



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: La Nelly : clases medias, grotesco e identidad : una mirada sobre una tira cómica

Autores (en el caso de tesis y directores):

Esteban Nicolás Ramos

Laura V. Vazquez, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2007

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Carrera de Ciencias de la Comunicación
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Tesina de grado

***La Nelly: clases medias,
grotesco e identidad***

Una mirada sobre una tira cómica

Alumno: Esteban Nicolás Ramos
DNI: 27.362.737
Tutora: Laura V. Vazquez

Mayo de 2007

Índice

Presentación..... Página 1

Conocimiento sobre el tema

1 - Marco teórico.....Página 9

1.1 – El humor gráfico.....Página 9

1.2 – El grotesco.....Página 21

2 – Contexto histórico.....Página 38

Investigación

3 – Análisis de la tira.....Página 50

3.1 – El lugar de *La Nelly*.....Página 50

3.2 – Personajes y temas. Dibujos y textos.....Página 67

3.3 – Las clases medias en *La Nelly*.....Página 88

4 – Conclusiones.....Página 96

5 – Bibliografía utilizada.....Página 99

6 – Apéndice de entrevistas y de documentos.....Página 101

Tesina de grado

Alumno: Esteban Nicolás Ramos

Tutora: Laura Vazquez

Ciencias de la Comunicación

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

***La Nelly*: clases medias, grotesco e identidad
Una mirada sobre una tira cómica**

Presentación

En la segunda mitad del año 2003, la Argentina recuperaba estabilidad, luego de la crisis de finales de 2001. La inestabilidad institucional, la incertidumbre económica y la conflictividad social comenzaban a diluirse en una situación general de mayor previsibilidad. Había un presidente electo democráticamente, los indicadores económicos de la coyuntura (especialmente precio del dólar, riesgo país, tasas de pobreza y desempleo) revertían lentamente sus tendencias negativas, y la cantidad de protestas y movilizaciones había disminuido.¹ Las clases medias se establecieron como protagonistas emergentes en ese contexto, y consolidaban las características adquiridas durante la profundización del neoliberalismo en la Argentina.

En ese momento, el diario Clarín decide renovar el espacio de humor gráfico en la contratapa, con la introducción de una nueva tira en el segmento superior. Ese lugar había estado ocupado, sucesivamente, por tiras “costumbristas”²: *El Loco Chávez*, de Carlos Trillo y Horacio Altuna (desde julio de 1975); *El Negro Blanco*, de Trillo y Ernesto García Seijas (desde noviembre de 1987); *El Nene Montanaro*, de Altuna (desde septiembre de 1993); y *Cazados*, de Trillo y Alejandro O’Keeffe (desde abril de 2002, hasta septiembre de 2003).

¹ Un análisis detallado sobre el contexto económico, político y social de los años 2002 y 2003 puede verse en: **Cheresky, Isidoro y Pousadela, Inés** (editores). *El voto liberado. Elecciones 2003: perspectiva histórica y estudio de casos*. Biblos. Buenos Aires, 2004. Y también en: **Godio, Julio**. *Argentina: luces y sombras en el primer año de transición. Las mutaciones de la economía durante el gobierno de Duhalde*. Biblos. Buenos Aires, 2003.

² Rivera hace una distinción entre historietas desde el punto de vista temático, donde las “de aventuras” presentan las variantes del western, policiales, de guerra, viajes, exploraciones, de ciencia ficción, etcétera; mientras que las “dramáticas” son las interesadas en la mostración verista (de ahí su recurrencia al dibujo de tipo realista) de conflictos o situaciones cotidianas de interés humano. **Rivera, Jorge B.** *Panorama de la historieta en Argentina*. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1992. Páginas 4 y 5. Éstas últimas son las que se denominarán “costumbristas”, pues el término pone el acento en el tratamiento de temas cotidianos desde un punto de vista superficial, pasatista; distinto de la profundidad al que podría remitir la narración *dramática*. (Ver página 10 de este trabajo).

La tira que aparece es *La Nelly*, dibujada por Sergio Langer y guionada por Rubén Mira. Cuenta las historias cotidianas de una mujer de unos 50 años, vanidosa, torpe, glotona, fea, oportunista y verborrágica que vive en el ficticio Barrio Sur y se mantiene con una escasa jubilación.

Argumentaré, en este trabajo, que la tira *La Nelly* representa a un sector de las clases medias urbanas a través de un elemento distintivo: el grotesco, género que definiré aquí a partir de sus rasgos temáticos, retóricos y enunciativos.

Con este punto de partida, plantearé cuestiones iniciales acerca de qué significa que la clase media sea representada a través del grotesco, en el segmento privilegiado de humor del diario Clarín; qué características presenta la comicidad de la tira; qué relación puede trazarse entre la situación de las clases medias en un contexto neoliberal en la Argentina y la representaciones de la tira.

El estudio buscará responder por qué aparece una tira grotesca como *La Nelly* en Clarín, en ese momento, y cómo construye sus representaciones.

Objetivo general de la investigación:

Dar cuenta de la presencia del género grotesco en la representación que hace *La Nelly* sobre la situación histórica de empobrecimiento de las clases medias urbanas en la Argentina.

Objetivos específicos:

- 1 Describir las características históricas del espacio mediático donde se publica *La Nelly* y explicar las razones del diario para incluirla en su sección de cómics.
- 2 Establecer las relaciones intertextuales de la tira (paratextos, metatextos, y algunos ejemplos posibles de hipertextualidad con los artículos periodísticos).
- 3 Exponer las características del dibujo y del texto de *La Nelly*, estableciendo en estos elementos formales la presencia del género grotesco.
- 4 Describir las formas de comicidad que construye la tira y las figuras que aparecen (sátira, ironía, pastiche).
- 5 Relacionar a los personajes y situaciones de los relatos de *La Nelly* con el contexto socio cultural de las clases medias urbanas a principios del siglo XXI.
- 6 Describir los procesos de estilización y homogeneización introducidos desde el diario en la tira.

Hipótesis de la investigación

La Nelly, desde el 7 de septiembre de 2003 al 7 de septiembre de 2004, representa a las clases medias urbanas empobrecidas, a través del grotesco, expresado como transgénero.

Justificación

La Nelly comienza a publicarse en un contexto histórico de reestablecimiento de la estabilidad (política, económica, social) en la Argentina, y tematiza la coyuntura política y social con intencionalidad cómica. Esto implicó un cambio en relación a las tiras que ocupaban ese espacio en el diario Clarín, que –como se mencionó antes– respondían a una tradición más realista y “dramática” o costumbrista, donde los temas de actualidad y la comicidad desempeñaban un rol secundario.

Desde esa perspectiva, el análisis sobre la aparición de la tira permite abordar la cuestión sobre la tira cómica como campo de definición y reflexión acerca de los temas y problemas de la vida social contemporánea.

Al mismo tiempo, se destacan las características particulares de la tira, especialmente aquellas vinculadas con el dibujo deformado, exagerado y el tipo de comicidad. Argumentaré en el trabajo que esos elementos evidencian la presencia del género grotesco en la tira. Esta co-presencia abre la posibilidad de analizar la vigencia de este género (presente como transgénero) en la representación de actores y situaciones sociales actuales.

Metodología

La metodología de abordaje involucrará herramientas conceptuales provenientes de la semiótica y el análisis del discurso así como distintos enfoques y perspectivas de análisis inscriptos en el campo de la sociología de la cultura y la historia social.

Cabe destacar que el trabajo implica una investigación a partir de fuentes primarias y secundarias.

Esta perspectiva amplia permitirá abordar la cuestión desde diferentes entradas. Las herramientas conceptuales de la semiótica y el análisis del discurso serán aplicadas al estudio del funcionamiento del texto cómico, mientras que el análisis sociológico cultural e histórico social abrirán una vía de estudio para explicar cómo se articulan las representaciones de la tira cómica con su contexto.

Las fuentes secundarias empleadas en el desarrollo del trabajo consistirán en estudios realizados acerca de los ejes fundamentales de esta investigación (grotesco, humor gráfico, clases medias, neoliberalismo, medios masivos de comunicación). Las exposiciones de los temas referidos directamente a la tira se articularán con entrevistas en profundidad realizadas a actores involucrados con el objeto de estudio: Rubén Mira y Sergio Langer, guionista y dibujante de *La Nelly*, respectivamente; y Ricardo Roa, editor general adjunto del diario *Clarín*, quien desempeñó un rol activo en la inclusión de la tira cómica en el matutino, y realiza regularmente la supervisión de la sección. Esta herramienta permitirá conocer los detalles de la elaboración y edición de la tira gráfica.

La intertextualidad constitutiva de la comicidad y de las tiras cómicas complejiza el recorte del texto, razón por la cual incluiré el análisis de algunos metatextos y casos de hipertextualidad.

Por tratarse de un enfoque transdisciplinario, dejaré de lado el análisis semiótico cerrado, dando mayor importancia a la contextualización. También excluiré los estudios centrados en las etnografías de las audiencias,³ pues exceden los límites del presente trabajo, que tendrá puesto el eje en la producción discursiva más que en la recepción.

³ Ver, por ejemplo: **Morley, David**. *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Amorroutu. Buenos Aires, 1996.

Recorte

El corpus elegido abarca todas las tiras de La Nelly publicadas en el diario Clarín, desde la primera publicación el 7 de septiembre de 2003 hasta el 20 de septiembre de 2004.

Este período incluye las tiras donde se presentan los personajes principales y se consolidan las características que persistirán en las publicaciones posteriores de La Nelly, como el tipo de comicidad que propone, el modo de narración, los temas, los escenarios, etcétera.

Intenté establecer el recorte abarcando un año exacto de publicaciones, pero consideré más apropiado establecer el corte cuando la tira termina de explotar la trama iniciada el 7 de septiembre de 2004. De esta manera, primó el criterio de la organización narrativa de la tira.

Además, como se señaló en la metodología, se incluirán artículos periodísticos, publicados en revistas en el mismo período en que se analiza la tira.

Algunas portadas del diario Clarín también formarán parte del corpus, pues servirán al análisis de los temas de la tira.

Índice temático

Conocimiento sobre el tema

1 - Marco teórico

1.1 - El grotesco. Definición del género. Origen en la Antigüedad, redescubrimiento en Roma, auge en las culturas populares de la Edad Media, especialmente en el carnaval. Condena en el Renacimiento. La reformulación hecha por el Romanticismo y la nueva condena de la Modernidad. El surgimiento del grotesco criollo en el teatro de Buenos Aires de la década de 1920. Por qué no es simplemente un estilo.

1.2 – El humor gráfico. Definición de las categorías de análisis. La comicidad, el chiste y el humor. Consideraciones sobre el dibujo caricaturesco: esquematismo y experimentación. La disyunción y la articulación entre dibujo y texto escrito. Diferencia entre tira de aventuras, tira dramática o costumbrista y tira cómica. Las figuras: parodia, sátira, ironía, pastiche.

2 – Contexto histórico

La situación de los sectores medios en el contexto neoliberal. Escenario post crisis en la Argentina. Reestablecimiento del orden institucional, estabilización económica y control de la conflictividad social.

Investigación

3 – Análisis de la tira.

3.1 – El lugar de *La Nelly*. Características generales de espacio de comics del diario Clarín. Búsqueda del lector del diario. Los antecedentes de *El Loco Chávez*, *El Negro Blanco*, *El Nene Montanaro* y *Cazados*. Las razones del diario para incluir a *La Nelly*. La nueva tira. Hipertextualidad. Algunos metatextos. Paratextualidad.

3.2 – El mundo de *La Nelly*. Descripción de la tira. Personajes, situaciones, escenarios, temas. Características de la narración. Características de los dibujos y los textos. Por qué es grotesca.

3.3 – La representación de las clases medias. Qué personajes las representan. Qué características les atribuyen y cómo se relacionan con la situación de las clases

medias en el contexto neoliberal. Características del grotesco presentes en la representación de las clases medias. Comicidad: sátira e ironía, chiste y humor.

4 – Conclusiones. Qué significado adquiere el grotesco en la representación que hace *La Nelly* de las clases medias y marginales. Estilización y homogeneización. Vigencia del grotesco. Resignificación de las características de ese género en la tira. Vinculación con la situación de las clases medias actuales.

5 – Bibliografía utilizada

6 – Apéndice de entrevistas y de documentos

1.1 – Humor gráfico

1.1.1 – Categorización de La Nelly

En este apartado, explicaré algunos rasgos de la tira para comenzar a definirla en relación a las categorías teóricas que serán desarrolladas luego. En primer lugar, tomaré una definición de Rivera, con pequeñas modificaciones, para exponer qué se entenderá aquí por *tira cómica*:

*Secuencia breve de cuadros consecutivos, leídos de izquierda a derecha, que, a través de dibujos esquematizados y textos, cuentan una historia breve, generalmente referidas a la vida cotidiana de sectores medios o populares, con intencionalidad cómica.*⁴

Entre las tiras gráficas no cómicas pueden diferenciarse, desde el punto de vista temático, las *de aventuras*, que presentan las variantes del western, policiales, de guerra, viajes, exploraciones, de ciencia ficción, etcétera; y las *costumbristas*, que se caracterizan por la exposición de situaciones y conflictos cotidianos, problemas de interés humano y una tendencia a la mostración verista (de ahí su recurrencia al dibujo de tipo realista).⁵

⁴ **Rivera, Jorge B.** *Panorama de la historieta en la Argentina*. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1992. Su definición es: “Una historieta, en síntesis, es una narración construida mediante la integración visual de dibujos y textos, en forma de secuencia (la suma horizontal de cuadros o viñetas, leídas de izquierda a derecha, en el mismo sentido que la palabra impresa) que trata de mostrar el desarrollo de acciones y los escenarios donde estas se producen. (...)”. Página 4.

⁵ Steimberg establece una diferenciación similar entre los distintos tipos de historietas. En ese sentido, traza una distancia entre las tiras cómicas, definidas por su intencionalidad, justamente, cómica; y las tiras “serias”, que se caracterizan por el interés en contar una historia, ya sea realista o fantástica, más allá de la intencionalidad cómica, que puede ocupar un lugar aunque nunca central. Ver en: **Steimberg, Oscar.** *Leyendo Historietas*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1977. Especialmente el ensayo “Los poderes de la historieta”. Página 19.

La distinción fue tomada de Jorge Rivera, pero con la diferencia que éste último tipo es denominado “tiras dramáticas”.⁶ Considero que el término “costumbrista” es más apropiado para el presente trabajo, especialmente en la descripción de las tiras que precedieron a *La Nelly* en la página de comics de Clarín.

A la vez, es un término utilizado por el mismo Rivera en textos anteriores.⁷ Como ejemplos, cita algunas *family strips*: *Barney Google*, de Billy DeBeck, que trata las preocupaciones del americano medio por el dinero y el prestigio social; y *Toots and Casper*, de Jimmy Murphy, que introduce los problemas superficiales de las relaciones de pareja. En el ámbito local, se refiere a *La Familia de Don Sofanor*, de Rechain, sobre las trivialidades de del ambiente familiar, la mezquindad, la presuntuosidad, de un sector de las clases medias en la década de 1920.

Con un tratamiento similar de los temas cotidianos y humanos, las tiras costumbristas a las que nos referiremos en este trabajo (*El Loco Chávez*, *El Negro Blanco*, *El Nene Montanaro*, *Cazados*) narran las historias de jóvenes profesionales de clase media desde un punto de vista más individual, donde la comicidad no es un elemento central.

En síntesis, la definición de tira *costumbrista* empleada aquí es similar a la elaborada por Rivera para las tiras *dramáticas*, pero el término pone acento en el tratamiento de temas cotidianos desde un punto de vista superficial, pasatista; distinto de la profundidad que podría tener la narración dramática.

Las características básicas de la tira cómica se establecieron en los orígenes del género, ligados al desarrollo de la prensa moderna, desde fines del siglo XIX y principios del XX, particularmente en Estados Unidos.

⁶ **Rivera, Jorge B.** *Panorama de la historieta en Argentina*. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1992. Páginas 4 y 5.

⁷ La referencia a tiras costumbristas se encuentran en dos trabajos de **Jorge B Rivera**: *Historia del humor gráfico argentino*. Revista *Crisis*, N° 34 y 35. Buenos Aires, febrero y marzo de 1976. Y en: “Para una cronología de la historieta”. En **Ford, Aníbal; Rivera, Jorge; Romano, Eduardo**. *Medios de comunicación y cultura popular*. Legasa – Ediciones Culturales Argentinas. Buenos Aires, 1985/1990. Página 79.

Uno de los medios que iniciaron el género fue el diario *San Francisco Examiner*, con la publicación de *Little Bears* (James Swinnerton, 1892), que introduce los personajes fijos. Por su parte, el *World* de New York imprime, por primera vez, una página de comics a todo color (Walt McDougal, 1894). Y más tarde, el mismo diario publica *Hoggan's Alley* (Richard Outcault, 1894), que introduce personajes de un barrio popular, entre los que se destaca un chico amarillo. Se trata del famoso *Yellow Kid*, que desarrolla en los años siguientes (incluido su pase al diario *New York Herald*) con las características de texto, dibujo, personajes y comicidad que definirán los fundamentos básicos de las tiras cómicas modernas.

