peral/Kalondi, 2007: 20). En el episodio de la Irrupción de los gorilas de la selva se los mostró advertidos que la nueva especie era un riesgo para ellos y comenzaron a perseguirla. En una sección que continúa la diacronía, los gorilas comienzan a asomar como actores de la gran Historia, asociados a un aporte tecnológico: los instrumentos de tortura (Edad Media) y llegan al mundo contemporáneo, específicamente fortalecidos y organizados en el orden mundial de posguerra. Los gorilas se entremezclaron con los movimientos que derrocaron las dictaduras y se presentaron como liberadores, aunque adoptando, entre las 7 posiciones posibles para esta actitud, la que combina (nada contradictoriamente) estar "contra la justicia social, pero a favor de la dictadura y la entrega " (del Peral/Kalondi, 2007: 46)

Así como esta alegoría se construye desde un soporte verbal narrativo y universaliza la trayectoria de los gorilas para no asociarlos puntual y geográficamente con la Argentina, para su componente de imagen visual revisa la tradición de la caricatura política y la transforma profundamente.

2) De la sátira/caricatura a la tipología gorila

Desde la década del 50 del Peral, como sintetiza su hija Tabita Peralta Lugones, "trabaja en todos los medios que puede" (2014: 111):

Ciencia e investigación, con Sadosky, la revista *Continente* con García Lupo, la *Revista Argentina de Endocrinología y Metabolismo* y finalmente *Mundo Argentino*, donde también se mete Pirí. Luego viene *El Hogar* y para Carlos la creación de *Tía Vicenta* con Landrú. Frondizi les había dicho: yo quiero una revista latinoamericana y sacaron *Tarea Universitaria*, dirigida por Carlos y con un consejo asesor formado por Escardó, Silberstein y otros. [...] Y en el 60 hacen *Ché*, del Partido Socialista, con dinero de Giussani. Y ya separados [de su madre, Susana Pirí Lugones], trabajan juntos para *Vea y Lea*, para *Damas y Damitas*, para *Leoplán*.
...(2014:111)

Dentro del esquema de variados circuitos periodísticos en los que se inscribe del Peral, el más sugerente y creativo es –a falta de la escritura literaria autónoma que luego intentaría en el medio cinematográfico- el de las revistas de humor, contenido que gestó los más grandes éxitos de venta de la época dorada de la industria editorial argentina en las revistas especializadas (*Patoruzú*, entre 1936-1977, y *Rico Tipo*, entre 1944-1972, entre las principales de un fenómeno multitudinario) y que acompañó todas las propuestas de periodismo de actualidad, tanto en tiras como en viñetas. Así como las vanguardias locales se acercaron –

aunque con displicencia y seudónimos- a la experimentación en los lenguajes mixtos del humor gráfico y verbal de estas revistas, el desarrollo de las variantes políticas del humor tuvo más restricciones y un desarrollo desparejo en los medios argentinos del siglo pasado.

Las revistas de humor, inmediatamente después de la caída de Perón por el golpe de 1955, encontraron condiciones externas de renovación, ya que el recambio de autoridades a cargo de los controles sobre la prensa en general dejó vacantes algunas posibilidades de retornar al humor de sátira política. Con prudencia e ingenio artístico, Juan Carlos Colombres -Landrú- fundó y dirigió en esa coyuntura, el 20 de agosto de 1957, *Tía Vicenta*. Del Peral y Kalondi, fundadores también ellos y miembros del staff, renunciaron cuando observaron que su director no tomó la defensa de uno de los colaboradores, detenido arbitrariamente mientras cumplía tareas para la revista (v. Cilento, 2016b). Con el grupo disidente que abandonó *Tía Vicenta*, Del Peral fundó *4 patas*, una revista que sacó 4 números entre abril y agosto de 1960 y redobló la apuesta de incorrección humorística en otras direcciones. Por un lado, por aprovechar conscientemente la tradición experimental de las revistas de humor, fuertemente multimodales, y por otro, por explorar la nueva agenda internacional, sacudida por las amenazas bélicas y las políticas neocoloniales. Estos contenidos estaban destinados a formar lectores más cercanos a los sectores medios y profesionales y se proponía concretas llamadas de atención a un público que si bien puede demandar entretenimiento, no debía disociar ese disfrute de la reflexión y la crítica ideológica, horizonte de acción del pensamiento de izquierdas (Cilento, 2016a).

