

MANDÍBULAS BATIENTES: LO SOBRENATURAL FANTÁSTICO Y LO SOBRENATURAL EN EL HUMOR NEGRO (UN CAPÍTULO DEL CONO SUR)

LAURA FABIANA CILENTO

Instituto de Artes del Espectáculo - Universidad de Buenos Aires

laura.cilento@unipe.edu.ar

Recibido: 10-01-2018

Aceptado: 04-05-2018



RESUMEN

El artículo explora los vínculos entre dos tipos de publicaciones argentinas del período 1966-1976, antologías literarias y revistas de humor, que comparten el mismo objetivo de divulgar la estética del humor negro sobrenatural. A partir de este corpus de proponen las opciones para considerar los cruces entre ambos modos ficcionales.

Palabras clave: sobrenatural - humor negro - divulgación - experimentalismo.

ABSTRACT

This article explores several links between two types of Argentinian publications from the period 1966-1976: literary anthologies and humour magazines, both with the common goal of divulging the aesthetic of supernatural black humour. Starting from this corpus, different options for considering connections between both fictional modes will be proposed.

KEYWORDS: supernatural - black humour - divulgation - experimentalism.



En el circuito de ficciones que generan sus propias tipologías textuales y sus propias legalidades, la fantástica y la humorística llegaron a desarrollar historias propias y perfiles contemporáneos. Es interés de estas líneas detenerme en un período particular, un momento fijado a partir de la reunión de un conjunto de publicaciones que hicieron especial énfasis en el humor negro en la Argentina entre dos dictaduras: la de Juan Carlos Onganía (que irrumpió en 1966) y la de Jorge Rafael Videla (iniciada diez años después). La década que alternó estos regímenes y una agridulce primavera democrática con el retorno del peronismo al gobierno (1973-1976) generó un peculiar horizonte de expectativas que enlazó una ebullición cultural reconocida por la crítica como moderna —y que en correspondencia con una percepción histórica internacional es posmoderna— con una revolución cultural en las costumbres y los consumos que marcó nuevas etapas para el mundo de la literatura y el arte, tanto en sus manifestaciones artísticas institucionales como en las de los medios de masas.

Las líneas anteriores, que para una sensibilidad argentina introducen dos nombres propios no solo ajenos a la literatura sino cargados de una fuerte afectividad negativa, aportan las coordenadas externas que contienen los dos modos ficcionales cuyo encuentro y potenciamiento serán objeto de interés en lo sucesivo: lo fantástico y lo negro del humor.

Hay un universo ficcional que Tzvetan Todorov cuidó señalar en su teoría ya arquetípica de lo fantástico (1970): remite a un tipo de texto que requiere una lectura literal y representativa, donde se deben tomar como efectivamente acaecidos ciertos hechos, sobre los cuales, y con cierta puntualidad (al menos, en cierto episodio), debe producirse una crisis acerca de su naturaleza. Esa crisis es de la racionalidad que porta el foco de evaluación (un humano, moderno, occidental y preferentemente varón metropolitano). En el nivel de la conciencia estética de lo fantástico, también se produce otra crisis evaluativa, la que lleva a percibir la contradicción respecto de los mandatos de la prosa realista (Jackson, 1986; Bravo, 1988): clara referencialidad externa, transmisibilidad y, principalmente, omisión absoluta para lo no referencial y lo imposible. Son los términos en los que, en el análisis de Roland Barthes para el cuento de Edgar Allan Poe «La verdad sobre el caso del Sr. Valdemar», el crítico llega a percibir la aseveración de lo que es inverificable y extraordinario:

Hay una contradicción que establece un hiato entre la muerte y el lenguaje; lo contrario de la vida no es la muerte (lo que es un estereotipo), es el lenguaje: es indecible si Valdemar está vivo o muerto; lo cierto es que habla, sin que sea posible asignar su palabra a la muerte o a la vida (Barthes, 1994: 344);

por lo que no se trata, siempre en términos de Barthes, solo de un «enunciado increíble» (el del relato), sino, «más radicalmente», de una «enunciación imposible» (1994: 346), la del acontecimiento sobrenatural sometido a un régimen de verbalización ficcional.

El campo de la ficción humorística también requiere un universo con leyes propias y también escapa —aunque una mirada superficial busque el costumbrismo— a los mandatos y las interdicciones del Realismo. Esta separación se verifica tanto por las alteraciones morfológicas de lo caricaturesco —la exageración de los defectos humanos y sociales— como por la creación de una suerte de trasmundo, detectado por Robert Escarpit cuando, recorriendo la dialéctica humorística, se detiene en el punto en el que, dadas una o más evidencias de juicio colectivas (sobre el mundo), quedamos instalados en «universos “absurdos” para el buen sentido en el cual, por ejemplo, la línea curva es el camino más corto entre dos puntos. El choque de estos universos “aplicados” sobre el nuestro provoca fácilmente efectos cómicos» (1962: 92).