No obstante, se ha señalado que las primeras publicaciones que amalgaman los rasgos del género, en el sentido temático y formal, son *Katzenjamer Kids* (Rudolph Dirks, 1897) en *New York Journal*, y *Mutt & Jeff* (Bud Fisher, 1907), en el *San Francisco Chronicle*. Allí, se consolidan algunos de los elementos más característicos del género, como la organización horizontal de la lectura de cuadros, el uso del globo, grafismos expresivos e intensificadores, personajes estables, organización abierta de los elementos del relato que se reagrupan en el final, y la definición esquemática de los caracteres de los personajes.⁸

La denominación que tomaré para este trabajo aparece en esos momentos como el nombre más común de esas primeras producciones en la prensa estadounidense: *comic strip*, que traduciré como *tira cómica*. La referencia a ese momento inicial excluye deliberadamente las formas que surgieron con el desarrollo histórico posterior, con la introducción de personajes más realistas y temáticas de aventuras o dramas de la vida cotidiana, desligadas de la comicidad. Más adelante, definiré específicamente qué se entiende por *cómico*.

⁸ **Rivera, Jorge B.** "Para una cronología de la historieta". En **Ford, Aníbal; Rivera, Jorge; Romano, Eduardo.** *Medios de comunicación y cultura popular*. Legasa – Ediciones Culturales Argentinas. Buenos Aires, 1985/1990.

Para terminar de definir a la tira cómica, expondré la noción de género que utilizaré en el trabajo:

*“Clases de textos u objetos culturales discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presenten diferencias sistemáticas entre sí, y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico y de intercambio social”.*⁹

De modo preliminar, estableceré los rasgos temáticos, retóricos y enunciativos, definidos como conjuntos de regularidades que permiten instituir históricamente los horizontes de previsibilidad –es decir, las huellas que indican qué esperar de un texto u objeto cultural en función de su pertenencia a un conjunto- y establecer las diferencias con otros géneros.

El aspecto retórico (los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la combinatoria de rasgos) se conforma en base a la secuencia de cuadros que, leídos de izquierda a derecha, narran una historia breve a través de dibujos esquematizados y de textos cortos. Esos textos se exponen bajo la figura convencional conocida como “globo”.¹⁰

El tema que caracteriza al género es la vida cotidiana de los personajes - ya sean ficcionales (como animales o seres extraños humanizados) o realistas con remisión a un sector social alto, medio o popular- donde se exploran los contrastes o situaciones cómicas de situaciones sociales, culturales, políticas o económicas.

Finalmente, los rasgos enunciativos se construyen en base al carácter convencional del dibujo y los textos, por un lado, y de la comicidad, por el otro. La

⁹ **Steimberg, Oscar.** “Proposiciones sobre el género”. En: *Semiótica de los medios masivos*. Atuel. Buenos Aires, 1993.

¹⁰ *Globo*: recurso gráfico que permite representar los diálogos o pensamientos de los personajes en las tiras gráficas. **Rivera, Jorge B.** *Panorama de la historieta en la Argentina*. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1992. Página 24.

convención implica un área de conocimientos y maneras de percepción que sean comunes a los interlocutores. Es decir, existe cierta *igualación*. Este rasgo se explicará en profundidad más abajo, en la exposición de las categorías de “comicidad”, “humor” y “chiste”.

Hasta aquí, la exposición ha sido una primera aproximación sobre la tira cómica. Pero ésta remite al área más amplia conocida como *humor gráfico*. Por esa razón, considero necesario explicar algunos conceptos que contribuirán a profundizar el análisis.

1.1.2 – Definición de los términos de la investigación

De acuerdo con Oscar Steimberg, el análisis del humor gráfico presenta, en primera instancia, una dificultad terminológica.¹¹ Para comenzar la delimitación, resultan útiles las categorías construidas en dos obras de Sigmund Freud referidas al *witz**: comicidad, chiste y humor.¹²

La comicidad es la dimensión que engloba al chiste y al humor, y designa la simultaneidad o rápida asociación de elementos o formas divergentes en un mismo acontecimiento (que puede ser un relato o un hecho). Lo que permite eludir una represión (individual o cultural) y, gracias a eso, obtener placer en base a un ahorro de energía psíquica. Ese ahorro de energía se produce por la liberación de una pulsión agresiva, una pulsión sexual (comicidad con intencionalidad) o simplemente lúdica (comicidad inocente).

¹¹ **Steimberg, Oscar.** *Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico*. En: Revista Signo & Seña, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 2001.

¹² **Freud, Sigmund.** “El chiste y su relación con lo inconsciente”, v. 5. y “El Humor”, v. 17. En: *Obras Completas*, Ediciones Orbis S.A. Buenos Aires, 1988.

**Witz*, en alemán, significa “historia divertida; broma”. Langenscheidt Taschenwörterbuch Spanisch. Langenscheidt KG. Berlin und München, 2002.

El chiste ocurre cuando la comicidad es comunicada a otro y está depositada sobre un tercero. Esta operación exige a los sujetos que se comunican, “ser de la parroquia”, es decir, que compartan una misma comprensión sobre el acontecimiento cómico. El placer deriva, así, de la superación compartida de la represión. En este sentido, el chiste es extremadamente social, pues para realizarse debe ser contado y entendido en su carácter cómico. Por esta razón, está obligado a detenerse allí donde corre el riesgo de ser incomprensible o de mal gusto.

El humor, en tanto, implica un doble posicionamiento del sujeto: como emisor y como objeto de la comicidad. El sujeto se muestra en una situación adversa, ofensiva o de sufrimiento, ante la que reacciona rebelándose. Para ello, se vale de una sentencia cómica, que le permite hacer de las causas de sufrimiento un objeto de placer. Mediante el acto humorístico, el placer se obtiene del traspaso de energía hacia el súper yo, que, inflado, la transforma en placer y considera insignificantes las vivencias del yo.

Oscar Steimberg destaca la utilidad de estas categorías en el análisis de la cuestión, pero señala, también, la necesidad de articularlas con las condiciones que establece el texto de humor gráfico (que aún se nombra aquí como el campo más amplio donde se encuadra la tira cómica). Para considerar la extrapolación, elige al humor (en el sentido definido por Freud), pues se propone delimitar el uso del término “humor gráfico”.

Entonces, el problema principal es explicar la organización enunciativa.¹³ Las diferencias con el modelo de Freud son fundamentales y se centran, primero, en la *despersonalización*:

¹³ Me refiero aquí a las definiciones de Steimberg sobre el género y el estilo. La dimensión enunciativa del relato hace referencia a la situación de comunicación que propone el texto; dónde ubica a los sujetos textuales y qué condiciones les impone. En: **Steimberg, Oscar**. *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires. Atuel, 1993.

- 1) Condición no presencial
- 2) Articulación del dibujo impreso con otros textos de la publicación en que se inserta (a través de múltiples relaciones que contribuyen a su sentido)
- 3) El efecto de enunciación institucional del contexto-soporte en su conjunto (diario, revista, etc.)
- 4) El cotidiano y repetido emplazamiento del género (con sus metatextos) del dibujo de humor impreso, lo que presupone un enunciador operador que cumple con un rol socialmente definido, limitado y previsible. Este rasgo problematiza el reconocimiento de la reacción humorística del sujeto como ingeniosidad espontánea en una determinada situación.

Sin embargo, es posible establecer la situación enunciativa equivalente a partir de las marcas en el texto. Entonces, existe humor cuando el autor textual se confunde (enunciativamente) con un segmento socio-cultural determinado, y el objeto de la comicidad se identifica con él. La operatoria se completaría si, a la vez, se incluyera también al lector. Un claro ejemplo sería un chiste de judíos en un diario judío.

En cuanto al chiste, se aplica la misma extrapolación. Se identifica a un autor que expone una situación cómica sobre un tercero y la dirige a un lector determinado, con quien comparte una misma "visión de parroquia".

En ambos, la construcción del autor debe estar confirmada desde los cuatro puntos citados más arriba: el medio donde está emplazado, los metatextos, paratextos, e hipotextos con los que se articula. Todos deben remitir a ese segmento socio-cultural.

Se trata de una pertenencia "estilística", es decir, definida por unas maneras de hacer que distinguen al grupo de otros.

Pero más importante para la definición de un autor y un lector textuales es el análisis de la dimensión visual, la dimensión verbal, y la combinatoria entre ambas. Desarrollaré, en primer lugar, la cuestión del dibujo a partir del recorrido señalado por E. H. Gombrich sobre la caricatura.¹⁴

1.1.3 - El dibujo. Esquema y experimento

Gombrich descubre en la historia de las artes plásticas, dos estadios que recorre la representación: complejidades de las formas naturales, con fuerte tendencia a la imitación; y descubrimiento de la simplificación, con alejamiento de las formas naturales y acercamiento al “encuentro con el observador”.

Este procedimiento se encuentra en la base de la caricatura, que si bien comienza tardíamente en el arte occidental (los hermanos Carracci instituyeron el retrato caricaturesco a fines del siglo XVI), tiene un hito en la obra de Töpffer.

Este autor afirma, a partir de sus cuentos dibujados, que es posible construir una gramática de la representación sin una referencia directa a la naturaleza, argumentando que el dibujo es puro simbolismo convencional. Responde, casi absolutamente, a un acuerdo de reconocimiento establecido entre el autor y el observador.¹⁵

La evolución y modificaciones de ese acuerdo, y los descubrimientos técnicos de la representación plástica se realizan a partir de dos movimientos contrapuestos y complementarios, en constante estado de flujo: experimentación y esquematización.

¹⁴ **Gombrich, E. H.** *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Ed. cast. Editorial Gustavo Gili S. A. Barcelona, 1979.

¹⁵ Una afirmación similar sobre el carácter convencional del dibujo caricaturesco puede encontrarse en un análisis de Barthes sobre las cabezas compuestas pintadas por Arcimboldo. “*Reino de la metáfora. (...) Nunca hay un denotado, ya que los rasgos (líneas, formas, volutas) que sirven para componer una cabeza tienen previamente un sentido, y ese sentido está arrojado hacia otro (...) más allá de sí mismo*”. “Arcimboldo o El mago y el retórico”. En: **Barthes, Roland.** *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, palabras, gestos*. Paidós Ibérica. Barcelona. 1986.

En ese proceso, uno de los controles es el artista y el otro, el público. El esquematismo, entonces, es la tendencia a la simplificación y estabilización de la representación gráfica, sostenida por convencionalismos. La experimentación, en tanto, es su cara opuesta aunque no desligada: es la búsqueda de nuevos horizontes de representación desarrollados a partir de los esquemas y convencionalismos previos.

1.1.4 - Un aspecto constitutivo: la articulación entre dibujo y texto

Violette Morin, en un abordaje del funcionamiento de las tiras gráficas¹⁶, recorta el objeto de estudio reteniendo a todos aquellos dibujos que proponen en su figura una o varias anomalías gráficas destinadas a reconocerse como cómicas. Las anomalías provocan rupturas de sentido (que Morin llama “disyuntivas”¹⁷) que yuxtaponen o suceden “elementos sémicos incompatibles”.

Se construye, así, un sistema de incompatibilidades que provoca risa cuando las articulaciones de la secuencia alcanzan, sin superarlo, el límite de su unidad narrativa. Fuera de ese sistema, el dibujo anormal sólo se convertiría, en el mejor de los casos, en un dibujo artístico.

Morin describe tres modos de articulación y complementariedad del texto y el dibujo:

¹⁶ **Morin, Violette.** “El dibujo humorístico”. En: *Análisis de las imágenes*. Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1972.

¹⁷ De acuerdo a la definición de Morin, *disyunción* es un término obtenido a partir de la noción de disyuntor, especie de sistema ecléctico (y eléctrico) que a veces deja pasar la corriente y a veces, no, de acuerdo a una finísima línea que separa lo cómico del sin sentido y el mal gusto. **Morin, Violette.** “El dibujo humorístico”. En: *Análisis de las imágenes*. Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1972.

1) Guía para la imagen, cuando el dibujo produce la disyunción por sí solo, y el texto viene a fijar la movilidad polisémica de la imagen, anunciando el sentido de la comicidad propuesta gráficamente, como guiando al lector.

2) Disyunción en texto y en dibujo, ocurre si el dibujo construye una disyunción por sí solo, mientras el texto crea otra, pero ambos se refieren a una misma situación y contribuyen complementariamente a la comicidad general del cuento cómico.

3) Texto y dibujo provocan la disyunción al acoplarse en una misma unidad narrativa. El texto por sí solo no constituye comicidad y tampoco lo hace el dibujo; pero, acoplados y desarrollados al mismo tiempo, producen la disyunción.

Hay un cuarto tipo de complementariedad, que ocurre cuando el dibujo se limita a ilustrar, sin comprometerse en la disyunción, un texto cómico. Pero este caso se separa de las formas anteriores del humor gráfico pues su análisis se limitaría a la construcción verbal.

1.1.5 - Las funciones narrativas

Las formas de complementariedad se activan, según el estudio de Morin, en tres funciones narrativas, que servirán en este trabajo para analizar las historias de La Nelly, tanto en sus contenidos explícitos como implícitos.

1) *Normalizante*: El dibujo muestra clara y rápidamente que es lo que está representado. El denotado es la normalidad convencional expuesta inmediatamente por el texto.

2) *Armado*: La problematización de la función normalizante, que se actualiza en el texto cómico. Se trata de colocar y preparar la normalidad anunciada anteriormente para disyuntarla mejor.

3) *Disyuntiva*: Aquí la normalización y el armado se disyuntan entre sí. Lo normal se rompe adecuadamente. Es donde entra en juego la anomalía, que exige un conocimiento común de la normalidad tanto por el autor como por el lector.

4) *Redundancia*: Explica y amplía la disyunción; apuntala y enriquece el sentido cómico, fortaleciendo al texto.

1.1.6 – Sátira, pastiche, ironía

Se ha afirmado que todo texto de humor gráfico tiene, como aspecto constitutivo, vínculos directos con otros textos, a los que remite y tematiza cómicamente. Es lo que llamaré, de acuerdo con Gerard Genette, la dimensión hipertextual: relación que une a un texto B (hipertexto) con otro anterior, A (hipotexto), a partir de la cual el texto A se inserta en B, constituyendo una co-presencia declarada que implica alguna desviación del original.¹⁸

El mismo autor describe las figuras de la sátira y el pastiche, como dos formas que puede adoptar la relación hipertextual. Las características de la tira que analizaré en este trabajo hacen suponer que las desviaciones hipertextuales que presenta son de tipo satírico, aunque describir el pastiche contribuirá a entender mejor el funcionamiento de estas figuras.

Steimberg –tomando como base los conceptos de Genette- afirma que estas dos figuras son las que han constituido la dimensión hipertextual del humor gráfico,

¹⁸ Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. Madrid, 1989.

dentro del cual se incluye la tira cómica como género. Y que, de manera contrapuesta, han contribuido a acentuar el carácter hipertextual, en el caso de la sátira, o a debilitarlo, en el caso del pastiche.

En la sátira prima una operación de descalificación, agresión a un tercero, diferenciado del enunciador y del enunciatario supuestos por el contrato de lectura, y en el pastiche entra en escena algún dispositivo de juego con el texto de referencia.¹⁹

Incluiré también la noción de ironía, que podrá aplicarse al análisis de la comicidad de la tira. Se trata de una contradicción evidente entre una proposición y su contexto, que puede y suele proyectarse sobre un tercero, y que implica una “caída del autor”, es decir, una expresa autovaloración negativa del enunciador.²⁰

Por tratarse de categorías originalmente referidas (en el texto de Genette) a las relaciones entre textos más o menos definidos, es necesario aclarar que, en la tira cómica, el lugar asignado al hipotexto hace referencia a la categoría más amplia que más arriba se ha nombrado como *función normalizante*. Es decir, que los discursos supuestos por la normalización constituirán la base para la posterior desviación de la ironía, la sátira o el pastiche, según el caso.

¹⁹ y ¹⁹ **Steimberg, Oscar.** *Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico*. En: Signo & Señal, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 2001.

1.2 – El Grotesco

1.2.1 – El grotesco como género

El objetivo de este capítulo es construir una definición del género grotesco. Para ello, emplearé las mismas categorías con las que fue definida la tira cómica.

En primer lugar, los aspectos retóricos tienen como característica fundamental en el grotesco la fusión o conjunción de elementos que se perciben como incompatibles o disímiles, y por otro, en la abundancia exagerada de esos elementos. Dicha combinatoria responde a un criterio lúdico y/o una intencionalidad burlesca (agresiva, sexual), con tendencia a romper normas preestablecidas.

Sintéticamente, podríamos decir que a nivel retórico el grotesco se caracteriza por la abundancia, y por la mezcla y el juego con elementos que se identifican con áreas divergentes entre sí, ya sean imágenes, sonidos o palabras. Por ejemplo, formas animales y humanas en un mismo cuerpo, discursos solemnes pronunciados a gritos por un borracho verborrágico en harapos.

En segundo lugar, el grotesco tematiza la vida material del hombre, que se presenta una combinación de una cierta fatalidad (las miserias cotidianas, la sumisión al dictado de la naturaleza, la vejez, la inevitabilidad de la muerte) y una percepción cómica y exagerada de esa fatalidad.

En tercer lugar, el aspecto enunciativo propone una “igualación hacia abajo” entre los sujetos textuales (emisor y receptor), que propone reconocerse como víctimas de las situaciones de sufrimiento y tomar las fatalidades como motivo de comicidad.

Tanto desde la configuración como desde la temática y la enunciación, el grotesco establece uno de los elementos fundamentales: la ambivalencia, construida a través de la articulación entre lo trágico y lo cómico.

Es importante señalar que estos tres paquetes de rasgos no son excluyentes entre sí, sino que se pueden presentarse juntos. Por ejemplo, los aspectos retóricos pueden leerse en función de sus consecuencias enunciativas, lo mismo que los aspectos temáticos. Además, para identificar un género es necesario que las tres categorías se presenten en forma conjunta y articulada.