Landrú había subtítuloado *Tía Vicenta* "La revista del nuevo humor" ya desde su primer número, y en muchos sentidos esa filiación en la novedad estaba justificada. Bajo el expediente de la sátira, se hizo famoso por tomar blancos políticos bien individualizados, o bien universos de referencia conocidos, propios del costumbrismo urbano y social, en un dislocamiento semántico que si bien exhibía y ridiculizaba defectos sociales (*ethos* de la sátira, Cf. Hutcheon: 2006), desarrollaba una dialéctica donde ese momento de negatividad ridiculizante no sintetizaba en un mensaje ideológico claro, sino que degradaba las figuras públicas y sus asuntos de interés a un plano de cotidianidad intrascendente, propio del *nonsense*. Los diálogos y anécdotas de la galería de personajes creados por Landrú, visualmente llamativos por el grotesco *naif* de los cuerpos caricaturescos, confirmaron una nueva fórmula incongruente: dibujos elementales y semántica absurda. En esta dirección, buena parte de la imaginería visual de la sátira de Landrú se caracterizó por establecer puntos de partida visuales claramente irrisorios: como el anclaje visual se suele anticipar a la lectura de los textos en el humor gráfico, lo común era percibir la animalización de las figuras políticas con nombre y apellido, como estilema propio de la deformación de rasgos propia de la caricatura: Arturo Frondizi era una jirafa; Álvaro Alsogaray era un chancho; Arturo Illia una tortuga y Juan Carlos Onganía, una desafortunada morsa (dado que irritó de tal manera al retratado que ordenó el cierre de la publicación en 1966).

La caricatura de Landrú procede de una tradición fisionómica entendida como “el arte de leer el carácter en la cara”, fundada en la comparación entre tipos humanos y especies animales, lo cual fue retomado por caricaturistas y humoristas en general como modo de explotar ciertos automatismos, más que para responder al anterior “análisis intelectual de los indicios” (Gombrich, 1983: 52). A modo de ejemplo de esa reducción al absurdo de la fisonomía sería justo elegir dentro de la galería zoomórfica de políticos locales creada por Landrú al Ingeniero Álvaro Alsogaray, relacionado en diversas caricaturas de tapa con un cerdo, como declaraba el mismo autor, según una lógica en la que los desplazamientos eran azarosos y surrealistas⁵. En otros casos, cuando la caricatura no intenta animalizar al blanco de ataque, lo transforma según parámetros de inverosimilitud también típicamente *nonsense*, como en las tapas donde el presidente Frondizi transforma su notable nariz de manera hiperbólica en un miembro con vida propia y función prosaica: una manguera de surtidor de nafta, o un portaviones, creando una remisión a sus audaces y en algunos casos fallidas políticas desarrollistas. El juego de la sátira, por definición crítico, se encuentra desdibujado ideológicamente por una reducción al absurdo que rebaja los grandes temas a la esfera de lo cotidiano insólito, y además porque fue política comunicativa de Landrú no manifestar predilecciones políticas propias, sino crear una especie de ubicuidad humorística mediante la cual alegaba “Yo no hago chistes ‘contra’; hago chistes ‘sobre’” (destacado por Russo, 1993: 26).

Del Peral/Kalondi manifiestan sin embargo una diferencia entre el vaciamiento de sentido que proponía Landrú, acorde con la necesidad de hacer sátira eligiendo blancos cuyo tratamiento absurdo anulaba el mensaje ideológico situado de la revista. Así, si bien era inevitable que *Tía Vicenta* generara imágenes visuales del gorilismo político, la estética continuaba con la fórmula absurdista *naif*. Peral/Kalondi desencarnaron al gorila de un blanco específico y llenaron de sentido alegórico la imagen.