La necesidad de que se reconozca un universo ficcional en el que se han establecido reglas particulares de funcionamiento permite tratar separadamente las orientaciones afectivas y la pragmática divergente que las distinguen, tanto entre los polos del tratamiento sacralizado/irreverente de los acontecimientos como en sus acentos trágico/cómicos. Como ha señalado David Roas respecto —nuevamente en este caso— de ciertos cuentos de Edgar Allan Poe, la literatura fantástica si se asocia a la respuesta cómica puede hacer estallar la confluencia de esas orientaciones, ya que «La risa establece lo que podríamos denominar una “distancia de seguridad” frente a lo sobrenatural, que desvirtúa el posible efecto fantástico de la obra» (Roas, 2009: 24). A John Morreall le resulta arduo, por otra parte, establecer los límites entre el terror y los otros modos (humorístico, trágico, grotesco, macabro, horrible, bizarro y fantástico) de disfrutar estéticamente las torsiones cognitivas («cognitive shifts») (2009: 73) que provocan las obras, aunque observe una posible confluencia entre lo bizarro y lo fantástico, ya que ambos provocan nuestro natural deseo de crear sentido de lo que experimentamos; de esta manera, tanto la desorientación y la confusión (efecto fantástico) como el desacomodamiento que produce algo en extremo recalcitrante en nuestros patrones conceptuales (efecto de lo bizarro) de alguna manera logran una provocación intelectual que —es materia de debate— puede asociarse con una emoción derivada de un *shock* intelectual.¹

1 «The last two aesthetic modes involving mental jolts -the bizarre and the fantastic- lack the tendency to laugh found in amusement, but may accomodate a certain emotional disengagement and playfulness. In this way, the can be closer to amusement than the tragic, grotesque, macabre, and horrible are. The bizarre

Por su parte y en especial, el humor negro parece definirse más frecuentemente por una inflexión temática hacia la deformidad física, la mutilación, la muerte, el sexo perverso (que implica la apropiación egoísta del cuerpo del otro); y, de manera menos concreta, como gesto ideológico-estético, en la irreverencia más radicalizada, la provocación frente a lo que socialmente se prescribe como de obligado tratamiento solemne, en la ruptura del decoro y en la manipulación de la obscenidad en el sentido menos convencional; en todos los casos, creando un conflicto moral a través de la inflexión incorrecta del discurso. La pregunta es, nuevamente: ¿qué zonas de intersección se hacen posibles entre lo fantástico y lo negro del humor, ya que en ambos, volviendo a Barthes y a Poe, se produce un «olvido» significativo: «sencillamente, del olvido de la muerte; hubo un tabú (que va a ser eliminado, en medio del más profundo horror)» (Barthes, 1994: 335) o de la mueca más hilarante?

Es así que, en la búsqueda de los contactos entre lo fantástico y el humor negro puede aceptarse que lo sobrenatural se constituya en una zona de interacción de procedimientos y de su pragmática. No obstante, observando un conjunto concreto e histórico que se propone a continuación, esa zona común arroja resultados restringidos, con lo cual arriesgamos desde ya la hipótesis de que esta búsqueda se apoya en un corpus en el que los acentos fantásticos son los que delimitarán una subcategoría posible para el campo del humor negro, más que a la inversa.

De los once textos contemplados (v. Bibliografía, sección a), diez anuncian claramente que se dedicarán al humor negro mediante su uso lexicalizado o una alusión fuerte (cuentos de terror y humor), mientras que en un caso se trata de los mismos autores y una selección equivalente, bajo un signo histórico (de la Belle Époque a Dada). Nueve de los once textos son antologías, lo que anticipa un interés muy fuerte en la divulgación, basada en criterios didáctico-históricos y, como se verá, en la conceptualización de la categoría mediante estudios introductorios y notas biográficas y evaluativas, así como una nacionalización de la categoría estética mediante la inclusión de autores locales actuales; los dos textos restantes, en cambio, son números extraordinarios de una de las revistas de actualidad y humor más renovadoras del período: *Satiricón*, y en ese sentido elaboran una puesta en presente absoluto del humor negro.