Para fundamentar las descripciones de los rasgos temáticos, retóricos y enunciativos, expondré un recorrido histórico desde los orígenes del grotesco en la antigüedad, hasta la modernidad, y sus manifestaciones en el teatro de Buenos Aires a principios de siglo XX. Este no será un recorrido exhaustivo ni pormenorizado. Sólo rescataré las cuestiones centrales: cuáles son los elementos que lo constituyen y qué significado adquieren.

1.2.2 – El grotesco en la Antigüedad y la Edad Media

De acuerdo con Mijail Bajtin,²¹ la metodología de construcción de las imágenes grotescas se ha desarrollado ampliamente ya desde la Antigüedad. Se encuentra en la mitología y el arte arcaico, en casi todos los pueblos, incluso en las expresiones artísticas pre-clásicas de los romanos y los griegos. Y prevalece también cuando la época clásica los excluye del arte oficial, con un desarrollo en los dominios “inferiores” de las artes plásticas cómicas (el autor cita las miniaturas de terracota, máscaras, demonios de la fecundidad, estatuillas de personajes deformados), la alfarería, como jarrones con motivos cómicos, la literatura cómica ligada a las fiestas carnavalescas, los mimos, el drama satírico, la antigua comedia ática, etcétera.

21 - **Bajtin, Mijail.** *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Alianza Editorial. Madrid, 1989.

Sin embargo, como se desarrolla por fuera de la cultura clásica, no se le ha dado al sistema de imágenes grotescas una terminología especial ni ha sido ubicado ni precisado teóricamente.

El recorrido que presenta Bajtín se centra en el realismo grotesco, que se desarrolla en la Edad Media y el Renacimiento. Durante este último período, dice el autor, alcanza su epopeya artística a través de la literatura.

En ese momento se sitúa la anécdota que ilustra la aparición del término con que se denomina este sistema de imágenes. En unas excavaciones que se hicieron a fines del siglo XV, en las Termas de Tito, en Roma, se descubrieron pinturas ornamentales desconocidas hasta entonces. El nombre que adoptaron esas pinturas, y luego todas aquellas que se le parecieran, fue “grottesca”, un derivado del sustantivo italiano “grotta” (en español, gruta).

Las imágenes presentaban un juego, desconocido para la época, de formas animales, vegetales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. Las fronteras entre los “reinos naturales” habituales son borradas por el grotesco.

Además, carecen del estatismo habitual de la pintura de la realidad: ya no hay formas acabadas, y las que hay se metamorfosean en un movimiento interno de la existencia misma y se expresan en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección. Se destacan por la libertad concebida como trasgresión alegre de los límites establecidos, ya sea por la naturaleza como por la cultura oficial. Las pinturas ornamentales encontradas mostraron sólo un fragmento de lo que se había desarrollado durante la Antigüedad.

Ya en esa época coexistía con la cultura oficial lo que Bajtín denomina *realismo grotesco* y que constituye el mundo sobre el cual escribe François Rabelais:

*“Se suele destacar el predominio excepcional que tiene en la obra de Rabelais el principio de la vida material y corporal: imágenes del cuerpo de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual. Son imágenes hipertrofiadas. Muchos bautizaron a Rabelais con el título de gran poeta de la carne y el vientre (Víctor Hugo, por ejemplo). Otros le reprocharon su 'fisiologismo grosero', su 'biologismo' y su 'naturalismo', etc. Los demás autores del Renacimiento tuvieron inclinaciones literarias análogas, aunque menos fuertes (Boccaccio, Shakespeare, Cervantes). Algunos lo interpretaron como una rehabilitación de la carne típica de la época, surgida como reacción al ascetismo medieval. A veces se pretendió considerarlo como una manifestación típica de la vida burguesa, es decir del interés material del homo economicus en su aspecto privado y egoísta”.*²²

Desacreditando estas apreciaciones que se hicieron sobre la obra de Rabelais, Bajtín plantea una visión positiva y detallada del grotesco en la cultura cómica popular expresada en el carnaval.

El carnaval es “una segunda vida del pueblo”, donde la festividad y la alegría impregnan todo, borrando las diferencias del mundo cotidiano y la cultura oficial. Allí sobre todo reinan la risa y el principio material y corporal, que gobierna toda la existencia, lo espiritual, lo natural, las divisiones sociales, etcétera.

Este principio material y corporal habla de un cuerpo que no es meramente el ser biológico, ni el individuo aislado del mundo burgués. Habla de un todo, del pueblo que se mezcla con el mundo y se renueva; las personas, las cosas, la vida, la muerte todas participan de una gran fiesta popular. El centro capital de las imágenes del realismo grotesco son la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia. El elemento corporal es magnífico, exagerado e infinito porque hablan de un mundo positivo y afirmativo, no de una degradación o deformación.

22 - **Bajtín, Mijail.** *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Alianza Editorial. Madrid, 1989.

La risa, en tanto, se caracteriza por ser ambivalente. La segunda vida del mundo que se representa en el carnaval popular se construye como un “mundo al revés”. Pero es una parodia que degrada y al mismo tiempo renueva y resucita. En el carnaval, todos ríen, el mundo completo y todos los que viven en él se proponen graciosos, y la risa que genera es ambivalente, pues se burla, es sarcástica al mismo tiempo que incluye a todos, niega y afirma.

Bajtín explica puntualmente la degradación en el realismo grotesco:

*“Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz a algo superior”.*²³

Este acto de rebajar posee un sentido topográfico relacionado con el cielo como lo alto y con la tierra como lo bajo. Lo mismo ocurre con el cuerpo. Lo alto es la cabeza y el rostro, y lo bajo se ubica en el vientre, los genitales y el trasero.

1.2.3 – Supervivencia y transformación

Como se ha dicho, el realismo grotesco logra manifestarse fielmente en la cultura oficial a través de la literatura de Rabelais, pero también se introduce en las obras más significativas del Renacimiento, como las de Cervantes y Shakespeare, aunque en estos casos lo hace de manera menos directa.

En esta época el principio material y corporal cambia, pierde parte de su amplitud y riqueza, y se atenúan su naturalismo y festividad. No obstante, es un proceso que durante el Renacimiento está recién comenzando.

²³ **Bajtín, Mijail.** *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Alianza Editorial. Madrid, 1989.

Por eso, puede aparecer claramente en *El Quijote*, encarnado por la figura de Sancho Panza. Su vientre, su apetito y su sed lo inclinan hacia la abundancia como una reacción, una tendencia casi natural. Además, las escenas que describen a los molinos como gigantes, a los albergues como castillos, a los rebaños como ejércitos, a las prostitutas como mujeres de la nobleza construyen imágenes que hacen referencia a elementos centrales del realismo grotesco. Pero se marca el contraste con el protagonista de la historia, de origen diferente, con pretensiones abstractas, espirituales, que se contradicen con Sancho como la cultura oficial se contradice con el carnaval popular.

En este mundo de *Don Quijote*, los cuerpos y los objetos del realismo grotesco conviven con la concepción de la vida establecida por la sociedad del período del Renacimiento. Se trata de elementos grotescos aislados, pero que conservan su riqueza original, capaces de evocar la ambivalencia, la degradación positiva y la renovación.

De acuerdo con André Chastel, paralelamente el grotesco se había introducido en la decoración como una moda, que hacía del “ornamento sin nombre”, algo conmovedor, trasgresor.²⁴

Los componentes llamativamente antagónicos, las deformaciones paródicas de las formas canónicas, los cuerpos retorcidos y deformados se instalaron en las columnas de los palacios, en los decorados de los interiores, en la alfarería, en las ilustraciones de los libros, e incluso en las paredes de algunas iglesias. Estas formas buscan la risa a partir de la burla grotesca, particularmente hacia las expresiones de la cultura culta.

Al tomar como modelo la cultura de la Antigüedad, el Renacimiento concibe en su estética bajo los cánones de aquella. De esta manera, se borran las imperfecciones

24 - Chastel, André. *El Grutesco*. Ediciones Akal. Madrid, 2000.

de los cuerpos, se prefiere las edades más alejadas posibles del nacimiento y de la muerte, se cortan los lazos del cuerpo popular con el pueblo adonde pertenece y la carcajada es sólo una sonrisa contenida. Se trata de una estética de la belleza que rechaza al grotesco popular por monstruoso, deformado y provocador.

1.2.4 – El grotesco como degradación negativa

En los siglos XVII y XVIII, cuando la cultura oficial había adquirido los rasgos que acabamos de describir, el grotesco es rechazado como forma de expresión artística y restringido a la expresión cómica de bajo rango y a la descomposición del naturalismo.

Se trataba de un rechazo que iba más allá del mero desprecio artístico. Implicaba condenas explícitas por parte de las instituciones hegemónicas. Chastel comenta que el grotesco se había convertido casi en una moda, y en algunos círculos había provocado horror. En 1582, el cardenal Paleotti publicó en Bolonia su *Discorso interno alle immagini sacre e profane*, que reproducía que había hecho previamente san Bernardo de Claraval contra las decoraciones monstruosas del arte románico. Para Paleotti, la utilización de estas formas viciosas es peligrosa, pues proceden de adornos concebidos para decorar los antros de las divinidades infernales, de donde se desprende la siguiente conclusión, citada por Chastel:

*“Estos grotescos, surgidos en las tinieblas, pierden su fuerza en los lugares abiertos, de la misma manera que las aves nocturnas no soportan la luz del sol”.*²⁵

25 Chastel, André. *El Grotesco*. Ediciones Akal. Madrid, 2000.

1.2.5 – La recuperación del grotesco por los románticos

A fines del siglo XVIII, aparecen obras de intelectuales que estudian esta estética, en las que, si bien se marcan los rasgos principales (corporalidad, materialidad, exageración, burla, desviaciones de las formas convencionales oficiales), quedan fuera el carácter positivo de la degradación y la risa ambivalente. Y al mismo tiempo el romanticismo produce una resurrección del grotesco que se había relegado por las presiones de la Contrarreforma y la cultura culta, y se había desconectado de la cultura del pueblo por los cambios sociales. En esta nueva fase, que Bajtín llama *grotesco romántico*, el género se pone al servicio de la expresión subjetiva del mundo individual.

Se desarrolló especialmente en Alemania, pero tuvo influencia en todo el mundo. Representó una reacción contra los cánones clásicos del siglo XVIII, contra su seriedad unilateral y restrictora. En la literatura, Sterne, con su novela *Vida y opiniones de Tristán Shandy*, fue el precursor, al que siguieron otros que recuperaron el grotesco medieval a través de la obra de Cervantes y Shakespeare, que fueron redescubiertos.

La risa pierde su aspecto regenerador y parte de su ambivalencia, para convertirse en burlona y satírica. Con esa pérdida, el mundo grotesco es impregnado por lo terrible, que se vuelve exterior y ajeno a lo humano. La vida material y corporal es el reflejo de una vida inferior, cuya representación tiene la intención de perturbar al lector.

Temas como la locura o la máscara, presentes en la Edad Media y el Renacimiento, se cargan de sentido negativo en el grotesco romántico alemán. Los locos que antes eran felices parodias de la seriedad y la verdad oficiales, adquieren rasgos sombríos y trágicos del aislamiento individual.

La máscara, en tanto, uno de los elementos más complejos de la cultura popular, se aleja de alegre relatividad que niega la auto identificación, del juego entre la realidad y la imagen individual, la superación de las fronteras naturales, la apertura de un mundo fantástico y festivo. Ahora, simplemente oculta, disimula y engaña. Queda cubierta de una carga negadora y negativa.

Mientras tanto, en el resto de Europa el grotesco es estudiado por la perspectiva romántica y, en algunos casos es rebautizado en unas ocasiones como “arabesco”, u otras como “humor cruel”. Estos autores (Bajtín menciona a Friedrich Shlegel, Jean Paul, Víctor Hugo, Teófilo Gautier, Schneegans) centran su búsqueda en los orígenes populares del grotesco, adonde llegan a través de Rabelais, Cervantes, Shakespeare. Relacionan la corporalidad y la materialidad con la risa, y a ésta con el sentido amplio de lo terrible, lo perturbador y el juego libre con el mundo y sus elementos.

Recuperan gran parte de los rasgos originales, aunque siguen posicionados en la cultura oficial del siglo XVIII. El grotesco sirve como destructor de los fundamentos morales y estéticos de lo perfecto, lo sublime, lo estable. Redescubrió su originalidad, y sobre todo, lo enriqueció con la exploración del grotesco en la subjetividad. El individuo grotesco del romanticismo abre un camino nuevo de expresión hacia la intimidad, en un sentido profundo.

Luego vendrán el realismo moderno, representado por la obra de las vanguardias, como el surrealismo o el expresionismo, y el grotesco realista, pensado en base a Thomas Mann, Bertold Brecht, Jan Neruda. Pero estos se desarrollan entrado el siglo XX, y este trabajo cierra la mirada en este punto del recorrido para centrarse en el teatro, que llevará hacia la estética de la caricatura en La Nelly, elegida como disparador para abordar el tema del grotesco.

1.2.6 – El grotesco en el escenario criollo

Las transformaciones descritas en el recorrido histórico han resultado, en las puertas del siglo XX, en un cuerpo grotesco que difiere del original, pero que aún conserva rasgos de su originalidad, lo que nos permite seguir nombrándolo de la misma manera.

La materialidad, la corporalidad exagerada, la risa, la máscara, lo multifacético y lo entremezclado, la degradación hacia lo mundano han permanecido, más allá de haber adquirido significados diferentes de acuerdo con la mirada bajo la cual se los ponía.

Para destacar esa línea de homogeneidad, ubicamos como próximo paso del recorrido la aparición del grotesco criollo en las obras de Armando Discépolo en los escenarios teatrales de Buenos Aires de fines de la década de 1920. De esta manera, como un corte sincrónico en el recorrido diacrónico, se acota la perspectiva y se intentará develar las huellas que la historia del género ha dejado en la superficie de estos relatos dramáticos.

De acuerdo con Osvaldo Pellettieri, las obras de Discépolo juegan ahora sobre el eje de la subjetividad individual. El teatro grotesco se apoya en un personaje central, héroes tragicómicos que acarrearán miserias y transcurren una trama no menos tragicómica. Con este ingrediente, se construye también otro rasgo fundamental de este teatro que es lo sentimental como eje principal.²⁶

Se nota aquí la vinculación con el grotesco romántico alemán citado anteriormente, que describe un aspecto novedoso para el género en la apertura de posibilidades ricas y complejas hacia la profundidad de la subjetividad.

²⁶ **Osvaldo Pellettieri.** *Armando Discépolo: entre el grotesco italiano y el grotesco criollo, en De Totó a Sandrini, del cómico italiano al actor nacional argentino.* Cuadernos de GETEA. Galerna. Buenos Aires. 2001.

El grotesco criollo nace en una ciudad cosmopólita, habitada principalmente por inmigrantes europeos, donde comienzan a fortalecerse la presencia de los nuevos ciudadanos a la vida social, que son los hijos de esos inmigrantes. Ya se ha establecido el barrio de trabajadores y pobres desocupados, impregnados de la cultura italiana, española, de Europa del Este, y también árabe. Allí, se habla el lunfardo, rasgo propio del lenguaje de Buenos Aires.

Este contexto social y cultural comienza a ser representado en el circuito teatral de la avenida Corrientes, que atrae a los sectores populares y la incipiente clase media. En este sentido, se registra el desarrollo del sainete, que constituye un precedente inmediato del grotesco criollo.

Discépolo había realizado gran parte de su obra dentro del sainete. David Viñas describe la construcción esencial de ese género citando un pequeño poema de Vacarezza:

*“Un patio de conventillo,
un italiano encargao,
un yoyega retobao,
una percanta, un vivillo,
dos malevos de cuchillo,
un chamuyo, una pasión,
choques, celos, discusión,
desafío, puñalada,
aspamento, disparada,
auxilio, cana...telón”.*²⁷

27 Viñas, David. *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Corregidor. Buenos Aires, 1997.

Las historias de inmigrantes, en escenarios externos, como el patio del conventillo, la calle, los interiores que aparecen sólo por momentos, se llenan de estereotipos en los que el público local se siente representado. Hay exageración, corporalidad, mixtura, gritos, carcajadas y llantos, pero predominan como estereotipo, que funciona como guiño para producir el reconocimiento en el público.

El lenguaje de los personajes, por ejemplo, dista de ser el que se escucha en las calles, y cuando se introducen voces del lunfardo en los guiones, se subrayan como referencia aislada. El borracho, el loco, las máscaras, las risas, la corporalidad y materialidad exageradas son pintorescas, aceptadas y estabilizadas. El sainete no las problematiza.

Aquí aparece una de las transformaciones que introduce el grotesco criollo. El otro, es el definitivo vuelco hacia la subjetividad individual, que se circunscribe al plano intimista. Viñas ilustra esta tendencia citando los títulos de las obras de Discépolo: *Entre el hierro* (1910), *La fragua* (1912), *Conservatorio La Armonía* (1917), *Mustafá* (1921), *Mateo* (1923), *Giacomo* (1924), *Stéfano* (1928).

Ésta última es la que manifiesta más acabadamente la aparición del nuevo género, y es la que elige Osvaldo Pellettieri para describirlo.

Es un personaje sufriente, que pierde su trabajo como músico, siente el rechazo de la sociedad y busca consuelo en la familia. En la orquesta donde trabajaba, le dicen que lo habían dejado quedarse para ayudarlo, pero que no lo podían sostener.

En su casa, su padre y su mujer lo reprenden. El padre por haberse casado con una argentina y no haber sido agricultor, y su mujer porque ya no podrá mantener la casa. La tragedia que vivió con el rechazo social se repite en el interior de su casa pobre, escenario de la obra.