El gorila de Kalondi es una figura sobrehumana que asoma fragmentariamente en la tapa del *Manual*; a través del corte de la imagen que revela su posición semi erecta, solo muestra las extremidades superiores casi alineadas a las inferiores, sosteniendo un ejemplar del *Manual* mismo.

Precisamente, lo que la tapa no muestra es la cara del personaje. La lógica es totalmente opuesta a la de la caricatura política: el gorila adopta la cultura humana, pero no es un símil fisionómico de ningún humano particular, sino una figura animal completa y acabada. Su silueta está sometida a un proceso de líneas brutalistas, que tienden a sugerir volúmenes cuadrados, con bordes en ángulos rectos, y suficientemente estilizados en una identidad que ya no se vale del parecido con un blanco particular del ridículo; Kalondi es un ilustrador y no un caricaturista (v. figura 2):

⁵ “Yo a Alsogaray lo bauticé “el Chanchito” porque tenía que seguir la tradición argentina. Él, en esa época, era Ministro de Economía y bregaba por la veda de carne, y que la gente comiera carne de chanchito o de pollo. Por equivocación me invitó a la conferencia de prensa y cuando él hablaba yo lo veía a él como un chanchito. Le puse “el Chanchito”, y quedó”. Declaración de Landrú rescatada en la web oficial de la revista: <https://www.tiavicenta.com/caricatura-alvaro-alsogaray-landru-1959/>



Figura 2

Estos gorilas delineados en un medio sintético de composición de su imagen están insertos en un contexto contemporáneo con envíos a imágenes-sinécdoques de las instituciones del imperialismo yanqui (logotipos de organismos como el FMI, íconos de bancos y otras instituciones capitalistas) y por otros atributos externos personales como la vestimenta.

Tanto desde la imagen verbal como desde la visual, la definición de gorila de este Manual se aproxima a la del libro *Términos latinoamericanos para el Diccionario de Ciencias Sociales*, editado por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) en 1976. En ese glosario, el sociólogo Pedro Pirez tuvo a su cargo la entrada correspondiente al término, que caracterizó en lo ideológico por su vínculo con “dos elementos generacionalmente unidos: la posesión de armas y de uniforme”, tanto por la remisión a militares como a “civiles ‘duros’ y /o ligados a ciertos oficiales”, que redundan en posiciones reaccionarias reconocibles por: defensa del statu quo, del sistema capitalista imperante y de sus relaciones de dependencia internacional; adhesión a postulados como el de “defensa de la civilización occidental y cristiana”, fomentados por los intereses de Estados Unidos; en cuarto lugar, “aversión a las conquistas populares que tienden a alterar ese orden” (Grupo de Trabajo de Desarrollo Cultural, 1976: 69). Es decir, una amplitud de espectro que desborda al peronismo.

3) *alegoría moderna y estilización*

En síntesis, Del Peral/Kalondi responden a una concreta caracterización del gorilismo desde un punto de vista ideológico en un sentido que no es explícitamente negativo, sino que apela a la construcción de una plantilla ideológica que identifique, en el nivel segundo de la alegoría, el patrón de conducta de los sectores gorilas en su sentido de amenaza a los países latinoamericanos en general y a la Argentina en particular. A diferencia del humor político de la caricatura, evita lo reidero inmediato del reconocimiento de cualquier referente deformado, y solo presenta una incongruencia entre el saber enseñado propio de un manual y la brutalidad de sus protagonistas.

Los principios de estilización son muy notables tanto en las imágenes verbales como en las visuales. Kalondi tiene un referente artístico experimental: el dibujante rumano Saúl Steinberg, introducido en la Argentina por la revista humorística *Cascabel* a fines de 1941. Muy atento a la depuración del dibujo de Steinberg, concentrada en la deriva de la línea (de allí el título del libro que se tradujo al castellano: *All in Line*). Aunque lo complementa con el trazo grueso y el relleno claroscuro del grabado Kalondi se concentra en la creación de figuras que estilizan geométricamente a los gorilas, sintetizando con pocos elementos ambientales su contexto de acción porque, como analizó Oscar Steinberg, “cuando no se hace dibujo mudo, es necesario esquematizar la línea (disminuir su infinitud, su vértigo) para permitir su articulación con el discurso verbal” (1975: s/p)