and the fantastic elicit what psychologists call the 'orienting reflex', our natural desire to make sense of what we experience. Here there is a negative state but it need not be emotional, unless we count disorientation and confusion as emotions. In the bizarre, the emphasis is on the recalcitrance of the phenomenon to fit our conceptual patterns - 'This is too weird', we might say of a Dali painting of melting watches or a burning giraffe. In the fantastic, the emphasis is on imagination, that of the creator of the incongruous phenomenon, and our own in recreating it in our minds and trying to make sense of it» (Morreall, 2009: 74)

UN CAPÍTULO DEL CONO SUR. HUMOR NEGRO EN LA ARGENTINA HACIA LOS AÑOS SETENTA

En la década que atraviesan los textos seleccionados, lo fantástico goza de una tradición y de un grado de institucionalización consumados, con un canon sólido que habían construido autores como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y el tándem Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, al que debe sumarse en tangencial diálogo Julio Cortázar; al impulso divulgador de los autores extranjeros (alimentado por estos mismos autores locales) debía sumársele el grado de nacionalización estético y temático que los autores argentinos lograron con éxito.² El humor negro, en particular, brota de una vertiente mucho más soterrada³ y es la que en ese momento posvanguardista de fines de los años sesenta los autores y los antólogos buscan dotar de valor artístico y literario, sin desdeñar el respaldo que venía de la circulación masiva en las revistas del «nuevo humor» de la Argentina a partir de *Tía Vicenta* (1957-1966, en su primera etapa), en la que se cuenta, con carácter de segundo impulso innovador, *Satiricón*.⁴

En el terreno de las antologías entendidas como aparatos de regulación genérica y de canonización, las desventajas eran grandes entre fantástico y humor negro. La densidad del asalto a este último tipo de literatura en el período 1967-1977 da la pauta de la orfandad editorial y de la necesidad de completar

2 A fin de dar cuenta sucinta de la canonización, parece pertinente destacar que el volumen 9 de *la Historia crítica de la literatura argentina* (dirección general de Noé Jitrik), titulado «El oficio se afirma», contenga el mayor desarrollo de todo el proyecto historiográfico dado a la literatura fantástica en torno de los autores del grupo *Sur*, que son principalmente los arriba mencionados cuya emergencia y consolidación corresponde a las décadas de 1940 y 1950 (Jitrik y Saítta, 2004). A su vez, y como divulgadores, también suman méritos para constituir el canon literario nacional, según esta afirmación de Carlos Garmier: «Junto con *La invención de Morel* de Bioy y las primeras ficciones de Borges, la *Antología de la literatura fantástica* compilada por éstos y Silvina Ocampo permite señalar a 1940 como el año cero de la ficción barroca argentina. La *Antología...* es el testimonio del trabajo conjunto que resultó en la matriz común a partir de la cual cada uno de estos tres autores elaboraría luego sus textos propios» (2010: 63).

3 Hasta el momento, el relevamiento de las antologías de literatura humorística argentina arroja una primera concreción en *Humorismo argentino*, editado por el sello Ediciones Culturales Argentinas (del Ministerio de Educación y Justicia) en 1961, con la responsabilidad en la selección de Luis Alberto Murray (conocido en el ámbito del periodismo y por su coordinación de revistas humorísticas como *La Hipotenusa*, aparecida entre 1966 y 1967). Otro antecedente valioso, aunque no se trate de una recopilación de textos sino de un panorama crítico, es el ensayo «El humorismo en la literatura argentina», del escritor Enrique Méndez Calzada (1927).

4 Mara Burkart sintetiza de este modo la propuesta de *Satiricón*: «fue innovadora, iconoclasta, irreverente y satírica, también pedante y algo frívola Su halo de luz llega hasta HUM®, aunque esta fue una versión domesticada de aquella. (...) Se instaló como continuadora del clima de 'revolución' cultural y sexual de las décadas previas (...) interpelando las ansias de cambio que había en la sociedad argentina, en especial, entre los jóvenes de clase media urbana a partir de sustentar valores alegremente libertarios» (2017: 29). En una suerte de autobiografía colectiva ficcional, Bernárdez y Rottman ponen el acento en los aspectos festivos y aparentemente despreocupados del grupo fundador de *Satiricón*: «Oskar quería hacer un humor yanqui con pinceladas autóctonas. Venía de Estados Unidos, de publicar en *Penthouse* y *Playboy* y estaba convencido de que ese humor zafado podía enganchar en la Argentina» (1997: 31).

un saber de divulgación y «puesta en valor». Tal vez la imagen emblemática de esta disparidad entre la trayectoria de reconocimiento de lo fantástico en la Argentina y la del humor negro asome en uno de los canónicos, Cortázar, cuando se hace fotografiar disfrazado de vampiro. Su traje negro, los colmillos y las uñas pintadas de negro causan más gracia que miedo, aunque son significativos de un pasaje que el mismo autor quería crear entre su ya estandarizada literatura fantástica y la práctica del humor como asignatura pendiente, de lo que se lamenta en sus producciones más lúdicas (luego de las *Historias de cronopios y de famas*): *La vuelta al día en 80 mundos*⁵ y *Último round*.