En el final, la máscara de Stéfano, que le impedía ver la hostilidad de su mundo, cae y él es conciente de su fracaso absoluto. La obra es corta. Todo esto ocurre en

un acto. Y tiene un epílogo, donde el protagonista vuelve a su casa tarde, sumamente deprimido, y con ademanes, con reacciones payasescas se rasga la ropa, rompe los muebles, sufre una crisis nerviosa y muere. Momentos antes, se engancha el pie con la pata de una mesa, en un acto cómico que, en la situación trágica, provoca una risa ambigua.

Oswaldo Pellettieri ve, en este género, una serie de modificaciones que van desde el teatro gauchesco hasta el grotesco: donde la gauchesca es trágica, el sainete es sentimental y el grotesco, patético. Paralelamente, en la gauchesca el inmigrante está en la periferia, en el sainete está en el centro y parodia el conflicto sentimental central, y en Stéfano es el protagonista. La Gauchesca es el realismo ingenuo caricaturesco; el sainete, melodrama-teatralismo, y el grotesco es lo patético y caricaturesco en tensión.

El grotesco criollo muestra una gran distancia, no sólo temporal sino también de sentidos, con los grotescos anteriores. La risa no es regeneradora y positiva, predomina lo sentimental negativo, sufriente, lejano a cualquier ingrediente regenerador. Es la desacralización del drama a través de la materialidad deformada, terrible y humillante, que centraliza la subjetividad individual y la intimidad del personaje.

Pero al mismo tiempo conserva rasgos que permiten nombrarlo como grotesco: materialización, corporalidad deformada y exagerada, tendencia al relativismo y la ambigüedad definen al grotesco criollo. Es decir, elementos que también definieron, en otras épocas, la expresión del grotesco.

También, como ya se dijo más arriba, el grotesco criollo reproduce un rasgo del grotesco romántico que se desarrolló en Alemania, y que introdujo una dimensión completamente nueva en el grotesco, abriendo el panorama hacia la exploración de las profundidades de la subjetividad.

Aunque es cierto que el sentido que esos mismos aspectos va cambiando. En el caso de la obra de Discépolo, sirven para problematizar, conmover y provocar situaciones sentimentales profundas que viven los protagonistas, inmigrantes que encuentran problemas personales que los atormentan.

Como explica Viñas, trata de perturbar un escenario que estaba lleno de estereotipos que aceptaban pasivamente la situación de desamparo, de deriva, dolor, etcétera de los inmigrantes y sus hijos en un país extraño. Podríamos decir que apunta a generar un contraste como el del grotesco de la Edad Media frente al purismo, la perfección y la solemnidad de la cultura oficial. Aunque en el caso del grotesco criollo, el contraste es mucho menos tajante.

1.2.7 – A modo de síntesis

Con delimitaciones muy cambiantes, el grotesco ha logrado introducirse en géneros muy diferentes. Desde las formas de expresión populares, basadas en la oralidad, la universalidad y el espacio público, a la literatura, las artes plásticas, la arquitectura y la decoración, la danza, el teatro.

Teniendo en cuenta las descripciones del género en las distintas épocas, es posible afirmar que se trata de una forma de expresión que posee su fuerza principal en la dimensión visual. Está construido en base a la mostración cruda, a la expresión visceral, sin filtros, impulsiva de un mundo que contrasta con la concepción oficial de la vida, siempre impregnada de una tendencia a la moderación conservadora, la búsqueda del equilibrio, la belleza, el predominio de lo espiritual y las formas que imitan a la naturaleza. Elementos a los que el grotesco perturba irremediabilmente.

También hay ingredientes de otra índole que participan en estas expresiones, como cantos y melodías populares, poemas satíricos, voces impostadas, lunfardo,

etcétera; todos de una sonoridad poderosa, a veces exaltada, a veces retorcida, patética y cómica. Esto significa que su dimensión verbal está despojada de la reflexión, la contemplación, la precisión, la funcionalidad.

Estos elementos no forman parte del grotesco, salvo como factores periféricos o diferenciados de los ingredientes del género.

Como forma de expresión, ha estado ligado siempre a la representación de los sujetos populares, personajes que de un modo u otro son carentes y subordinados. Así, van apareciendo marginales, desplazados, sometidos, miserables, humillados, borrachos, enfermos, locos, viejos, infantes, desterrados, degradados, campesinos, proletarios, ricos en decadencia, etcétera.

No estoy sugiriendo que para representar al pueblo siempre se recurre al grotesco o a algunos de sus elementos característicos. Sino que siempre que aparece el grotesco, éste representa al mundo de los sectores bajos, o al menos tiene una referencia directa a él.

La ambivalencia que reinaba en la risa del realismo grotesco de la Edad Media, con su constante renovación y flujo vital, se ha transformado, con el teatro del grotesco criollo, en una risa perturbadoramente ambigua, que no apunta a regenerar, sino a marcar despiadadamente la degradación y hacerla sentir como una risa carente de alegría y llena de sufrimiento. Bajtín dice que la ambivalencia de la risa carnavalesca se convierte, con el romanticismo y la modernidad, en un contraste estático y brutal, o en una antítesis petrificada.

El camino del grotesco es la historia de un empobrecimiento. Pero también es la evidencia de una forma de expresión, de un género que posee una fuerza inimitable, una potencia conmovedora que, tras perder los lazos con su origen social, ha perdurado por cientos de años.

1.2.8 – Por qué no es un estilo

Por su presencia en una gran cantidad de soportes y lenguajes, es posible pensar que el grotesco es más una “forma de hacer” que un “molde”; es decir, más un estilo que un género.

De acuerdo con Oscar Steimberg, un estilo es:

*“Un conjunto de rasgos que, por su repetición y su remisión a modalidades de producción características, permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no a un mismo medio, lenguaje o género”.*²⁸

Pero la existencia del grotesco a lo largo del tiempo y la permanencia de sus características fundamentales permiten pensar que responde a la definición de género y no a la de estilo. Además, es posible argumentar esta afirmación con algunos puntos de diferenciación:

- Ha consolidado sus metadiscursos, que, en todas las épocas referidas más arriba en el recorrido histórico, repiten las generalidades que definen al grotesco. Como se trata de un género cuya producción discursiva ha sido marginada de la cultura oficial y muchas veces condenada por ésta, la producción metadiscursiva es muy heterogénea y compleja.
- Ha establecido áreas de desempeño, especialmente en la literatura, la expresión pictórica y los géneros dramáticos, aunque también lo ha hecho en otros, como la decoración arquitectónica y la elaboración de objetos. Todas

²⁸ **Steimberg, Oscar.** “Proposiciones sobre el género”. En: *Semiótica de los medios masivos*. Atuel. Buenos Aires, 1993.

las formas en que se presenta implican una preponderancia de la imagen, aunque sea en sentido figurado, como en la literatura, donde se ha dado lugar, por ejemplo, a las llamadas “imágenes rabelaisianas”.

- Hace sistema en sincronía, pues se puede establecer, en un corte en el tiempo, la diferencia del grotesco con otros géneros. Incluso es posible descubrir su presencia en otros géneros, como lo hace Mijail Bajtín al señalar el grotesco construido en el personaje de Sancho Panza, de *El Quijote de la Mancha*.

- Mantiene relaciones de figura-fondo con los estilos, hecho constatable en las formas del grotesco romántico del teatro en Alemania, que incorporó una perspectiva subjetiva e individualizadora; o en el grotesco criollo, que retoma algunos de esos rasgos y los despliega en el plano intimista, haciendo primar el componente dramático por sobre la comicidad, en la composición de la ambivalencia típica del género grotesco.

La presencia en diferentes áreas de desempeño y la reiterativa articulación con otros géneros han definido la forma de ser del grotesco. Este rasgo remite a su origen marginal y gran parte de su evolución histórica, pero también a la fuerza y a la vigencia que manifiesta. Este carácter transgenérico es el que buscaré reafirmar en relación a la tira cómica *La Nelly*.

Capítulo 2 – Contextualización

2.1 - Situación histórica y social de las clases medias

En este capítulo, abordaré sintéticamente la imposición y profundización del neoliberalismo en la Argentina y sus efectos sociales, especialmente sobre las clases medias. Esta descripción remite, por un lado, a los actores y espacios sociales representados en la tira elegida como objeto de estudio, y por otro, al momento histórico en que comienza a publicarse.

No se trata de una exposición exhaustiva de los fenómenos ligados a la instauración del neoliberalismo, pues esto excede los límites del presente trabajo.

2.2 – El nuevo orden capitalista

El llamado “capitalismo tardío” supuso, a partir de la década del ‘70, una dinámica donde el capital transnacional impuso su reproducción eliminando las normas, tanto públicas como de la sociedad civil, que obstaculizaran el libre movimiento del mercado. Además, implicó un traspaso hacia el Estado de las consecuencias negativas y las pérdidas generadas por el sistema.²⁹

Es decir que, mientras los beneficios del capital privado se multiplicaban, el aparato estatal administrativo asumía las responsabilidades por los conflictos sociales generados (por ejemplo, desocupación, pobreza, protesta social) y, en ocasiones, las pérdidas económicas (por ejemplo, deudas con organismos multilaterales de crédito, grandes gastos).

Así, se registran procesos de readaptación de la economía, que exalta el libre mercado y minimiza las condiciones exigidas para la inversión del capital; del

²⁹ **Habermas, Jürgen.** *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío.* Amorroutu. Buenos Aires, 1975.

sistema político-administrativo, que neutraliza las legislaciones locales y reduce las instancias de control y el rol social del Estado; y del educativo-cultural, que alimenta las necesidades de capacitación laboral y profesional de las empresas.³⁰

En el capitalismo tardío, se pone en marcha un proceso de individualización, en el que los sujetos no actúan ya en función de su pertenencia previa a una clase, sino que lo hacen de acuerdo a la moda de estilos de vida y subjetividades. Lash y Urry, Daniel Bell, Horkheimer y Adorno, desde diferentes puntos de vista teóricos, señalan que la industria cultural es la que promueve, a través de los medios masivos de comunicación, las nuevas características de las identidades sociales.³¹

La cultura se hace autónoma y autodeterminada, siempre funcional al modelo de reproducción del capital. Escindida de la sociedad, propone identidades desligadas de las condiciones materiales y de los conflictos que estas condiciones suponen. El modo en que la sociedad incorpora a los individuos es el consumo.³²

Estos son los lineamientos generales que estructuran, con diferentes matices, las sociedades occidentales a fines del siglo XX. Y se profundizan a principios del siglo XXI.

2.3 – El nuevo orden en la Argentina

Si bien en la Argentina las políticas neoliberales comenzaron a imponerse durante la dictadura militar de 1976, este proceso se consolidó en las décadas del '80 y '90, con los gobiernos democráticos de Raúl Alfonsín y Carlos Menem.

³⁰ **Muñoz, Blanca.** *Comunicación, cultura y desigualdad social: interpretaciones contemporáneas.* Mimeo. Buenos Aires, 1998.

³¹ **Adorno, T. y Horkheimer,** *Dialéctica del Iluminismo.* **Lash, Scott y Urry, John,** *Economías de signos y espacios.* **Bell, Daniel,** *Las contradicciones culturales del capitalismo.* Citados en **Wortman, Ana,** “Una aproximación a los nuevos intermediarios culturales del campo publicitario. Individualidades y corporación transnacional”. En: **Wortman, Ana (comp.).** *Imágenes publicitarias/Nuevos burgueses.* Prometeo Libros. Buenos Aires, 2004.

³² **Bauman, Zigmunt.** *Globalización. Consecuencias humanas.* Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1999.

De acuerdo con Alberto Minujín,³³ tomando como base las medidas políticas y económicas de finales de los '80 y las estadísticas de esos años sobre la población del Gran Buenos Aires, es posible resumir las transformaciones ocurridas en la sociedad argentina en cuatro puntos: concentración económica, contracción del Estado y retiro de sus funciones redistributivas, modificaciones en el mercado de trabajo con aumento de la precarización laboral y el desempleo, y aumento de la pobreza con incorporación de sectores medios o “nuevos pobres”.

En primer lugar, la concentración de la producción y la riqueza ocurrió junto con un proceso de recesión económica e hiperinflación. Se produce la conformación de oligopolios en la industria y se afecta fuertemente a las pequeñas y medianas empresas. En tanto, la deuda externa se había estatizado en 1983, cuando sumaba unos 40 millones de dólares.

Esto implicó que el endeudamiento de las empresas privadas se tradujera en deuda soberana que pagaría la sociedad, y que los capitales obtenidos a través de los préstamos se fugaran del país. Durante los '80, el total del capital fugado equivalía al 78 por ciento de la deuda externa registrada en 1991.

En segundo lugar, los programas liberales, basados en el ajuste y la mano invisible del mercado, combinados con crisis económicas, el alto endeudamiento y déficit de las cuentas públicas ocasionaron el desmantelamiento del Estado de Bienestar en su versión argentina. Mientras, se introdujeron nuevas formas de flexibilización laboral, basadas en la eliminación de elementos de protección de los trabajadores. Como consecuencia de todo este proceso, aumentaron el desempleo, el subempleo y la precarización laboral, y se activaron el empleo femenino y el trabajo temporario.

³³ **Minujín, Alberto.** “En la rodada”, en: *Cuesta abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina.* Minujín, A. y otros. UNICEF-Losada, Buenos Aires. 1995.

Finalmente, la pobreza se vuelve un problema cada vez mayor. Hasta 1970, había estado circunscrita a los sectores marginales más o menos fijos en la estructura social.

Pero la situación general produjo una “masiva movilidad descendente”, lo que involucró a muchos trabajadores y desocupados. Esto incluyó a gran cantidad de hogares considerados “empobrecidos”, es decir, aquellos en donde disminuyen los ingresos a niveles en que no pueden cubrir la compra de bienes y servicios básicos (alimentos, vestimenta, salud, educación) pero que no tienen las carencias de infraestructura típicas de los pobres estructurales, que viven en su mayoría en las villas miseria. La situación involucra cada vez más a los sectores de ingresos medios y medios bajos, muchos de los cuales terminan formando parte de los sectores pobres de manera permanente.

Ya en 1991, el gobierno de Carlos Menem estableció una de las principales medidas económicas del período: el Plan de Convertibilidad, concebido por el ministro de Economía, Domingo Cavallo. Así, cambiaron las reglas de juego con la paridad entre el valor del dólar y del peso argentino, la restricción de la emisión monetaria, la reducción de las barreras aduaneras, el aumento de la presión fiscal y la liberalización y ampliación del comercio internacional, especialmente con Estados Unidos. Estos cambios fueron acompañados por la reforma del Estado, que implicó la supresión de la mayoría de los controles estatales sobre la economía y favorecer a las inversiones extranjeras con la flexibilización de las normas de ingreso de capitales.

En un primer momento, el nuevo modelo logró superar la hiperinflación, recuperar la confianza internacional y bajar la pobreza, del 47 por ciento al 19 por ciento, entre 1989 y 1994, al tiempo que crecía la actividad económica. Pero los datos positivos tuvieron su contracara del lado de los trabajadores y gran cantidad de empresas

nacionales. Desde 1990 hasta 1999, la población económicamente activa creció un 28 por ciento, y el desempleo subió un 156 por ciento, junto con la subocupación, que lo hizo en un 115,4 por ciento. La apertura a las importaciones condujo a la economía local hacia la producción primaria sin valor agregado (en general, productos agrícolas sin procesar y ganaderos, gas, petróleo, minerales), de manera que desaparecieron miles de empresas medianas y pequeñas por su imposibilidad de competir contra los bajos costos de los productos importados.

Durante la primera mitad de esa década, convivieron el crecimiento de la actividad económica y el aumento del desempleo y la pobreza. En 1995, cuando se alcanzaron los límites de la expansión del mercado interno y repercutieron las condiciones externas de retracción de las economías regionales importantes tras el “efecto tequila”, los efectos negativos del nuevo modelo se intensificaron. La cantidad de hogares pobres revirtió la tendencia decreciente y alcanzó el 27 por ciento. En 1996, la desocupación fue del 18 por ciento. En 1998, el país entró en recesión, un proceso que tendría su punto álgido a finales de 2001, con el bloqueo de cuentas bancarias, con la crisis política y social, las masivas movilizaciones contra el Gobierno en todo el país, y la renuncia del entonces presidente de la Nación, Fernando de la Rúa.³⁴

En paralelo con el Plan de Convertibilidad, se desarrollaron los procesos de reestructuración del Estado y de privatización de las empresas públicas. La primera medida fue el ajuste aplicado al gasto público, acompañado por la descentralización administrativa y el traslado de competencias de servicios como salud y educación a los estados provinciales y municipales. Las desregulaciones para el ingreso de capitales, mencionadas más arriba, abrieron el camino para el avance de empresas privadas en la prestación de servicios que eran centralizados por el Estado, como la

³⁴ Los datos estadísticos y afirmaciones fueron citados en: **Svampa, Maristella**. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Taurus. Buenos Aires, 2005.

salud, la educación y las jubilaciones. Así, bajo una nueva matriz que exigía eliminar todos los elementos de la organización que no aportaran valor al producto o servicio brindado al cliente, el Estado se deshizo de sus más importantes empresas y de la cobertura de servicios básicos, para enfocarse en tres frentes: administración y venta de sus activos; asistencialismo a través de redes permanentes de desocupados y pobres (Plan Trabajar, Plan Jefes y Jefas de Hogar; y sus versiones provinciales), y reforzamiento del sistema represivo institucional, basado en el control de los sectores pobres y la criminalización de la protesta social.

Durante los '90, hubo un proceso paralelo que introdujo nuevas tecnologías, mejoramiento de la productividad, avances en la salud, contacto con el mundo a través de mejores vías de comunicación y abaratamiento de los viajes, inversiones de grandes empresas multinacionales. Sin embargo, no todos vieron estos beneficios traducidos en un mejoramiento de las condiciones de vida. Esto sólo pudieron experimentarlo las minorías favorecidas por el nuevo sistema.