Por su parte, el texto de del Peral cultiva una imaginaria verbal que teje segundos sentidos explícitos, siempre con la develación de una teoría abstracta, comprensible no por su protagonista sino por un lector modelo avisado; no casualmente ubica el siguiente apartado en la sección “La epifanía de los gorilas”:

Vive rodeado de cáscaras huecas y huesitos en un hábitat en perpetuo deterioro. Considera que el subdesarrollo se resuelve con la mendicidad; mantiene un orden social a lo Pirro malvendiendo petróleo o lo que sea y aceptando las condiciones demoledoras del Fondo Monetario; ha disminuido o perdido, la libertad de decisión en materia internacional, reducido la productividad de las naciones donde impera, causando desocupación y hambre y suprimido los movimientos de protesta, causados por estos errores, por medio de la represión.

Sin embargo, como hace muchos miles de años, el gorila está cada día más amenazado y da señales de creciente angustia. Frota sus ojos, mira hacia atrás, muerde carozos. (del Peral/Kalondi, 2007: 47)

La segunda sección, “El pensamiento vivo del gorila actual”, toma la acepción alternativa que entiende el manual como instrucciones para lograr un objetivo, esto es “presentado en forma de una enciclopedia alfabética, de las principales nociones que el gorila debe poseer para ganar amigos y triunfar en la vida” (del Peral/Kalondi, 2007: 58), de modo que el nivel literal aparenta ser manual de autoayuda para los gorilas mientras que el segundo sentido funciona como caracterología y advertencia para esclarecer a sus posibles “víctimas”. De este modo, conviven una brutal modalidad de discusión con teorías más sofisticadas que revelan la misma sensibilidad, pero ella misma con forma alegórica. La primera modalidad se describe a través de una lista de argumentos que son, irónicamente, solo interjecciones sin sentido propio: para rebatir “la reforma de las estructuras”, dice el Manual, recurre a esta lista de argumentos: bah! puaf! ugh! puah! grr! y UUUU! (v. figura 3):

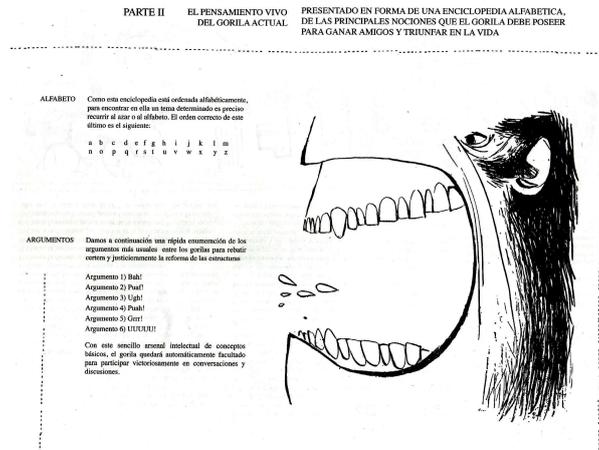


Figura 3

En cuanto a la modalidad filosófica, se presenta la “teoría de la flor exquisita”, inspirada en las teorías de Ptolomeo sobre la inmovilidad de la tierra, en cuyo centro viven los gorilas,

...mientras los fuegos celestes corrían de este a oeste sin otra finalidad que alumbrarlos y adornar sus noches [...] Los gorilas, seres singulares y preciosos, siempre consideraron esto natural por las siguientes razones:

- a) un gorila es una flor exquisita.
- b) Las flores exquisitas o gorilas son el centro natural de todo.
- c) Las demás cosas y personas no son flores exquisitas o gorilas y carecen de importancia. (del Peral/Kalondi, 2007: 46)

El uso de la violencia, la motivación primaria e instintiva, y la incapacidad de manifestar pensamiento articulado o de influir a través de la palabra son notas distintivas que permiten armar una imperfecta cadena de metáforas del totalitarismo y de la primacía de clase, aunque redundan en un mensaje crítico.