A. Selección y prólogos

El grado de autoconciencia de los gestores de estas publicaciones se aprecia en los géneros metatextuales del prólogo, las notas y los artículos editoriales de presentación, notable necesidad de justificación en el caso de los dos números especiales temáticos de la revista *Satiricón* y opción particular en las antologías, estas últimas a cargo fundamentalmente del crítico Eduardo Stilman y del poeta Rodolfo Alonso, en cuyos casos se suman responsabilidades y riesgos editoriales, ya que cada uno de ellos conformó y dirige sus propios sellos y colecciones.

Respecto de Stilman, su mayor aporte conceptual consiste en la definición de humor negro y una propuesta taxonómica, que encabezan sin modificaciones las tres antologías de humor negro relevadas en el período. El valor subversivo de esta categoría estética es el núcleo semántico de su definición: «constituye la expresión humorística más audaz, el alzamiento más herético contra la ley del lugar común; extiende la contradicción a los valores más venerados, los trastoca, los identifica y los anula» (1967b: 13). Bajo esa abstracción de la materialidad temática del humor negro se alojan las tres variantes que propone: a) humorismo satánico, de raíz baudelairiana, que (paradójicamente) alega las bondades del mal, al que goza y del que lucha por su triunfo; b) humorismo macabro, centrado en la contradicción de la convención del buen gusto; se complace fingidamente en el tratamiento desaprensivo y gozoso de herejías como el

5 En este libro (de 1967), en el ensayo «Más sobre la seriedad y otros velorios» hace una suerte de tardío reproche respecto de esas tradiciones consolidadas y de los vacíos que deja: «Pero seamos serios y observemos que el humor, desterrado de nuestras letras contemporáneas (Macedonio, el primer Borges, el primer Nalé [Roxlo], César Bruto [Carlos Warnes y Oski], Marechal a ratos, son outsiders escandalosos en nuestro hipódromo literario) representa mal que les pese a los tortugones una constante del espíritu argentino en todos los registros culturales y temperamentales» (Cortázar, 1994: 54).

asesinato, el suicidio, la tortura, el canibalismo y la profanación, «siempre que sean gratuitos, porque un crimen útil se invalidaría humorísticamente» (1967b: 13); y, finalmente, c) humorismo «absurdo», que expone la visión de un mundo desordenado e incoherente, del que admite de suyo que «es menos subversivo y se somete con mayor pasividad al desorden de las leyes» (1967b: 14).

El elemento de la negatividad, en una época proclive a los pronunciamientos ideológicos y políticos fuertes, parece concentrarse exclusivamente en la subversión intelectual, poder que no es el de la acción política directa sino «el de la inteligencia en libertad buscando lúcida, desesperadamente, sus fines» (1967b: 18). Por otra parte, en ninguno de los pliegues de sus prólogos asoma la intersección explícita con lo fantástico; la contaminación más cercana es la que abre deliberadamente las compuertas a lo absurdo, donde reposa la apuesta del crítico, quien simultáneamente a esta antología publicaba una de humor absurdo para la misma colección de «Información Literaria» y traducía al castellano y anotaba obsesiva, puntillosamente, las *Alicias* de Lewis Carroll.

El número 1 del suplemento de humor negro de *Satiricón*, en febrero de 1974, produce otra lectura respecto del campo del humor negro, según la nota editorial que es responsabilidad de sus dos directores (ambos dibujantes), Oskar Blotta y Andrés Cascioli. Tocando una cuerda discursiva mucho más blanda y sensible que la de sus ataques burlescos habituales (a los que la revista debe su nombre), *Satiricón* hace menos hincapié en el espíritu subversivo que en el temor reverencial ante lo inexplicable:

La más dura, la más tremenda, la más inflexible de las formas de opresión es la que ejercen las leyes de la naturaleza, obligándonos a transcurrir en un mundo clausurado a las potencias fantásticas, a los emisarios del más allá.

Hay dos posibilidades.