De acuerdo con Svampa, el núcleo del modelo neoliberal en la Argentina fue la figura del ciudadano consumidor, a través de la cual se proponía una suerte de inclusión preferencial a través del consumo, que aparecía íntimamente ligado al modelo de convertibilidad. La estabilidad monetaria, el dólar barato y la apertura a las importaciones favorecieron y ampliaron el consumo en la mayor parte de la población, especialmente entre las clases medias y medias altas, que veían reabiertas las posibilidades antes negadas, como la compra de la vivienda propia, los electrodomésticos, el automóvil, los viajes al exterior, etcétera. Aunque también la situación permitió que los sectores bajos pudieran participar de la ampliación del consumo, aunque lo hicieron en niveles y cantidades menores. Así, el modelo de ciudadano consumidor colocaba a la Argentina del lado de los "ganadores" del sistema, avalando la creencia de que el país era un enclave del Primer Mundo en un

subcontinente cada vez más pobre y, a la vez, permitía soslayar y ocultar la base conflictiva de la sociedad, generada por la ampliación y profundización de la exclusión del régimen económico.

2.4 – Las clases medias en el nuevo escenario argentino

La identidad de las clases medias en la Argentina se construyó sobre la base del trabajo, la educación y la movilidad social ascendente, elementos que formaban parte de la idea de progreso. Así, los esfuerzos en el trabajo y las privaciones se traducían en inversiones en salud y, sobre todo, educación, las cuales, con el tiempo, contribuirían a un mejor futuro (ascenso social) para las generaciones siguientes (concretamente, los hijos). Estos rasgos estaban articulados con valores como el sacrificio personal, la unidad familiar ligada a la solidaridad, especialmente en los vínculos cercanos, y la caridad hacia aquellos que habían caído en la pobreza.³⁵

El sector social referido, aunque reproduce condiciones particulares que hacen a una identidad particular, se caracteriza por una marcada heterogeneidad. Por esta razón, que será desarrollada en los párrafos siguientes, adoptaré la denominación “clases medias”, en lugar del singular “clase media”, que implicaría hablar de cierta homogeneidad.

Según Feijoo, más allá de la cultura construida a través de los años en los sectores medios, este modelo de clase era posible gracias a las “redes de seguridad” constituidas por el Estado y, en menor medida, por las organizaciones civiles y la familia. Las redes sostenían y fundamentaban institucionalmente la posibilidad del progreso, y se conformaban por la concurrencia viable en la

³⁵ Feijoo, María del Carmen. *Nuevo país, nuevos pobres*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires-México, 2001.

capacidad de los integrantes del hogar de salir a buscar trabajo; el apoyo del Estado como proveedor de consumos colectivos, como salud, educación, servicios de infraestructura, etcétera; y acción comunitaria para complementar o sustituir la acción del Estado allí donde era insuficiente, llegaba tarde o no atendía la demanda debido a sus particularidades o por su rápida expansión. Las sociedades de fomento, las iglesias, las cooperativas que prestaban servicios de agua, electricidad y gas, las comisiones barriales de vecinos, el jardín de infantes local, etcétera eran claros ejemplos de este último punto.

Tanto en la ciudad de Buenos Aires como en los principales centros urbanos del país, el barrio era el escenario privilegiado en el desarrollo de la vida de la mayoría de la población. A las zonas tradicionales se sumaron los barrios suburbanos y los de viviendas sociales construidas por el Estado, y todos se asentaban en torno a centros productivos, fábricas, talleres, comercios y centros de servicios. Era el espacio organizador de la cotidianeidad y a la vez se establecía alrededor del trabajo y la producción.

Económicamente, las clases medias se consolidaron gracias a la ampliación del rol del Estado en sus facetas administrativas, productivas y empresarias, y al modelo de industrialización sustitutiva. Estos fueron los ejes del desarrollo de la sociedad argentina y allí se fortalecieron las clases medias, que, desde mediados de la década del '40 hasta finales de los '80, constituyeron más del 40 por ciento de la fuerza de trabajo total.³⁶ Se convirtieron en los proveedores para cubrir los puestos burocráticos, administrativos y gerenciales creados tanto en el ámbito público como privado, y a ellos se sumaba la gran cantidad de profesionales autónomos que crecientemente se formaban en las universidades nacionales y se introducían en servicios sociales, como la salud y la educación.

³⁶ Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Taurus. Buenos Aires, 2005.

En los centros urbanos, desde mediados de la década del '60, las clases medias que compartían el protagonismo social con las clases trabajadoras, gracias al fuerte impulso integrador otorgado a estas últimas por el peronismo, comenzaban a marcar sus diferencias en base características de su cultura, como la modernización, los consumos de los jóvenes, los cambios en la moral sexual, la inserción del psicoanálisis, nuevos modelos familiares menos estructurados, nuevos métodos educativos, etcétera. Y esto fue acompañado por un compromiso político que, paradójicamente, se contradecía de la tendencia a la diferenciación con los sectores populares. En resumen, las clases medias consolidaron como integradoras de la sociedad argentina, a la vez que encarnaron un rol dinamizador, modernizador, profesionalizador y de clara homogeneidad racial de origen inmigrante (europeo).

El neoliberalismo eliminó las bases materiales y organizativas sobre las cuales se sostenía el modelo de sociedad que daba vida a las clases medias y al resto de las clases. Algunos de los fundamentos que desaparecen son las redes de seguridad, articuladoras de la vida de los barrios y de la mayoría de la población. Como se ha señalado más arriba, el fuerte crecimiento de la pobreza y de la desocupación tuvo como protagonistas a las clases medias, que pasaron a ser consideradas como los “nuevos pobres”.

En un primer momento, la “caída” provoca un desfase entre las condiciones objetivas y la identidad construida a lo largo del tiempo en un contexto más favorable. Las clases medias y medias bajas que contienen su pobreza dentro de los límites de su hogar y sólo la externalizan mediante estrategias personales tendientes a paliarla (“rebusques”), son los llamados “gasoleros”.³⁷ Ellos mantienen un caudal cultural y educativo importante, pero viven bajo condiciones cotidianas que se

³⁷ **Feijoo, María del Carmen.** “Los gasoleros. Estrategias de consumo de los NUPO”. En: **Minujín, Alberto** (comp). *Cuesta abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina*. UNICEF-Losada, Buenos Aires. 1995.

igualan a las de los pobres, y que los ponen, por primera vez, en una situación de incertidumbre al momento de satisfacer necesidades básicas (alimento, vestimenta, vivienda, salud, educación). Se produce un desfase entre lo que los individuos piensan sobre sí mismos y las condiciones en las que viven. Por ejemplo, una cantidad importante de jubilados, uno de los sectores que más han visto disminuidos sus ingresos, viven en barrios de clase media o clase media alta.

Se produce una fragmentación al interior de las clases medias. Los segmentos empleados e independientes ligados al Estado, a los sectores de la industria sustitutiva y a los pequeños emprendimientos, sufren el empobrecimiento.

Los profesionales y autónomos, en especial aquellos ligados a servicios sociales y a los nuevos servicios de consumo (ocio, publicidad, esparcimiento), logran mantener sus condiciones de vida. Adicionalmente, se registra un grupo comparativamente minoritario de “ganadores”, constituido por personal calificado, profesionales e intermediarios, ligados al ámbito privado a los nuevos servicios (publicidad, marketing, consultoría, asesoría, management, finanzas internacionales, etc).³⁸

A fines de los '90, el empobrecimiento no implica ya una transformación de las bases sobre las que se sostienen las clases sociales, sino una profundización y ampliación de los procesos previos, donde lo que se pierde es la condición -más superficial- de acceder al mercado, a la pertenencia social basada en el consumo. Es decir, mientras antes se intentaba conservar las condiciones de existencia del trabajo, la salud, la educación y la movilidad social ascendente, en ese momento se intenta conservar son los consumos,³⁹ que, como señalamos anteriormente en base

³⁸ **Svampa, Maristella.** *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo.* Taurus. Buenos Aires, 2005.

³⁹ **Feijoo, María del Carmen.** *Nuevo país, nuevos pobres.* Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires-México, 2001.

a Svampa, funcionaban como forma virtual de inclusión social y ocultamiento de la exclusión.

La devaluación, ocurrida tras las fuertes movilizaciones sociales y la inestabilidad institucional, consolida los procesos que ya se venían dando. De manera que se naturaliza una nueva configuración social basada en la tendencia a la polarización social y la desintegración (no necesariamente desaparición) de las clases medias.

En ese contexto, las estrategias de diferenciación se sustentan en la segmentación de los consumos de bienes y servicios (salud pública / privada; educación pública / privada; productos costosos “de marca”; vivienda segura/insegura; etcétera) y en la explotación de las competencias culturales y sociales preexistentes. Y el rasgo particular de las nuevas formas diferenciación es la acentuación del individualismo, que sólo excepcionalmente se articula con demandas colectivas de defensa de la propiedad y de los derechos ciudadanos.

Los “ganadores” tienden a mimetizarse con las clases altas, a acentuar la distancia social con los sectores bajos y a rechazar la diferencia. El paradigma de esta realidad son los nuevos barrios cerrados o countries y la seguridad privada.

Como se dijo antes, los empobrecidos, frente a la imposibilidad de retornar al estatus previo, buscan mantenerse dentro del consumo a través de acciones individuales, que incluso se manifiestan en las iniciativas comunitarias de los clubes del trueque, donde se multiplicaron los casos de corrupción y de satisfacción personal de los consumos que no se hubieran podido hacer en el mercado formal, dejando de lado el aspecto colectivo y comunitario de las iniciativas.⁴⁰

Las franjas medias dentro de las clases medias, las cuales mantuvieron su estatus a pesar de la disminución cuantitativa y del riesgo constante generado por la inestabilidad económica, emplearon la estrategia del consumo, en general, pero

⁴⁰ Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Taurus. Buenos Aires, 2005.

particularmente el rasgo diferenciador de este grupo fueron los consumos culturales (característica que distinguía a las clases medias tradicionalmente, pero que adopta una nueva forma en el nuevo contexto). Las clases medias en las ciudades asumieron consumos culturales que antes no tenían, como los usos del tiempo (trabajo “desestructurado”, sin horario fijo pero constante), las formas de comer y beber (nuevas modas, tanto en alimentos exóticos como emplazamientos diferenciados), de aprovechar concebir el campo cultural y de relacionarse con la producción artística.

Todas estas vías de vinculación con la cultura tuvieron un fuerte ingrediente de nuevas tecnologías de comunicación, la valoración de la juventud y el éxito individual, y la apuesta a la inmediatez. Durante años posteriores a la crisis de 2001, se introdujo fuertemente la valoración de la autenticidad de los consumos, especialmente en el espacio del hogar.⁴¹

El proceso de empobrecimiento de amplios sectores de la población en la sociedad argentina, como una de las consecuencias de la aplicación de un sistema neoliberal en la economía y las instituciones, y la acentuación del consumismo como rasgo cultural, han generado un escenario de polarización social, con una cantidad mayor de pobres que, además, son más pobres, y con ricos que cada vez son menos pero más ricos. Allí, la pobreza ha conformado una heterogeneidad que, tomando como base la segmentación tradicional de las sociedades modernas, incluye parte de las clases medias, a la mayoría de la clase trabajadora y a los pobres estructurales.

⁴¹ **Wortman, Ana.** “Corporaciones transnacionales y estilos de vida”. Y **Arizaga, Cecilia.** “Sobre gustos no hay nada escrito: gusto legítimo y autenticidad en el mercado de la casa”. En Wortman, Ana (comp). *Imágenes publicitarias / Nuevos burgueses*. Prometeo Libros. Buenos Aires. 2003.

3 – Análisis de la tira

3.1 - El lugar de La Nelly

3.1.1- La construcción de un espacio

El diario Clarín, desde que comenzó a publicarse a finales de agosto de 1945, otorgó importancia a las secciones consideradas accesorias o, al menos, no centrales, como Espectáculos y Deportes. El formato tabloide, que imitaba al matutino estadounidense *The Mirror*, imprimía en la contratapa fotografías con pequeños comentarios y la tira cómica *Fulmine*, de Guillermo Divito.⁴²

Con el crecimiento del diario, sobre todo en las década del '60, se consolidó la sección de historietas, que incluía algunas tiras de autores argentinos, pero se caracterizó por las tiras extranjeras exitosas, especialmente de Estados Unidos.

A mediados de la década del '70, el mercado editorial de comics se recuperaba de una retracción: la circulación de revistas humorísticas, por ejemplo, se redujo de 11 millones de ejemplares en 1967, hasta 3 millones en 1971; pero en 1974, recuperó los índices iniciales con 10 millones de de ejemplares vendidos.⁴³ Durante esa década, aparecieron algunas revistas reconocidas a nivel local, como *Hortensia*, *Satiricón*, *El Péndulo*, *Pif Paf*, *Tit-Bits*, *Skorpio* y *Corto Maltés*.

Según Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno, en esa época, parte importante de la producción de tiras gráficas se refugió en la contratapa de Clarín, que, en 1973, había aumentado el espacio de producciones gráficas de autores argentinos. Las tiras diarias que abrieron esta etapa fueron *El Mago Fafá*, de Bróccoli, sobre un ilusionista admirador de Mandrake; *Bartolo* (desde 1976, *Bartolo y Clemente*), de

⁴² **Ulanovsky, Carlos.** *¡Paren las rotativas!. Diarios, revistas y periodistas.* Vol. 1. Emecé Editores. Buenos Aires, 2005.

⁴³ **Rivera, Jorge B.** *Historia del humor gráfico argentino.* Revista *Crisis*, N° 34 y 35. Buenos Aires, febrero y marzo de 1976.

Caloi; *El Capitán Ontiveros*, una serie gauchesca de Arancio y Nella Castro; y los cartoons unitarios de cuadro único creados por Roberto Fontanarrosa y Crist.

A partir del 26 de julio de 1976, *El Capitán Ontiveros*, en el segmento superior de la sección, fue reemplazado por *El Loco Chávez*, de Carlos Trillo y Horacio Altuna. Al año siguiente, *Diógenes y el linyera*, de Ginzburg, Tabaré y Abrevaya, ocupa el lugar de *El Mago Fafá*, y el 2 de enero de 1980, *Teodoro y Cia.*, de Vitutti, desplaza a *Mutt & Jeff*, originalmente de Bud Fisher, que era la única tira extranjera que permanecía en el matutino. De esta manera, Clarín se convierte en el primer diario local que publica solamente tiras de autores argentinos.⁴⁴

La tira de Trillo y Altuna estableció las características principales de las producciones que más tarde la reemplazarían. Es decir, en ese segmento, fue la primera tira *costumbrista*, de tendencia realista, con historias cotidianas, desarrolladas en escenarios urbanos de Buenos Aires, protagonizadas por adultos jóvenes y mujeres hermosas, y donde la comicidad no tiene un rol central.

El Loco Chávez. Tira gráfica publicada en Clarín, el 29 de octubre de 1983.



El loco Chávez era un periodista, apasionado hincha de Racing Club, tipificado como el *porteño piola*, oportunista y simpático,⁴⁵ que disfrutaba de las charlas de

⁴⁴ Trillo, Carlos y Saccomanno, Guillermo. *Historia de la historieta argentina*. Ediciones Record. Buenos Aires, 1980.

⁴⁵ En una tira cómica, el dibujante argentino, Rep, dibujó a Isidoro Cañones, el personaje de Dante Quinterno, y le hizo decir: "En fin, yo fuí el porteño tipo, el ideal del porteño, hasta que me tapó El Loco Chávez. Así le va a

café con sus amigos y de las relaciones con las mujeres. Las historias se basaban, en su mayoría, en los romances del protagonista con mujeres de cuerpos esculturales, en las discusiones sobre fútbol, el trabajo de periodista en la ciudad de Buenos Aires; casi todas con el elemento recurrente de la reflexión sobre un tema, puesto en boca de alguno de los personajes.

Fue publicada durante once años, hasta el 14 de noviembre de 1987, luego de que el protagonista y su novia, Pampita, decidieran irse a trabajar a España.

El Loco Chávez. Tira gráfica publicada en Clarín, el 31 de enero de 1985.



Roberto Blanco, conocido como “el negro”, era el protagonista de *El Negro Blanco*, con guión de Trillo y dibujos de Ernesto García Seijas, la tira que sucedió a *El Loco Chávez*. Al igual que su antecesor, era un *porteño piola*, que trabajaba como periodista, pero más alegre y más proclive a los romances. Sus historias se desarrollaban en las calles de Buenos Aires, en cenas con amigos en restaurants o viviendas o en el ambiente de trabajo, donde los temas recurrentes eran las relaciones con mujeres, los problemas y vínculos laborales, la amistad, los sentimientos, el entretenimiento, etcétera. Los personajes femeninos formaban parte de la mayoría de los relatos, y eran siempre jóvenes y muy hermosas, trabajadoras

profesionales e independientes (Ver Apéndice). Se publicó hasta el 18 de septiembre de 1993.

El Negro Blanco. Tira gráfica publicada en Clarín, el 25 de mayo de 1988.



El 19 de septiembre de 1993, se hizo la primera publicación de El Nene Montanaro, con dibujo y guión de Horacio Altuna. Su protagonista, como los de las tiras anteriores, era periodista, aunque más joven; comenzaba a realizar sus primeros trabajos. También como los anteriores, tiene muchos romances, pero el tema del sexo y la pareja se muestran con mayor libertad, sin eufemismos ni simbolizaciones. Hay escenas de cuerpos semi desnudos y, como el Nene no tiene una novia estable, hay muchas mujeres relacionadas en sus historias: Vane, Adri, Aldana, Miriam, son algunas. Todas con cuerpos esculturales.