Un estudio sobre la producción humorística de la revista *4 patas* (Casanova, 2017) logró demostrar las dificultades para la identificación como literarios de los textos que forman parte de la órbita de una revista de humor, específicamente por sus restricciones para acceder a una autonomía de los mundos ficcionales que olvide la orientación pragmática, oscilante entre la fruición y la referencia externa. En este sentido resulta coherente la independencia del proyecto del *Manual*, que sale en el circuito del libro en el sello de Jorge Álvarez; se trata de una obra con pretensiones literarias, un libro ilustrado. En este sentido, *calidad* literaria y función poética restan deliberadamente univocidad a los términos de la alegoría, que resulta difusa, y redundan en un mensaje con algunos elementos didácticos solo accesibles a una complicidad ideológica que reponga elementos implícitos. En este sentido, vale la pena vincular dos declaraciones donde ambos autores se muestran displicentes respecto de la linealidad de los mensajes humorísticos; la primera, de una entrevista a del Peral hecha en 1967 por Carlos Ulanovsky, ... “Creo que ahora no podría salir,

porque sin duda los mecanismos de alienación crecen" (incluida en Aguirre, 2016: 232). La segunda declaración es posterior; en 1975, Kalondi siguió la misma línea estética y publicó de manera individual su libro *Aún no he muerto!*, donde retoma la estructura y la hibridez de la imagería tanto verbal como gráfica, y en esta ocasión ambas están a su cargo. En el prólogo titulado "Advertencia de todo corazón", le pide al lector "no te preocupes: los textos no son imprescindibles para la comprensión de los dibujos, ni éstos para la de aquellos. Ni el conjunto es imprescindible para la comprensión de nada." (Kalondi, 1975: s/p)

4) dispositivo lúdico

Si bien el *Manual del gorila* prescinde de los elementos ridiculizantes de la caricatura, reinstala en otras dimensiones el humor. Como está más pendiente de la restricción de la capacidad alusiva que de la pedagogía del gran público consumidor de humor, el enrarecimiento del lenguaje se complementa con una falsa ingenuidad de instrucciones-para-armar, tanto en el nivel gráfico como en el verbal. Secciones con encuestas, *multiple choice*, y troquelados dan cuenta de una multimodalidad que apela a la física de la lectura como otra forma agregada de interpelar al lector y depositarlo en un lugar de iniciativa para completar el sentido.

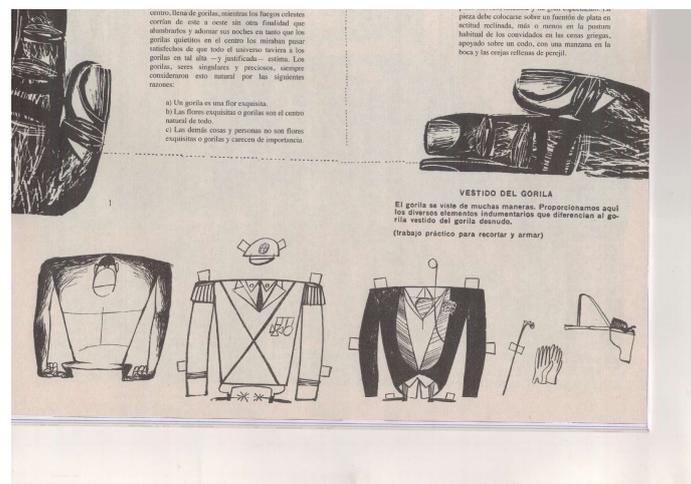


Figura 4

Los más llamativos son el "trabajo práctico para recortar y armar" que ofrecen dos opciones para vestir al gorila desnudo con vestuario y accesorios que se recortan y ajustan con solapas (v. figura 4): un traje de gala, con bastón, monóculo y guantes; un uniforme militar con cartuchera, y el "ejercicio único de la parte I": un desafío visual de detectar gorilas en un paisaje urbano moderno bajo la consigna "¿Están los gorilas entre nosotros?"