O el Universo es una gigantesca casualidad, un mazacote de combinaciones químicas, de dispersiones, contracciones, explosiones y aleaciones a la bartola, o —lo que sería más piadoso— hay una razón oculta, una finalidad última ante la cual cobran sentido todas las cosas que suceden y también nuestras vidas.

La observación de las leyes que citábamos al principio, hace que los espíritus científicos sospechen la primera de las posibilidades.

Los hombres sensibles, sin embargo, prefieren apostar su vida a la segunda.

Para ello hay que abrir la puerta a lo fantástico (1974: primera página, sin numerar).

Con una profesión de fe cuasi romántica, de culto a la naturaleza como refugio, juegan a renegar del racionalismo para explorar «ese viejo terror al Gran Secreto, a los mensajeros de una justicia incomprensible», aunque «cuan-

do los hombres abren esa puerta, sienten miedo» (1974: s/p). Así queda establecida una dialéctica entre terror y rebelión, resuelta a través del humor negro, que para *Satiricón* es «una compadrada que disimula ese terror» (1974: s/p). Esta aceptación de lo sobrenatural está teñida por el culto al coraje porteño para establecer una ambivalencia entre el desafío a lo desconocido y el poder superador del intelecto humorístico, en combate simbólico y desigual: «En este número abrimos la puerta. Haciéndonos los guapos, mientras fruncimos la parte de atrás, trataremos de injuriar a la casualidad y de rebelarnos contra este mundo chato de heladeras que funcionan, fuegos que queman y hielos que congelan» (1974: s/p).

La enunciación humorística gana la partida, no obstante. El Más Allá es invocado como árbitro en una lucha ante una realidad burguesa que desagrada. La ambivalencia es absoluta; el humor negro corre el riesgo de asomarse a lo fantástico para que, en una compulsión con el mundo ordinario, resulte más amigable. El fantástico queda tematizado como parte del humor negro para amenazar con desarticular su poder inquietante, para reducirlo a escalas comparativamente más aceptables; para eso parece confirmárselo en un corolario brillante por su paradoja: «Si el mundo es nada más que esto que nos rodea, hagámosle saber a quien no existe que esto no nos gusta nada» (1974: s/p)

De todos modos, así se abre el número de *Satiricón*. Nadie sabe qué se encontrará cuando se traspase el umbral de la nota editorial. Esta revista de entretenimiento satírico no quiere renunciar al miedo porque sabe que, a esas alturas del siglo xx (y desde mucho antes) es una más de las fruiciones estéticas a las que un lector con la cultura de la clase media, tal vez sin inquietudes políticas, puede y quiere aspirar.

B. *El sobrenatural negro, a pesar de*

B.1. Los textos verbales

La masa textual de las antologías, incluyendo la que disimula ese carácter inventando un vampiro que nos muestra, como en las viejas novelas del siglo XVIII, sus papeles personales (*Los cuadernos negros de Philip Van Pyre*), apuntan tanto a la fruición como a un propósito didáctico. Crean una historia del humor negro donde hay antecedentes internacionales y donde se insertan los autores locales. Alguna antología quiere tender puentes lejanos hacia la cultura de la primera modernidad, pero no es coherente y sistemático el gesto.

Hilvanan una tradición fundamentalmente francesa y *fin-de-siècle*, pre vanguardia y fundamentalmente pre surrealista (teniendo en cuenta que el referente obligado es la *Antología del humor negro* de Breton; primera edición, 1939), para afirmar el peso de las vanguardias, mientras el tramo final de los materiales seleccionados busca justificar y conectar la producción presente, que tácitamente se quiere asociar con la pos (o neo) vanguardia local.

Es así que no todas estas antologías pasan por Jonathan Swift o por Quevedo, pero sí por Alphonse Allais (de la prevanguardia fumista, presentada como el grupo de la revista *Le Chat Noir*; Gregorich, 1977 y Alonso, 1974), por Breton, Apollinaire, Prévert y otros vanguardistas históricos, para finalmente seleccionar los autores menos ligados a la consagración académica, continuando ese vínculo del humor negro con la marginalidad en el campo literario.

El humor macabro sin sobrenaturalismo predomina; las anomalías psicológicas que preparan resoluciones escabrosas como el cirujano obsesivo que mata a un herido leve de bala en «Demasiado limpia», de Roland Topor (en Alonso, 1972) o los caníbales selectivos que comen ojos para tomar conciencia de que también han logrado «comer la mirada» (Pierre Bettencourt, en Alonso, 1972). En otros casos, lo sobrenatural codificado por la tradición literaria fantástica, como el argumento fáustico, resulta trascendido por su parodia en una resolución desafortunada y cómica, en «¡Aprended geometría!», de Fredric Brown (Alonso, 1972): el alumno negado en geometría apela a la magia negra para aprobar su examen pero se equivoca al dibujar la figura del ritual.