Los personajes, que ya no se sitúan de manera recurrente en los cafés y en el ámbito laboral, sino en viviendas, habitaciones y calles de Buenos Aires, y tematizan diversas cuestiones sociales, como los cambios culturales, el desempleo y el subempleo (el protagonista suele tener problemas por los bajos salarios que cobra), etcétera. En un artículo de Clarín, Altuna resume algunos de esos ejes:

"Se pueden rastrear nuestros últimos años leyendo mi tira: por ahí pasaron la desnacionalización, la corrupción, la frivolidad del menemismo. También hay historias en

contra del racismo, y otra sobre el reencuentro con su padre de una hija de madre desaparecida. El final es positivo porque es lo que espero: que esta crisis sea un punto de inflexión".⁴⁶

La última vez que se publicó fue el 27 de abril de 2002.

El Nene Montanaro. Tira gráfica publicada en Clarín, el 27 de abril de 2002.



El día siguiente, apareció *Cazados*, dibujada por Alejandro O'Keeffe (O'Kiff) y guionada por Trillo. Tuvo una vigencia de 16 meses, y relataba las situaciones cotidianas de Santiago, de 27 años, y Julieta, de 24, una pareja de novios, estudiantes universitarios, que se enteran de que van a tener un hijo no buscado.

La historia se desarrolla principalmente en hogares de clase media de Buenos Aires (el departamento de dos ambientes donde vive Santiago, la casa de sus padres, las casas de amigos, restaurants de comidas rápidas) y presenta temas como las reacciones emocionales frente a un embarazo no deseado, los romances juveniles, las crisis de pareja, las relaciones familiares y las dificultades económicas para mantener el nivel de vida.

⁴⁶ “A partir de hoy, *Cazados* la nueva historieta de Clarín. La sucesora de *El Nene Montanaro*”. Diario Clarín. Sección Sociedad. 28 de abril de 2002.

Cazados. Tira gráfica publicada en Clarín, el 1 de septiembre de 2003.



3.1.2 - La nueva tira cómica

Desde mediados de 1994, el diario Clarín adopta una política de rediseño permanente, según la cual se introducen, regularmente, pequeños cambios que buscan adaptar el diseño y los contenidos a las nuevas necesidades o demandas de los lectores, a las tendencias en el campo de la producción periodística, las innovaciones tecnológicas, etcétera. Ricardo Roa, actual editor general adjunto del matutino, explica este concepto, que funciona como estrategia editorial:

“Lo que iniciamos fue una cultura de introducirle cambios al diario de manera permanente. (...) El rediseño es, a la vez, una operativa y una estrategia, una cultura. Tiene que ver con cambios puntuales y al mismo tiempo con una mirada que dice: ‘nuestros lectores se renuevan, el diario debe renovarse’ (...). Y lo mejor que puede hacer un diario líder, como Clarín, es anticiparse a los cambios de lectores. (...) El cambio que nosotros elegimos fue un cambio paulatino que tratara de evitar el costo del rechazo que puede producir un cambio brusco en cierta cantidad de lectores. Sobre todo teniendo en cuenta la cantidad de lectores distintos, con distintos gustos, que tiene Clarín”.

De acuerdo con este testimonio, desde aquel momento se han producido al menos cuatro grandes cambios, uno de los cuales (el último) dio lugar a la aparición de La Nelly:

“En uno de ellos (se refiere a los grandes cambios vinculados con la estrategia del rediseño), tocamos la contratapa. Y ahí aparece La Nelly como consecuencia de una crisis de la tira costumbrista. Esta crisis tenía dos factores fundamentales: el primero, era que ninguna tira costumbrista, parecía, podía empardar a El Loco Chávez. Esa tira fue un éxito tan importante en esa fórmula, que todas las otras que le sucedieron estuvieron de alguna manera contrastadas siempre con la calidad, la innovación, la modernidad que supuso en su momento, y que hacía naturalmente que se perjudicara a estas otras. El segundo, era en relación con el modelo de la tira diaria que continúa una historia, y que te obliga a comprar el diario cada día (...) No se podía mantener un relato cuando para eso era necesario comprar el diario cada día. Es decir, la coleccionabilidad conspiraba contra la tira”.

Aunque Roa destaca la importancia de la producción de Trillo y Altuna por sobre las demás, cabe señalar también la difusión de *El Negro Blanco*, que incluso logró, con sus dibujos realistas, colocar a uno de sus personajes femeninos (Flopi), en la revista *Playboy*.

En cuanto a la referencia a la “crisis de la tira costumbrista”, el entrevistado agrega que el género ya no lograba representar o construir una identificación con los lectores de Clarín, razón por la cual, la sección completa estaba “perdiendo fuerza”.⁴⁷

La Nelly, como se dijo, no fue el único cambio que se produjo en esa sección del diario. También se trasladó la tira de Fontanarrosa a la página dos, y desapareció *La*

⁴⁷ No analizaré el tema de la relación entre las tiras cómicas y las telenovelas de fines de los ‘90 y principios de 2000, pues excede los límites de este trabajo. Sin embargo, en la entrevista a Roa, que se adjunta completa en el anexo de este trabajo, pueden encontrarse referencias a la “apropiación del costumbrismo por parte de la televisión”. El entrevistado comenta que hubo una competencia con las tiras gráficas en la tematización del costumbrismo, especialmente los casos de las telenovelas emitidas por canal 13 desde 1999, como “Gasoleros”, “Los Roldán”, “Son amores”. Según él, el diario no tenía capacidad de competir con esas producciones a través de las tiras diarias.

Crónica Diaria, de Dobal. La Nelly, entonces, formó parte de la renovación más amplia de la contratapa.

A diferencia de los cambios que introdujeron las producciones anteriores en el segmento superior, ésta fue una iniciativa por afuera de los límites del género de tiras *costumbristas*, constituyendo una apuesta a la tira cómica que incluía temas de actualidad política y social.

3.1.3 - Las primeras publicaciones de La Nelly

La consigna que recibieron los creadores de La Nelly para elaborar una propuesta para Clarín fue que se buscaba publicar “una tira para toda la familia”, con relatos cerrados, es decir, que concluyeran en el cuadro final. No recibieron especificaciones sobre el lugar que ocuparía.

Rubén Mira y Sergio Langer, guionista y dibujante de La Nelly, respectivamente, comentan cómo respondieron al pedido del diario para desarrollar el proyecto:

Langer: *“Si tenemos que clasificarla de alguna manera, La Nelly obviamente es una tira apta para todo público. Hay temas excluyentes. Por ejemplo, la droga, por lo menos de manera directa, la religión...es una tira que en ese aspecto es para toda la familia. Les gusta a los pibes. Y después, hay gente politizada que se engancha también. Tanto Rubén como yo somos tipos que nos enganchamos con la política. Creo que la propuesta de una tira para toda la familia está lograda en La Nelly, porque lo pensamos para que sea así. No está lejos de eso. Ese es el límite”.*

Mira: *“Ahí hay un tema también que es que dibujante y humorista es Sergio. Eso aporta. Es decir, si vos le decís: ‘haceme una tira para toda la familia’ a Sendra, y..., le sale Yo, Matías. A nosotros nos sale La Nelly. Coincidimos en que Sergio y yo somos dos tipos muy*

satíricos. (...) Entonces, La Nelly tiene un poco esa tonalidad. (...) Es lo que a nosotros nos sale cuando pensamos para toda la familia”.

De acuerdo con los testimonios de Roa, Mira y Langer, la tira se sometió al testeo con focus groups,⁴⁸ y a la supervisión de los editores del diario,⁴⁹ antes y después de la primera publicación. A partir de esos procesos, surgieron observaciones que pueden sintetizarse en tres puntos:

- Los dibujos eran considerados “agresivos” por los lectores tradicionales del diario y provocaban rechazo.
- Los chistes sobre personajes públicos y la comicidad que implicaba conocimientos previos muy específicos (referencia a la comicidad de la *prensa under* donde Langer hace colaboraciones⁵⁰) podían provocar rechazo en algunos lectores de Clarín.
- Las alusiones evidentes a temas conflictivos (casos de corrupción, por ejemplo) o a la violencia no serían admitidas.

Los creadores de la tira dan cuenta de los cambios que debieron introducir en función a estas restricciones que se establecieron en el diario:

Langer: *“Los tipos (por los representantes del diario Clarín) hicieron encuestas para decidir. (...) Y ahí paso bien el guión, pero el dibujo cargado de negro le resultaba agresivo a la gente. Entonces me preguntaron si podía bajar el nivel de negros. Entonces, sí, tuve que*

⁴⁸ Metodología utilizada en marketing y publicidad, que consiste en grupos reducidos -como máximo 10 personas-, considerados representativas de diferentes segmentos de consumidores, que toman contacto con el producto o servicio cuya recepción se desea medir, y emiten sus juicios, de los cuales se extraen como resultado las características de la recepción del producto o servicio testeado.

⁴⁹ Además de Roa, los periodistas Ricardo Kirchbaum, editor general, y Osvaldo Pepe, secretario de redacción.

⁵⁰ Una de las publicaciones donde Langer publica otras tiras es la revista *Barcelona*.

cambiar. Me busqué fibras nuevas, cosa que fue un quiebre en todo mi trabajo en general, porque, manteniendo el espíritu de la tira, tuve que cambiar, y lo viví como una cosa ... ¡pará, loco; se meten con mi dibujo!(...) Supongo que hay alguna resistencia en la gente que rechaza lo grotesco del dibujo.”

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 7 de septiembre de 2003



Mira: “Cuando publicamos por primera vez, a nosotros desde el diario nos salieron con los tapones de punta. La segunda tira que presentamos, el diario la rebotó”.

L: “Fue la tira que empieza con el tema de la inauguración del monumento que es un burro sin jinete. Habíamos puesto en la historia que el monumento había costado 10 mil pesos y que por eso había sido un éxito, pero los que lo habían hecho habían pasado (cobrado) 1 millón. Y era en plena campaña electoral. Entonces, la bajada que había hecho el diario era que no todos los políticos eran corruptos”.

M: “Finalmente con esa tira, tuvimos que cambiar el texto, pasamos el tema del sobreprecio a segundo plano, y ya no era el remate del chiste. Entonces, pasó”.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 11 de septiembre de 2003.



L: *“Pero la transpiramos. (...) Pasa cada tanto, cuando no sabés para dónde va a salir la situación. Nosotros ya tenemos cierta cintura para manejar el tratamiento de los temas, pero a veces te salen cosas como la de (el empresario Raúl) Moneta. Una vez, hicimos unos chistes con Moneta, y del diario nos dijeron “paren con Moneta”. Entonces, pensamos: ‘bueno, Moneta lo vió, llamó al diario y pasó esto’. Mucha gente se puede malcopar y llamar al diario”.*

También cuentan que recibieron un llamado del diario cuando publicaron varias tiras donde aparecían dos personajes con las caras de los ex presidentes Carlos Menem y Fernando de la Rúa, que asaltaban un restaurant. En esa oportunidad, según los autores, los representantes de Clarín les señalaron que era una trama muy violenta. Finalmente, redujeron la cantidad de tiras que habían planeado desarrollar con esos personajes.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 1 de abril de 2004.



3.1.4 – La hipertextualidad del espacio mediático

Sin una intencionalidad evidente de la dirección editorial, la publicación de *La Nelly* en ese espacio mediático establece un profundo contraste con las tiras previas, creando, como efecto de sentido, un “mundo al revés” del que se representaba en las tiras costumbristas.

Ya no son historias de hombres, ya no hay reflexión *seria* sobre cuestiones sociales ni problemas laborales o de pareja y, sobre todo, no hay más búsqueda de

realismo en los dibujos: como se describirá más ampliamente en los próximos capítulos, Nelly es una mujer sola, que no trabaja, se mantiene con una jubilación, y vive aventuras cómicas con pibes chorros, policías inoperantes, obreros municipales, funcionarios públicos, un cartonero, una inmigrante boliviana, un bonista extranjero, etcétera, a los que se agregan personajes y escenarios fantásticos. Y los temas sociales y políticos a los que se hace referencia forman parte de la comicidad del texto.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 5 de octubre de 2003.



Además, las formas caricaturescas de los cuerpos se establecen como característica central, y las deformaciones que suponen se acentúan por la presencia, que puede denominarse “hipertextual”, de los cuerpos armónicos en las tiras costumbristas mencionadas, especialmente los de las mujeres jóvenes y esculturales.

A través de esta hipertextualidad del espacio mediático, se evidencia uno de los aspectos del género grotesco en *La Nelly*: una especie de “mundo al revés” que acentúa exageradamente algunas fatalidades de la vida material, como la vejez, la fealdad y el empobrecimiento.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 11 de diciembre de 2003.



3.1.5 - Algunos metatextos

El 6 de septiembre de 2003, el diario Clarín anuncia, a través de un artículo en la sección Sociedad, la aparición de La Nelly. La tira se presenta con una descripción sobre su protagonista: “una mujer de éstos tiempos”, afirmación atribuida a uno de los autores (Langer), que es citado en el artículo:

"Una mujer de clase media, soltera, jubilada, de espíritu joven, de fuerte carácter y gran energía vital, pero sobre todo pragmática, de armas tomar. Ella quiere ser una mujer de su tiempo. Por eso se mantiene actualizada en temas de moda, novedades gourmet, política, microemprendimientos, grupos de solos y solas, Internet... Siempre sale con proyectos desmesurados y soluciones de segunda mano que la caracterizan como una verdadera sobreviviente argentina".⁵¹

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 10 de septiembre de 2003.



⁵¹ “Llega ‘La Nelly’, una mujer de nuestro tiempo”. **Diario Clarín**. Sección Sociedad. Sábado 6 de septiembre de 2003.

Sobre los contenidos, el guionista (Mira) señala el tratamientos de temas de actualidad relacionados con la política, la situación social, las nuevas tendencias, pero vividas desde la experiencia cotidiana, hogareña y barrial. Además, se adelanta que los dibujos pertenecen a “un conocido de los lectores de Clarín”, quien en ese momento publicaba la tira cómica *La quinta pata*, en el suplemento *Zona* del mismo diario.

Este artículo de Clarín contiene tres elementos que se repiten en otros dedicados a La Nelly, que se publicaron posteriormente: la identificación de la tira con la protagonista; el tratamiento cómico de los temas de actualidad desde una perspectiva local y personalizada; y la mención al dibujo como una característica diferenciadora (aunque este punto no se desarrolla en el artículo, sí se señala en la aclaración sobre el trabajo previo del dibujante dentro del diario).

En una entrevista a Langer y Mira, publicada en mayo de 2004 por la revista *Poder*, se hace referencia a La Nelly como “el ácido personaje de la tira de humor político de Clarín”, y se agrega que es una jubilada soltera que camina por la ciudad de Buenos Aires “respirando al máximo la agenda política desde el barrio”.⁵²

También se incluye una referencia al dibujo, descrito como “grotesco, agresivo y feo”, aunque los calificativos se adjudican a los entrevistados. Se destaca el contraste con “los dibujos ‘perfectos’ como los de *El Loco Chávez*, *El Negro Blanco* y *El Nene Montanaro*”.

La revista *Debate* también publicó un artículo acerca de La Nelly, en julio del mismo año, en el que se describe a la protagonista como “la matrona desquiciada que exhibe con crudeza nuestra fragilidad y la responsabilidad de reírnos de nosotros mismos”.

⁵² **Balbo, Christian.** “Hay kirchneristas para hacer chistes”. **Revista Poder.** 22 de mayo de 2004. Sección Actualidad. Página 60.

Es una nota que analiza la figura de la parodia, las tiras cómicas en la prensa moderna, las características de *El Loco Chávez*, y señala que, en La Nelly, “ocurrió la feliz mancomunidad entre un dibujo que emplea las destrezas plásticas más que evidentes de las tradiciones del grotesco y un texto muy rico, que carga una aguda mirada sobre la atribulada realidad cotidiana (...)”.⁵³

Las coincidencias señaladas entre los metatextos analizados constituyen huellas de la circulación social de La Nelly y de algunas características que, en esa circulación, la definen: el contraste con las tiras previas en el espacio mediático donde se emplaza; la personalidad de la protagonista y su identificación con las clases medias; la comicidad calificada como “paródica”, “satírica” o “irónica”; y el dibujo “deformado” o “grotesco”.

3.1.6 - Paratextualidad

En la página donde se publican las tiras cómicas, no hay ningún texto que indique el nombre de la sección. Como paratexto, sólo se identifica el nombre de la tira - evidentemente identificado con el personaje central-, seguido por los nombres de los autores. Este título se ubica sobre la esquina superior izquierda, sobre el primer cuadro. La misma fórmula se repite en las demás tiras de la página.⁵⁴

“La Nelly. Por Langer y Rubén Mira”, es el paratexto. Aquí se reconoce la ausencia de uno de los nombres de pila; el de Langer. Es un detalle que puede

⁵³ **González, Horacio.** “La Argentina turbada ante la mirada de La Nelly”. Revista Debate. 23 de julio de 2004. Sección Cultura. Página 48.

⁵⁴ La noción de “paratextualidad” utilizada aquí corresponde a Genette: relación que mantiene el texto con su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al margen, a pie de página, finales, etcétera, que procuran un entorno variable al texto. “*Este campo de relaciones* (la paratextualidad) (...) *es uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector*”. **Genette, Gerard.** *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Taurus. Madrid, 1989.

vincularse con un conocimiento previo del lector de Clarín, que ha tenido acceso a las tiras de éste autor durante cinco años en otra sección del diario. Aunque también es posible relacionarlo con una tradición de los autores de tiras gráficas, que consiste en suprimir el nombre de pila. Tabaré, Ginzburg, Dobal, Fontanarrosa son algunos ejemplos.