Estos procedimientos de traslado de la lógica del entretenimiento puro al *Manual* acentúan el contraste que ya tenían cuando los mismos Landrú y del Peral los ensayaron en *Vea y Lea* y *Tía Vicenta*, respectivamente. Según la actualización conceptual de Craig Owen, se trata de otra de las formas de la alegoría moderna y posmoderna: el montaje, el énfasis en la exhibición de estructuras formales dentro de la obra, que detienen la noción evolutiva sintagmática y congelan la impresión de linealidad por una puesta en suspenso⁶. Lo divertido de la manipulación de las imágenes visuales tiene el segundo sentido serio de la denuncia de la manipulación ideológica.

› **Gorilas y humor atenuado**

El humor de del Peral y Kalondi es, por estas características antes enunciadas, de tipo "serio".

En la concepción historicista de Mijail Bajtin, la risa es una memoria estética que se activa con diferente intensidad a lo largo del tiempo, y que en el extremo más individual y privatizado de la cultura contemporánea puede incluso acercarse a su extremo opuesto:

Al trasponerse las imágenes carnavalescas a la literatura se transforman en mayor o menor medida de acuerdo con el propósito artístico específico pero a pesar del grado y del carácter de esta transformación, la ambivalencia y la risa permanecen en la imagen carnavalizada. No obstante, la risa, en ciertos géneros y en determinadas condiciones, puede reducirse; sigue determinando la estructura de la imagen y sin embargo queda reducida hasta el mínimo (Bajtin, 1988: 232);

si en un principio la risa resuena abiertamente, en los géneros tardíos se reduce al mínimo: "En la literatura carnavalizada de los siglos XVIII y XIX la risa, como regla general, desciende hasta la ironía, el humor y otras formas de la risa reducida" (Bajtin, 1988: 232-233). En el *Manual del gorila* fue, siguiendo la imagen de intensidad auditiva que propone el teórico de la polifonía, descendiendo hasta alojarse en el extrañamiento que proponen los gorilas ambiguamente (des)humanizados en los dobles de la alegoría:

Cuando la gente se encuentra adormecida hasta la inacción por causa de la rutina diaria, llegando a olvidar toda aspiración más elevada, tal vez, un autor hace bien en representar el comportamiento por medio de una caricatura grotesca, abstracta. Si, de esa manera, despierta la autocrítica general, el método quedará justificado. [...] la alegoría está al servicio de importantes necesidades sociales y espirituales. ... (Fletcher, 2002: 31)

Kalondi llegó a preguntarse, frente a "Lo dicen las señoras gordas: los humoristas son tipos muy tristes": "¿no habrá humoristas más verdaderos que los que corresponden al estilo triste? Por ejemplo, ni tristes ni

⁶ Cfr. el sistema alegórico del montaje en la entrevista que le realizó a Beatriz Guido para la revista *Tiempo de cine*, que descompone la diacronía propia que reconstruye todo reportaje para reordenar temáticamente y en yuxtaposición preguntas y respuestas: "PARAGUAS: 'No me gustan. Una vez me regalaron uno: le corté el mango, muy bonito, y lo puse en la vitrina'. CAMA: 'Duermo en la cama que fue de Fray Mamerto Esquiú'. MUERTE (4): 'Los locos se creen Dios así como los hombres se creen mortales' (Nabokov)". (Del Peral, 1962: 13) (agradezco a Jorge Sala el material).

alegres, sino simplemente divertido-escépticos o artístico-aburridos? (1975: s/p). El *Manual del gorila* exploró con la mayor distancia estética posible una cuestión que, ideologema mediante, estaba candente en el ambiente discursivo político, aun en su época de restricciones y mordazas legales, con la figura de Perón y sus adversarios más opaca que subrayada.

Volviendo al margen más actual de las imágenes visuales-verbales del gorilismo con las que abrimos estas líneas, debe mencionarse la nueva edición del *Manual* de del Peral y Kalondi en una separata de la revista *Fierro*, en su última etapa, de 2017, donde -por obra de su reinscripción en una revista, y con la polarización peronismo/antiperonismo muy efervescente- se hace más audible el color político y el humor del gorilismo, y donde la alegoría moderna del libro ensancha su segundo nivel de sentido para aliarse con las voces sociales de este nuevo momento⁷.