Las restricciones conjuntas de lo sobrenatural fantástico y de lo negro pueden, no obstante, sostenerse en algunos cuentos como en «El enamorado», de Leonora Carrington, donde el procedimiento ultraconvencional del relato enmarcado permite que convivan la historia fantástica de los enamorados con el cierre del marco, narrado por el sobreviviente a la narradora principal, quien despega su afectividad respecto del drama fantástico, para resolver en humorismo satánico ese supuesto compromiso emotivo: «Y el frutero estaba tan cegado por las lágrimas que no tuve dificultad en escaparme con mi melón» (Stilman, 1969: 162)

En «Ruedas», de André Frédérique, las llamadas «recetas mutilatorias» del relato de humor negro se verifican en una gradación cuyo crescendo desde una situación verosímil realista («Verdaderamente es doloroso encontrarse sin brazos al volante de un automóvil lanzado a ciento cincuenta kilómetros por hora...») arroja a la incertidumbre epistemológica a medida que el desmem-

bramamiento asume causas desconocidas y se vuelve abusivo («Sólo el tronco permanece sólido, porque la cabeza (...) rueda al fin sobre el camino y continúa girando con la carrera») (Alonso, 1972: 103).

Se necesita que las humanidades de los personajes sean arrasadas literalmente, que exista una laceración efectiva (y no alegóricamente) acaecida, y que esa integridad atacada lo sea por un principio inexplicable. Lo fantástico y el humor negro viven de una incongruencia que afecta el funcionamiento de esos universos de ficción; a veces, ambas comparten y potencian sus propias incongruencias. De esta manera, lo sobrenatural producirá hilaridad.

B.2. Los textos híbridos y visuales

No sólo *Satiricón*, revista de actualidades y humor gráfico, introduce textos visuales (viñetas o *cartoons*, fundamentalmente) de humor negro. Las antologías también lo hacen, en algunos casos con la función ancilar de ilustrar, y en otras como obras de autonomía artística.

Hermenegildo Sábat es el ilustrador de la antología de Stilman de 1967; su ausencia en una nueva edición bajo otro sello editorial una década después (Stilman, 1977) indica que hay una multimodalidad artística que se pierde en la más clásica reunión de textos de literatura verbal. Sus dibujos tienen un alto grado de abstracción y una concepción grotesca del cuerpo humano, altos contrastes en negro propios de la estética de los grabados y las litografías. Solo para ilustrar «Flores de las tinieblas», de Villiers de l'Isle Adam, «La lengua», de Horacio Quiroga, y «Olaberri el macabro», de Pío Baroja, se valió de las posibilidades de representar una realidad que involucre el sobrenaturalismo, a partir de la multiplicación de las lenguas en el personaje protagonista de Quiroga y de la muerte animada en calaveras, para acompañar visualmente los otros dos cuentos (v. fig. 1).

Stilman produce en su antología una oferta doble respecto de las obras multimodales; rescata una tira cómica *avant la lettre* en «Pedro el congelado», del dibujante decimonónico Wilhelm Busch, donde el hallazgo macabro del niño travieso hecho hielo por jugar lejos de su casa está procesado desde dos tipos de sobrenaturalidad: la fantástica (el cuerpo, acercado a la lumbre del fogón no solo se descongela sino que se disuelve como líquido) y la humorística (la familia hace con el cuerpo una conserva, que aparentemente es muy apetecible: «Quien en un principio fue duro pero terminó blando como la manteca»; 1969: 56).