Los nombres de los autores indican que se trata de una producción discursiva delimitada de antemano, que presupone un enunciador operador que cumple con un rol socialmente definido, limitado y previsible. Como fue señalado más arriba en relación a los problemas de análisis del humor gráfico, este rasgo problematiza el reconocimiento de la reacción humorística del sujeto como ingeniosidad espontánea en una determinada situación. Lo que se produce, entonces, es la evidencia de una carencia de la espontaneidad, con la que se identifica –aunque no siempre- la comicidad.

El otro elemento que se destaca en el paratexto es el artículo “La”, precediendo al nombre de pila. Por un lado, es la repetición de una modalidad de las tiras previas, a excepción de *Cazados: ‘El’ Loco Chávez, ‘El’ Nene Montanaro, ‘El’ Negro Blanco*. Pero no es exactamente el mismo caso, ya que éstas incluían el apodo. En la tira de Langer y Mira no hay apodo, sino un diminutivo del nombre completo del personaje central: Nélida Rocaforte.

La utilización del artículo precediendo al nombre puede ser entendida como referencia a un “habla no letrada”, es decir, una forma de la oralidad de las personas no escolarizadas. Pero es un “guiño” del paratexto solamente, porque en el desarrollo de las historias la protagonista es nombrada sin el artículo, es decir, simplemente “Nelly”.

En este sentido, Roa hace el siguiente comentario:

“El artículo delante del nombre tiene una connotación de una persona que es como un ‘mal hablado’. (...) Da siempre una cuestión de diferencia cultural y educativa. A mí, en el colegio, me lo corregían y en mi casa no se decía ‘el’ o ‘la’ para nombrar a la gente. (...) Y era habitual que la gente de menor formación, de más abajo, usara esa manera de nombrar. (...) Acá, decir ‘La Nelly’ en el título es un guiño para el lector”.

El paratexto remite, a través de ese “guiño”, a la presencia textual de un lector caracterizado por contar con una educación formal, que le permite “leer” el “error”.

Para localizar a este lector en cuanto a su pertenencia de clase, es útil destacar la importancia de la educación formal en la construcción de la identidad de las clases medias.

3.2 – Análisis de los personajes y los temas. Dibujos y textos

Se ha señalado la centralidad de la protagonista en la definición de las características de La Nelly. En todos los cuadros, ella es el eje alrededor del cual se desarrolla la acción. Sin embargo, hay también una gran cantidad de personajes, con características variadas, que forman parte de las situaciones y aportan complejidad y riqueza de contenidos a la tira.

En este apartado, describiré las características básicas de los personajes principales, la manera en que se construye la narración y la comicidad que presenta, para luego profundizar el análisis sobre la presencia del género grotesco.

3.2.1 – Los personajes principales

Nélida Rocaforte es el nombre que los autores eligieron para su personaje principal, aunque en general usan el diminutivo “Nelly”. Ellos la describen como una “vieja del barrio”, que tiene aversión por cortar los árboles:

Mira: *“Él (por Langer) tenía identificado que el personaje era una de las viejas mala onda del barrio”.*

Langer: *“Era la vieja que te corta los árboles de la vereda”.*

Mira: *“La Nelly es la vieja corta pelotas. Es la que se queda con todas las pelotas que se caen en su patio. Pero, al mismo tiempo, esas viejas son personajes inolvidables. Yo de las viejas de mi barrio no me voy a olvidar nunca”.*

Nelly es una mujer de alrededor de 50 años, jubilada, soltera, fanática de Sandro, que vive sola en una casa del Barrio Sur. No trabaja y no se especifica si alguna vez lo hizo. Sueña con la riqueza y el lujo, y la seducen los personajes poderosos y la fama. A la vez, es pragmática, espontánea y visceral.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 21 de septiembre de 2003.



La personalidad de Nelly siempre provoca consecuencias en el plano de la acción, constituyéndose en el disparador de la mayoría de las historias. En base a esta característica, se convierte en el centro de todos los cuadros de la tira durante el período analizado en este trabajo.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 17 de noviembre de 2003.



También tiene muchos prejuicios, que son “negativos” en relación a los personajes marginales, inmigrantes, clases bajas en general, y “positivos” en cuanto a quienes tienen vinculación con la fama, y el poder político o económico. Estos prejuicios aparecen en la manera de relacionarse con los personajes; cuando los manifiesta, termina en ridiculizada o en una situación de sufrimiento, como si existiera una especie de “justicia moral” de la narración.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 8 de diciembre de 2003.



La única amiga de Nelly es Selva, quien la acompaña en las historias que se desarrollan en el barrio. Pertenece a la misma generación que la protagonista, pero contrasta con ella constantemente: Selva es reflexiva, defensora de la igualdad y la tolerancia, y valora la educación y el trabajo. Por eso se escandaliza ante las reacciones exageradas y la vanidad de Nelly, y constantemente le sugiere moderación, respeto por las normas. Condena la corrupción y la violencia, y critica la frivolidad, aunque también es fanática de Sandro. En general, actúa como una especie de alter-ego de la protagonista.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 13 de octubre de 2003.



El otro personaje femenino estable es Catalina, la inmigrante boliviana que vende frutas, verduras y hierbas en la vereda. Su rasgo característico es que no habla. Sus expresiones se limitan a pensamientos (representados bajo el convencionalismo del *globo conectado* al personaje mediante pequeños círculos consecutivos), que suelen

ser muy perspicaces y evidencian conocimientos sobre política internacional, economía, arte, rock, etcétera.

Catalina aparece vestida de pollera larga, blusa y un delantal, con el pelo largo atado en trenzas. Siempre está quieta, inmutable, sentada entre los cajones de mercadería sobre la vereda. Aunque a veces tiene reacciones sobresaltadas generadas por la verborragia de Nelly.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 16 de octubre de 2003.



Los otros personajes estables o recurrentes del período analizado son “los pibes”. Es un grupo de tres jóvenes, liderados por el de menor estatura, que siempre aparecen juntos, en la vereda (excepto cuando, en una oportunidad, están en la cárcel [ver página 81]), vestidos con camisetas de clubes de fútbol. Venden aparatos electrónicos en la calle, toman cerveza y vino en caja, fuman, y escuchan cuarteto o cumbia. Dialogan con Nelly, y articulan el lunfardo con términos de la jerga económica (ver página 61).

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 17 de abril de 2004.



Los demás personajes de La Nelly tienen una presencia ocasional, vinculada con las diferentes situaciones de la trama, y conforman un conjunto amplio y heterogéneo.

Sin embargo, algunos se destacan por la cantidad de apariciones y su participación en la acción. Es el caso de Klaus Vundergelber, un austríaco, rubio, con anteojos gruesos, vestido con camisa blanca, pantalones marrones y tiradores. Aparece en la tira con la intención de quedarse con la casa de Nelly como forma de pago por los bonos de la deuda argentina que posee.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 7 de marzo de 2004.



También tuvieron una presencia extendida el cartonero que buscaba basura en Miami; una familia china que atiende un pequeño supermercado; los hombres de dos cabezas con las caras de personajes de la política local en el Planeta de las Antinomias; el chorizo parlante que dice ser “la encarnación del ser nacional”; y el stripper gordo y viejo que anima la fiesta de cumpleaños de Nelly.

3.2.2 – La narración

Las tiras dramáticas o costumbristas que ocupaban el espacio de La Nelly presentan como característica de la narración el elemento de *continuación* entre una publicación y la siguiente.

Este elemento, que en los casos mencionados se presentaba de modo implícito en el último cuadro de cada tira, proviene de la narrativa desarrollada en el folletín, que implica la prolongación de la trama a lo largo de varias entregas o publicaciones.⁵⁵

La Nelly retoma esa modalidad de narración, pero introduce en cada tira unitaria un *remate* de la secuencia cómica en el último cuadro; en términos de Morin, sería una *disyunción*. De manera que cada tira unitaria constituye una secuencia, narrativamente, *separable* (aunque no *separada*) de las demás.

Una pista sobre la manera de construir la narración puede encontrarse en la pautas de trabajo que emplean los autores:

Mira: *“El proceso de elaboración comienza cuando nos juntamos a hacer el guión. (...) Sergio hace un boceto rápido. A veces, hacemos el planteo gráfico si la tira lo requiere (...). En ese proceso, hay cosas que tienen que ver con entrar en calor. Hacernos chistes entre nosotros, boludear, hacer personajes, todo como va saliendo. (...) A eso se le agrega oficio y también seriedad en el trabajo. En el guión, la anticipación que tenemos es de un promedio de 7 a 10 días”.*

Langer: *“Si la actualidad nos supera, entonces mandamos algo de eso. (...) Depende de la trascendencia que tengan los temas que surgen”.*

Explican, además, que cada situación desarrollada en la trama se explora y continúa hasta que se agotan sus posibilidades cómicas.

En síntesis, La Nelly construye, en primer lugar, la narración de la tira unitaria, compuesta por una secuencia de 3 a 4 cuadros. En segundo lugar, cada tira

⁵⁵ Un análisis en profundidad sobre el folletín puede encontrarse en: **Rivera, Jorge**. *El folletín*, Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. También en: **Martín Barbero, Jesús**. “Melodrama: el gran espectáculo popular”; en: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Convenio Andrés Bello. Bogotá, 2003.

continúa la trama expuesta en la anterior, explorando aspectos diferentes de la situación que se viene desarrollando. Finalmente, se construye una continuidad más abarcativa, que vincula a todas las tiras entre sí.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 2 de enero de 2004.



Aunque no se emplea explícitamente el elemento de continuidad (expresado bajo la fórmula “continuará...”), se recurre al *texto en off*.⁵⁶ El recurso aparece especialmente en tramas *fantásticas*, que comienzan con el robo del lechón de Año Nuevo y la posterior transformación de Nelly en cerdo, y siguen con el escape por las alcantarillas con ratas que cobran peaje, el viaje por el espacio, las aventuras en el Planeta de las Antinomias, y los diálogos con Neo, el chorizo que habla.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 13 de agosto de 2004.



⁵⁶ Texto en off: Introducción –contenida en el mismo cuadro– a una secuencia, o comentario marginal sobre un dato que no conoce el lector. En: **Rivera, Jorge B.** *Panorama de la historieta en la Argentina*. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1992. Página 25.

3.2.3 – Los dibujos

Como se expuso en el capítulo sobre humor gráfico, los dibujos de las tiras cómicas se definen por una doble dimensión de esquematismo y experimentación. En el caso de La Nelly, constituyen un aspecto central de la narración y de la comicidad. Las dimensiones de esquematismo y experimentación pueden identificarse especialmente en las representaciones de los cuerpos, aunque también se evidencian en los objetos que llenan cada cuadro.

En ese sentido los autores señalan:

Mira: “(En el dibujo) Nosotros trabajamos con una idea de abundancia. En general, la sensación que yo tengo es que La Nelly siempre está muy apretada y que siempre podría haber más”.

Langer: “Sí, ella es una mujer exuberante. Y los cuadros también. A mí me gusta dibujar y en eso no somos pijoteros. Tenemos un espacio jerarquizado y la tira llena ese espacio.”

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 24 de octubre de 2003.



Salvo excepciones, en La Nelly todos los cuadros están llenos por dibujos, la mayoría de personajes, aunque también de diversos objetos. Como casi todos los escenarios son exteriores (la calle del barrio, con casas bajas es el más recurrente), esta abundancia se torna más notoria.

Los personajes y objetos directamente involucrados en la acción de la secuencia narrativa tienen colores fuertes, mientras que el fondo, generalmente compuesto por formas que remiten a edificaciones urbanas, son monocromáticas y de colores suaves. Así, se construye un efecto de contraste visual, como de figura-fondo.

Los contornos de las figuras son trazos negros, fuertemente marcados, que, si bien definen sin ambigüedades qué se está representando, son irregulares, zigzagueantes y desprolijos. Además, todas las texturas, ya sean objetos, escenarios o cuerpos, poseen pequeñas líneas que representan irregularidades de la superficie o *arrugas*.

Esto hace que las formas sean poco armónicas y asimétricas, y que los cuerpos aparezcan como caricaturas exageradas, es decir, con deformaciones extremas.

Nelly tiene un cuerpo redondeado, pero de contornos desparejos; sin cuello, con miembros finos y cortos, desproporcionados en relación al torso. Tiene una cara grande, como la mayoría de los personajes, con una gran nariz alargada y una gran boca de labios gruesos y rojos de la que sobresalen los dientes.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 6 de julio de 2004.



También hay otros personajes con deformaciones extremas, como los habitantes del planeta de las antinomias, que –con esquemas corporales similares a los de Nelly– tienen dos cabezas, dos brazos, tres piernas y un torso ancho cubierto con un trozo de piel al estilo de los hombres primitivos; o como Neo, el chorizo que habla:

es un chorizo colorado con boca grande, manos y pies finos y guantes verdes. Incluso Nelly adquiere rasgos no humanos, cuando, sufre un *alechonamiento* y se convierte en cerdo.

En general, las deformaciones caricaturescas más extremas remiten a cuerpos humanos, animales domésticos o alimentos.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 6 de julio de 2004.



En relación a las categorías de esquematismo y experimentación, Oscar Steimberg explica que, de los ejemplos ilustrativos del trabajo de E. H. Gombrich, surge –sin intencionalidad aparente– cierto efecto de secuencia cronológica obligada, que va desde la líneas de gran vitalidad de Daumier al esquematismo más estático de Disney, Al Capp y Bruhnoff. Entonces, a modo de aclaración, explica que las obras de Steinberg, Grosz, Steadman son ejemplos contemporáneos donde prima la experimentación.

Como acotación, diré que en la obra de estos últimos prima, también, la tendencia a la abstracción.

Tomando como referencia este punto, *La Nelly* posee el ingrediente de experimentación en dirección opuesta a los autores contemporáneos citados por Steimberg. Los dibujos de la tira exacerbaban los esquemas, forzando y profundizando sus límites con deformaciones exageradas, como una degradación, no sólo de las formas humanas y naturales, sino también de las caricaturescas.

En un sentido *topográfico* -similar al que utiliza Mijail Bajtín para explicar la “degradación” en el realismo grotesco (ver página 25)-, sería una experimentación que, en lugar de llevar la representación gráfica *hacia el cielo de la abstracción*, la degrada *hacia el barro del esquematismo deformado*.

En este sentido, La Nelly establece la presencia de otro de los aspectos fundamentales del género grotesco. La degradación, exageración y mezcla de las formas humanas se proponen como sátira, es decir, como motivo de comicidad chistosa. Aunque la sátira es una característica de toda caricatura, en el caso analizado aquí existe una manera especial –extrema- de construirla.

3.2.4 – Los textos

En los parlamentos de los personajes y en los *textos en off*, es posible identificar la articulación de elementos divergentes, que en ocasiones toma un carácter lúdico pero su forma recurrente es la sátira. Generalmente, se incluyen términos del lenguaje culto o especializado vinculado con sectores sociales medios o altos, y, a modo de contraste, el lunfardo o algunos términos relacionados con sectores no letrados.

Esta articulación aparece limitada al texto o extiende la relación de contraste con los dibujos. En éste último caso, la función cómica del texto se refuerza.

Cuando Nelly se transforma en cerdo, en el ejemplo citado (ver página 76), el texto en off señala que la protagonista quiere arrepentirse de sus pecados, “pero una extraña sensación psicofísica se apodera de ella”.

Se trata de una afirmación entre literaria y de jerga médica, con una carga de suspenso, que anticipa algo desconocido y grave. Pero la respuesta de Nelly provoca la ruptura de esa intriga: “Me estoy alechonando”.

Los pibes son un ejemplo de constante satirización a nivel del texto. Cuando Nelly quiere filmar un documental sobre la gente de su vecindario y los rechaza como posibles protagonistas, uno de ellos exclama: “No te ortivés, Nelly, nosotros somos el magma del barrio”.

Otro caso es el del cartonero argentino deportado desde Miami. En un diálogo con Nelly y Selva, cuenta: “Yo, así como me ve, me fui del *jet set*. Yo cartoneaba en bolsas de gente muy importante: Palito Ortega, Sofovich, el Muñeco Mateycó, Porcel”.

La charla sigue, y Nelly le pregunta si puede conseguirle un calzoncillo de Sandro: “¿Qué hacen, van y se lo arrancan?”, interroga ella. Y el cartonero responde: “No doña. Pero algún día lo va a tirar y allí estaré. Yo comercializo basura a futuro, un plan de ahorro previo. (...) Usted se capitaliza en basura”.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 20 de diciembre de 2003.



Nelly también es fuente de articulaciones similares, especialmente a través de enumeraciones. Por ejemplo, en un diálogo con Catalina, cuenta que siempre le gustaron los príncipes: “De chica, el Principito, después fantaseé con el príncipe de Mónaco, con Osvaldo Príncipi y me hice los ratones con el príncipe Francéscoli”. En una misma frase, cita a un personaje de literatura, a un príncipe real, a un periodista deportivo y a un futbolista, sólo vinculados por la similitud en las denominaciones.



Los autores de la tira explican que la protagonista es “grotesca”:

Mira: “Hay un rasgo de Nelly que está en el dibujo. En el dibujo, ella es un grotesco total y se considera linda. Se siente linda. Hay gente que nos ha dicho que les calienta Nelly. A ella le gusta ponerse en pelotas”.

Langer: “Entonces es un personaje muy vivo. No es sólo una vieja de barrio a la que le gusta cortar los árboles. Es capaz de mostrar las tetas por televisión. Eso lo hace muy jugoso al personaje”.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 11 de octubre de 2003.