⁷ Osvaldo Aguirre, editor y prologuista de esta edición en separata, se ocupa de localizar un antecedente de vínculos entre "gorila" y antiperonista, en boca del mismo del Peral, y para eso recurre a un texto más directamente alusivo que el *Manual*: la nota "Interesante retroceso del homo sapiens al gorila en los círculos gobernantes del Río de la Plata", donde "Del Peral hace una especie de arqueología lingüística: 'A fines del año 1955 -escribe- observábase en el territorio de la República Argentina una sola raza de gorilas, confusa, pero unida. En efecto, gorila era todo antiperonista.'" (2017). De esta forma, tiñe el *Manual* de esa impronta del texto anterior y da continuidad -con matices- a la historia del término.

Bibliografía

- Aguirre, Osvaldo, 2016. *La vanguardia perdida*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor
- 2018. "Dos de vanguardia". *Fierro*. vol 4, mar-mayo, supl. s/p
- Bajtin, Mijail, 1988. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- Casanova, Florencia, 2017. "Animal literario. Las huellas de la literatura en la revista 4 patas". *Cuadernos del hipogrifo. Revista de literatura Hispanoamericana y Comparada*. n.7, 91-103. Disponible en <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2017/07/91-103.pdf>
- Cilento, Laura 2016^a. "El humor y el derecho de otras bestias: la revista 4 patas". *Revista de Literaturas Modernas*. Vol 46, n.2, julio-diciembre 2016, 79-100
- 2016b. "El mundo recorrido en 4 patas. Del humor político a la política experimental del humor". *Caleidoscopio. Revista semestral del Centro de Ciencias Sociales y Humanidades*. N. 35. Universidad Autónoma de Aguascalientes, julio-diciembre 2016, 257-279
- Del Peral, Carlos, 1962. "La muerte, los vampiros, las telarañas" (entrevista a Beatriz Guido). *Tiempo de cine*. a. II, n. 9, enero-marzo, 10-13.
- Del Peral, Carlos [Carlos Peralta] y Kalondi [Héctor Compaired] 2007. *Manual del gorila*. Buenos Aires: Altamira (Original: Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1964; reedición en revista: *Fierro. La historieta*, vol.4, diciembre 2017)
- Fletcher, Angus, 2002. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal.
- Gombrich, Ernst H. 1983. "La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte". AAVV, *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós, 15-67.
- 1997. "El experimento de la caricatura". *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 279-303
- Grupo de Trabajo de Desarrollo Cultural, 1976. *Términos latinoamericanos para el Diccionario de Ciencias Sociales*. Buenos Aires: CLACSO
- Linda Hutcheon, 2006. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", *Para leer la parodia*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras/OPFYL. (originalmente en *Poétique*, 46, París, abril 1981)
- Kalondi [Héctor Compaired], 1975. *Aún no he muerto!* Buenos Aires: De la Flor.
- Mitchell, W.J.T., 1984. "What Is an Image?". *New Literary History*, vol. 15, 3, Spring, 503-537
- Owen, Craig, 1991. "El impulso alegórico. Hacia una teoría del postmodernismo". *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*. n.1, 32-40.
- Peralta Lugones, Tabita, 2014. *Cuervos de la memoria. Los Lugones, luz y tinieblas*. Buenos Aires, de la Flor.
- Rama, Ángel, 1983. "Rodolfo Walsh: La narrativa en el conflicto de las culturas" en su *Literatura y clase social*. México: Folios, 195-230.
- Retamozo, Martín y Mauricio Schuttenberg, 2016. "Gorila, más que una palabra. Usos y controversias en la Argentina contemporánea". *Oficios Terrestres* (N.º 35), e002, julio-diciembre. Disponible en <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/view/3701>
- Russo, Edgardo, 1993. *La historia de Tía Vicenta*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Steimberg, Oscar, 1975. Prólogo a Kalondi, *Aún no he muerto!* Buenos Aires: De la Flor, s/p.