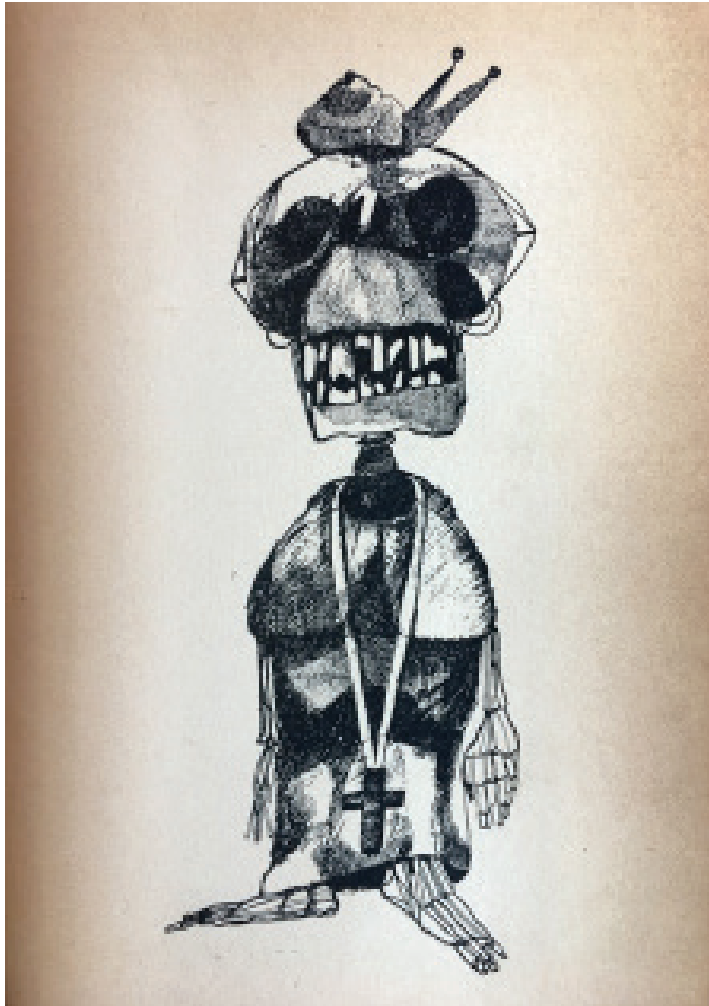


Figura 1. Hermenegildo Sábat (Stilman, 1967b)

Alonso, en su antología de 1974, le da a los artistas gráficos la relevancia de la obra por derecho propio ya que los autores y sus textos visuales son incluidos en la lista del índice, lo que no es frecuente cuando solo se los considera ilustradores de textos verbales. Esta legitimación artística se completa con su búsqueda de autores de procedencia diversa, comprensible por tratarse de su segunda antología y en la que, por otra parte, cobra mayor compromiso social y político su humor negro en detrimento de lo sobrenatural, tal como lo demuestra la selección de viñetas de Chumy Chúmez (fig. 2):



Figura. 2 Chumy Chúmez (Alonso, 1974)

Si bien la cantidad de textos visuales confirma la tesis de Trabado Cabado de que lo fantástico gráfico aproxima su poética al discurso surrealista (2017: 18), algunas piezas visuales vuelven a ser doblemente sobrenaturales: en la dirección cómica negra y en la inquietante fantástica. El siguiente oso de peluche antropófago resulta, en la primera dirección, sorprendente por inversión, y en la segunda, inquietante por su ambivalencia (¿animado/inanimado? ¿asesino?) (fig. 3):



Figura. 3 Claude Serre (Stilman, 1969)

En síntesis, estas antologías entablan las posibles lecturas transmediales; contienen autores que atraviesan los medios literario-editorial y artístico-periodístico. Se crea una correa de transmisión donde el género se puede leer en libro y en revista. Un corredor de lecturas para pasar de un medio a otro. En dos antologías, particularmente, los humoristas gráficos reciben un estatuto artístico ajeno a lo coyuntural de sus colaboraciones en las revistas de actualidad y humor en las que habitualmente participan. Rodolfo Alonso y

los autores de *Satiricón* trabajaron mancomunadamente en ambos proyectos durante el año 1974; así lo demuestra el epígrafe de la antología *El humor más negro que hay*: «—Moríte, muerte» una frase atribuida a los periodistas de *Satiricón*, Carlos Ulanovsky y Mario Mactas, que da título a la nota aparecida en el número 1 del suplemento extraordinario de humor negro.

Frente a los ámbitos de experimentación artística propiamente dicha, emblemáticamente representados por el Instituto «de investigación cultural» Di Tella en Buenos Aires (1958-1970), las antologías y la revista destacados en este trabajo constituyen un circuito interconectado y fuertemente signado por la divulgación: proponen renovar las lecturas de los sectores medios argentinos compartiendo el espíritu de celebración de la modernidad y los legados de las vanguardias históricas. El humor negro y lo fantástico, provenientes según estas publicaciones de esos legados, redundaron en un gesto en el que, como diría Tobin Siebers, «La convergencia de imágenes cómicas y fantásticas define siempre una zona de contacto en que la violencia humana y la muerte se expresan en forma estética» (1989: 116). La forma estética en primer plano permitió, como expresaron Stilman en sus prólogos y Blotta/Cascioli en su nota editorial, una exploración ideológica en segundo plano que desde una posición de negatividad vislumbra los «otros mundos posibles» como ejercicio especulativo y no como agenda política de acciones concretas.⁶ El humor negro fantástico expresa, así, uno de los reclamos de experimentación creativa donde los contenidos estéticos sostienen el otro experimento, esta vez social: la libertad de expresión.

BIBLIOGRAFÍA

a) *Antologías y publicaciones del corpus por orden cronológico:*

STILMAN, Eduardo (ed.) (1967a): *El Humor Negro 1*, Brújula (col. *Biblioteca de las cuestiones*), Buenos Aires.

STILMAN, Eduardo (ed.) (1967b): *El Humor Negro. Antología de textos*, Brújula (col. *Breviarios de Información Literaria*), Buenos Aires.

[STILMAN, Eduardo] S/ dato recopilador (1969): *El Humor Negro 2*, Brújula (col. *Biblioteca de las cuestiones*), Buenos Aires.

6 La diferencia con una experiencia posterior, la de la revista *Humor*, es notable desde este punto de vista. Como señala Burkart en su investigación sociológica sobre el período de la dictadura 1976-1983, el humor negro proveerá metáforas para aludir a la tortura y el terrorismo de estado (2013), y se vuelve por lo tanto procedimiento de hermetismo, no de exploración de la libertad expresiva, como ocurre en su precursora *Satiricón*, según proponemos desde este artículo.

- PÉREZ MILLÁN, J. (ed.) (1971): *Antología de humor y terror*, Centro Editor de América Latina (col. *Biblioteca Básica Universal*), Buenos Aires.
- ALONSO, Rodolfo (ed.) (1972): *El humor más negro del mundo*, Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires.
- CAPELLINI, Enrique (asesor literario) (1972): *Los Cuadernos Negros de Philip van Pyre*, Nueva Senda (col. *Humoresque*), Buenos Aires.
- ALONSO, Rodolfo (ed.) (1974): *El humor más negro que hay*, Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires.
- Satiricón* (1974): *Humor negro. Suplemento Extraordinario*, núm. 1 (febrero), Editores Asociados, Buenos Aires.
- Satiricón* s/d [1974]: *Los humores de Satiricón. Humor negro 2*, núm. 1 (s/f), Editores Asociados, Buenos Aires.
- STILMAN, Eduardo (ed.) (1977): *El libro del humor negro*, Siglo XX, Buenos Aires.
- GREGORICH, Luis (ed.) (1977): *De la Belle Époque a Dada. Antología de textos*, Monte Ávila, Caracas.

b) *Textos críticos e historiográficos*

- BARTHES, Roland (1994): «Análisis textual de un cuento de Edgar Poe», en *La aventura semiológica*, Planeta, Barcelona, pp. 323-352.
- BERNÁRDEZ, Jorge, y Diego ROTTMAN (1997): *Ni yanquis, ni marxistas... Humoristas*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires.
- BRAVO, Víctor Antonio (1988): *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, UNAM, México.
- BURKART, Mara (2013): «Guillotinas, horcas y verdugos. El terrorismo de Estado en la prensa de humor gráfico de Brasil y Argentina de los años setenta», en Patricia Fogelman y María Florencia Contardo (eds.), *Actas electrónicas del II Workshop Argentino-Brasileño de Historia Comparada (II-WAB)*, GEHBP Ediciones, Buenos Aires, pp. 100-129.
- BURKART, Mara (2017): *De Satiricón a Hum®. Risa, cultura y política en los años setenta*, Miño y Dávila, Buenos Aires.
- CORTÁZAR, Julio (1994 [1967]): *La vuelta al día en ochenta mundos*, Debate, Madrid
- ESCARPIT, Robert (1962): *El humorismo*, Eudeba, Buenos Aires.
- GAMERRO, Carlos (2010): *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- JACKSON, Rosemary (1986): *Fantasy. Literatura y subversión*, Catálogos, Buenos Aires.
- JITRIK, Noé (dir. de colección) y Sylvia SAÍTTA (dir. de vol.) (2004): *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, vol. 9.
- MORREALL, John (2009): *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*, Wiley-Blackwell, Oxford.
- ROAS, David (2009): «Poe y lo grotesco moderno», *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, pp. 13-27, [05/01/2018], http://www.452f.com/pdf/numero01/01_452f-mono-david-roas-orgnl.pdf.

- SIEBERS, Tobin (1989): *Lo fantástico romántico*, FCE, México.
- TRABADO CABADO, José Manuel (2017): «Ver y no creer. Bocetos para una gramática del cómic fantástico», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. V, núm. 1, pp. 9-20.
- TODOROV, Tzvetan (1972): *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.