De manera recurrente, el personaje genera contrastes entre, por un lado, la gula, que se presenta como glotonería, su empobrecimiento, su soledad y su remarcada fealdad y, por otro, su vanidad, su aversión por la fama y el poder y, en ocasiones, sus prejuicios contra otros personajes.

En ese sentido, se problematizan el sufrimiento y las fatalidades de Nelly, pero se presentan como motivo de comicidad, con ingredientes de agresividad y sexualidad, que construyen una sátira sobre el personaje. Aquí, permanentemente, se alude a lo

escatológico, la deformación física (fealdad exagerada, alechonamiento), a la gula, cierta brutalidad de las reacciones viscerales, etcétera.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 25 de marzo de 2004.



De esta manera, a tira desarrolla otra de las características fundamentales del género grotesco.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 8 de febrero de 2004.



3.2.5 - Temas sociales y políticos

Más allá de la comicidad que recae sobre los personajes, la tira hace referencia en todas las secuencias a temas de la política local, la economía y problemas sociales y urbanos.

Para abordarlas, será útil el análisis de algunos ejemplos a través de las categorías elaboradas por Violette Morín, expuestas en el capítulo 1: *normalización*, *armado*, *redundancia* y *disyunción*. (Ver página 18).

Como acotación preliminar, afirmaré que todas las tiras analizadas presentan – también en referencia al análisis de Morín- una relación de *complementariedad* en la articulación entre dibujo y texto.

El primer ejemplo que tomaré será la primera publicación de La Nelly, del 7 de septiembre de 2003 (ver página 59).

El primer cuadro muestra a un hombre de traje y corbata en un palco de campaña, hablando de frente (al lector), acompañado por dos mujeres, otro hombre de traje y un obispo. Como una autoridad local, anuncia la inauguración del “nuevo espacio público de la próspera comunidad llamada ‘Barrio Sur’”. El segundo cuadro lo muestra presentando a Nelly (“una destacada vecina que ustedes votaron por internet”), quien va a descubrir la estatua de “nuestro prócer”. La última escena tiene a la protagonista con una tela en las manos y la estatua descubierta: es un burro con montura, parado en las dos patas traseras, sin jinete. La falta de jinete se destaca en el dibujo con tres líneas cortas, a modo de marcas de atención, sobre la montura.

El presentador-representante estatal dice, con una sonrisa y mirando al frente (otra vez al lector): “Y reafirmamos nuestro compromiso: ni bien acordemos con el FMI, le agregamos el jinete”. En la esquina inferior derecha del cuadro, tres hombres que presencian el acto, exclaman: “¡Bravo!”.

La función de *normalización* se constituye por el acto político-público en un barrio, donde un representante del Estado inaugura una obra. El escudo y las telas con los colores de la bandera argentina, colgados en el frente del palco, y la presencia de representantes del barrio, el gobierno local y de la Iglesia católica son las marcas de la *redundancia* que acentúan la referencia del dibujo. Cuando se presenta a Nelly como “*destacada vecina*” votada “*por internet*” (se supone que es elegida para descubrir la estatua, aunque esto nunca se aclara), y se atribuye el calificativo “*próspera*” a la comunidad del “Barrio Sur”, encontramos la función de *armado*. Los

dos elementos están apelando a un elemento de comicidad, aunque este rasgo no se revela del todo aún. La *disyunción* se desata en el remate, una vez descubierto el objeto anunciado.

En este ejemplo, la *disyunción* opera sobre varios aspectos. Se ha colocado un burro en lugar de un caballo, la simbolización largamente utilizada en las estatuas de los próceres en los espacios públicos. Además, se remarca la falta de un jinete, que puede interpretarse como la ausencia de líderes históricos, con los valores, enseñanzas, modelos que esas figuras implican. La *disyunción* se acentúa con la *aclaración* del presentador-representante estatal, que deja en evidencia la contradicción del calificativo “*próspera*” atribuido a la comunidad del Barrio Sur. Y la exclamación “*¡Bravo!*” de los hombres que presencian el acto tiene una función similar, aunque de menor intensidad.

La alusión al FMI tiene una vinculación directa con las noticias que se publicaban durante esos meses de 2003, en la tapa del diario Clarín sobre las negociaciones realizadas por el Gobierno Nacional para cancelar la deuda del país con ese organismo (ver, en Apéndice, portada de Clarín del 7 de septiembre de 2003).

El segundo ejemplo es la tira publicada el 20 de septiembre de 2003 (ver página 84), donde Nelly, caminando por la calle y viajando en tren se encuentra con músicos callejeros, malabaristas en las esquinas con semáforos, todos niños o jóvenes, y sentencia al final: “*Pensándolo bien, la ciudad esta bárbara. A pesar de la crisis, seguimos produciendo cultura*”.

Los personajes (los niños, los jóvenes y la mujer en el monociclo) actuando para los transeúntes en lugares de la ciudad (el tren y la calle) para obtener dinero (situación representada por la lata rodeada de monedas en el cuadro final), guiados por la mirada de la protagonista, constituyen la función de *normalización*.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 20 de septiembre de 2003.



Las escenas se refieren a la pobreza, la desocupación y la mendicidad. El *armado*, en tanto, se sitúa con claridad en el tercer cuadro, donde Nelly parece haber descubierto algo tras su recorrido. Finalmente, la *disyunción* consiste en la conjunción de dos elementos que se suponen contradictorios: cultura y no cultura; la primera, ligada a la prosperidad y al arte culto; y la segunda, a la pobreza, las necesidades materiales, la expresión de sujetos carenciados o marginales.

Un tercer ejemplo será la tira publicada el 31 de julio de 2004 (ver página 85).

En esa secuencia, Nelly camina por “la realidad paralela” del “Planeta de las Antinomias” y encuentra un “protestódromo”, un estadio similar al Coliseo de Roma, donde un personaje de dos cabezas, con las caras de dos miembros del gabinete del Gobierno Nacional: Aníbal Fernández, ministro del Interior; y Julio De Vido, ministro de Planificación Federal y Obras Públicas.

Según el texto en off, se trata de una “mega obra pública de la realidad paralela”. Nelly dice que le recuerda a la cancha de River, a lo que el personaje “*Fernández DeVido*” responde que hay una relación con eso, porque están tratando de “deportivizar la protesta social”.

Están presentes las disyunciones introducidas en publicaciones inmediatamente anteriores de la tira: el “protestódromo” propone la idea de circunscribir la protesta, y la intención de “deportivizarlo” profundiza esa idea transformando una acción social y política en un espectáculo deportivo.

La normalización construida en este caso incluye la idea de criminalización de la protesta social, los aspectos conflictivos, y cierto compromiso político-ideológico que caracteriza las consignas de los manifestantes. También remite a las diversas manifestaciones de protesta contra el Gobierno Nacional durante la primera mitad de 2004, (demanda de salarios más altos, más planes sociales, seguridad, etcétera) y a la cobertura periodística que destacaba el interés del Gobierno por limitarlas y evitar la represión (ver en Apéndice, artículo de Clarín del 27 de junio de 2004 y portada del mismo diario del 23 de junio de 2004).

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 31 de julio de 2004.



Ante la comparación con el deporte, Nelly comenta que la idea es lograr algo como un partido de fútbol, donde sólo protestan 22 personas (por la cantidad de jugadores de un partido reglamentario) y millones lo miran por televisión. La secuencia termina con la exclamación del personaje bicéfalo: “No exagere, Nelly. Acá todos tenemos dos cabezas, así que protestan 44...”.

Se profundiza la disyunción inicial, al considerarse que no se trata de una reducción tan drástica del número de manifestantes como la que propone Nelly, sino una cifra más moderada.

Los ejemplos analizados evidencian la diversidad de temas sociales, políticos y económicos incluidos en las tiras, donde además se involucra a actores sociales reconocibles, como a los funcionarios del Gobierno.

Además de la protesta social, la pobreza, la desocupación, la cultura, la política partidaria, la economía nacional, la tira incluye cuestiones como la corrupción, la criminalidad, el subempleo, las transformaciones económicas y sociales de la década del '90, y los problemas urbanos de convivencia, la limpieza del espacio público, tránsito, transporte.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 31 de julio de 2004.



La remisión a éstas cuestiones se ubica, dentro de de la secuencia, en las funciones de normalización y armado. Es decir, forman parte de aquello que el lector comparte con el autor, el “ser de la parroquia”, que se tematiza y problematiza para la consecuente ruptura cómica o disyunción.

Cuando la narración se refiere a funcionarios públicos o líderes políticos (personajes de dos cabezas, ladrones con caras de los ex presidentes, la reina Sofía de España, obreros municipales), sujetos sociales marginales (cartonero, artistas callejeros, vendedora callejera boliviana, los jóvenes que revenden aparatos electrónicos) la comicidad es satírica o, en términos de Sigmund Freud, chistosa, pues el objeto de la comicidad son “terceros”, diferenciados del enunciador y enunciatario.⁵⁷

Algo similar ocurre cuando la referencia temática involucra no sólo a un personaje, sino cuestiones más amplias, como las expuestas más arriba.

⁵⁷ **Freud, Sigmund**. “El chiste y su relación con lo inconsciente”, v. 5. y “El Humor”, v. 17. En: *Obras Completas*, Ediciones Orbis S.A. Buenos Aires, 1988.

Se trata de una relación de hipertextualidad ampliada a lo social (pues involucra más que textos: personas y fenómenos sociales) focalizada en situaciones que pueden considerarse negativas.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 25 de octubre de 2003.



Langer y Mira, definen qué tipo de comicidad proponen en *La Nelly*:

Mira: *“Creo que, básicamente, nosotros hacemos sátira social. (...) y de alguna manera la tira nuestra tiene el espíritu de el más grande satirista de la lengua española que fue Cervantes. Es una tira que tiene personajes que están siempre afuera, siempre confrontando con cosas que pasan a su alrededor, es una tira de aventuras. (...) La sátira tiene por un lado un costado muy descarnado, muy negro y por otro lado está inspirada en algún dolor, alguna bronca.”*

Langer: *“Alguna injusticia. (...) Lo que dijo él está bien. Creo que es sátira. Desde el dibujo hay una coherencia con eso. Vos ves el dibujo y es coherente con el guión. Es proporcional la deformidad del dibujo con la del guión”.*

Los autores se refieren a la presencia de elementos satíricos de agresividad y burla en *La Nelly*. Pero también señalan aspectos de sufrimiento, dolor, fatalidad, relacionados con la figura de la ironía y, al mismo tiempo, con el humor.

En este sentido, argumentaré que la tira construye una vinculación entre enunciador y enunciatario a través del personaje principal, es decir, una identificación con un tipo social: las clases medias, particularmente los segmentos

empobrecidos. Y como consecuencia, la comicidad adquiere, en paralelo con la sátira y el chiste, características del humor y la ironía.⁵⁸

3.3 – Las clases medias en La Nelly

En los análisis de los metatextos y del paratexto, expuse algunas relaciones de La Nelly con las clases medias. Describiré, aquí, cuáles son los elementos y características de la tira que remiten a ese sector social, ya sea a través de los personajes o de los temas expuestos en la trama.

3.3.1 – Ejes de identificación

En el apartado sobre las clases medias, se afirmó que, originalmente, ese sector social se identificó con el trabajo y la educación como medios para lograr el ascenso social, ya fuera el propio o el de los hijos.

En La Nelly, esos valores aparecen completamente deteriorados, y prácticamente sin valor, aunque es posible encontrar, en la manera de exponerlos, una remisión a las características del pasado.

La educación, por ejemplo, aparece en contradicción con las condiciones de vida que presentan los personajes, se constituye como objeto de comicidad. Dentro de la tira, es un tema ligado a los jóvenes. Por ejemplo, una joven ingeniera química se gana la vida escupiendo fuego en los semáforos (ver página 89); bajo un escenario de fantasía pero con una remisión a la realidad, unos personajes de dos cabezas - también con rasgos juveniles-, que tiran de una roca para construir el

⁵⁸ Me refiero a la construcción de la comicidad humorística que implica una extrapolación de la fórmula original del humor definida por Sigmund Freud. La posibilidad fue expuesta en el primer capítulo. Ver página 14.

“Protestódromo”, son ingenieros y se disponen a reclamar más planes sociales, en vez de volver a épocas anteriores, cuando manejaban taxis.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 18 de septiembre de 2003.



En estos mismos ejemplos se problematiza, además, la cuestión del trabajo, que es considerado, en términos generales, como un medio de supervivencia y no un camino para mejorar las condiciones de vida.

También se muestra a un cartonero, que fue deportado desde Miami por no tener la documentación necesaria y se dedica a la “basurología” (ver página 78).

El caso de “los pibes” es muy claro en este sentido: están siempre en la calle, a excepción de la oportunidad que aparecen en la cárcel (ver página 81), donde revenden mercadería -aparentemente- robada; no tienen educación formal y su medio de vida está vinculado con la delincuencia (ver páginas 61 y 70) .

El otro eje vinculado con la educación y el trabajo es la noción de *cultura*, presente en *La Nelly* en algunas tiras. Por ejemplo, la que muestra a Nelly mirando a unos músicos callejeros y niños malabaristas en las esquinas pidiendo monedas y concluye que en la ciudad “seguimos produciendo cultura” (ver página 84).

Otro caso similar es el comentario que hace un obrero municipal acerca de un “bache histórico” que será “declarado de interés municipal”: le explica a Klaus, el bonista austríaco, que “acá la cultura está en la calle” (ver página 90).

En los ejemplos citados, hay una tendencia a presentar valores tradicionales de las clases medias a través de opuestos: trabajo es desempleo, sub empleo e

incluso, mendicidad; educación es sólo un dato sin valor; la cultura (entendida -cabe remarcarlo- como la cultura culta) es la falta de cultura, vinculada a la pobreza o la miseria.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 2 de mayo de 2004.



Al igual que los temas de la tira presentados más arriba, los ejes descritos aquí forman parte de las funciones *normalizante* y de *armado*, y por lo tanto, del saber previo de los interlocutores. Se entiende, entonces, que quien conoce estas cuestiones –y, por lo tanto, comprende la comicidad propuesta- es alguien que puede identificarse como un sujeto de clase media.

Otros ejes que forman parte de las características de este sector social, pero en el contexto de la década del '90 y en los primeros años de 2000, se manifiestan a través de la protagonista.

3.3.2 – La señora de clase media

Se ha señalado la centralidad de Nelly en la tira y las características que permiten describirla como un personaje grotesco. A ello pueden agregarse algunos de rasgos personales que la identifican con las clases medias, como sus valores, sus consumos culturales, su historia personal, sus condiciones materiales de vida, y algunas de sus reacciones frente a cuestiones sociales y políticas.

En primer lugar, Nelly es una jubilada, hija de trabajadores (su mamá, “pedicura de la infanta Isabel cuando vino a la Argentina”, y su padre, “pizzero”, a quien todos llamaban “el Rey de la Fainazetta”), que vive en una casa baja de barrio.

Estos tres datos delimitan fuertemente una pertenencia social: tiene un ingreso fijo -aunque se supone escaso-, un hogar propio con infraestructura básica, y proviene de una familia vinculada con el trabajo, aunque poco calificado.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 14 de noviembre de 2003.



No obstante, sus condiciones de vida se caracterizan por las limitaciones económicas: se roba un lechón porque no pudo ganárselo en un sorteo, no paga las cuentas de los servicios, pide dinero prestado, compra electrónicos robados, intenta trabajar escupiendo fuego en las esquinas, come en un restaurant de tenedor libre sólo porque hay una rebaja de precios, etcétera.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 5 de septiembre de 2004.



Pero el contraste más claro con su situación de empobrecimiento se presenta en relación a sus consumos, en general, y a los consumos culturales en particular.

A Nelly le gusta mirar programas de cocina gourmet por televisión, pero le resulta imposible preparar las recetas presentadas, por los altos costos de los ingredientes.

Admira a los personajes públicos que se hicieron ricos durante la década del '90, como "los Fassi Lavalle". Con su amiga Selva, visita el departamento del matrimonio en las torres Le Park, y admira la grifería de oro, la mayonesa en aerosol, el caviar iraní y la lencería erótica marca Versace. Para ella, todo debería ser testimonio histórico "de lo que fue pertenecer al primer mundo" (ver página 86).

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 5 de septiembre de 2004.



Selva, como alter-ego de la protagonista y voz reflexiva, destaca la exageración cómica de las contradicciones de Nelly, desarrolladas a través de sus acciones espontáneas y viscerales, generalmente vinculadas con su vanidad y su oportunismo.

Otro ejemplo donde se menciona el consumo es "el duelo de celulares" entre un representante de la empresa estatal de energía y uno de "los pibes" del barrio. Mientras uno amenaza al otro con las capacidades de cada celular, Nelly expresa su satisfacción: "Desde los '90 que no se veía algo así" (ver página 93).

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 1 de noviembre de 2003.



Los consumos de Nelly hacen referencia al ciudadano consumidor consolidado en esa década, que, en la tira, es objeto de comicidad.

Pero la tira expresa una tendencia realista, pues ella no tiene la posibilidad material de concretar esos deseos de consumo. Por el contrario, se muestra una situación donde se ha consolidado una barrera que la separa, de manera permanente, de esos consumos.

La Nelly. Tira cómica publicada en Clarín, el 1 de noviembre de 2003.



También se exponen aspectos vinculados con cuestiones sociales, como en la inauguración del monumento del barrio, donde Nelly toma el micrófono y, desde el palco, reclama una votación para elegir el jinete que falta (ver página 62); o cuando, ante un corte de luz en el barrio, Selva inicia un cacerolazo para protestar contra la empresa proveedora del servicio y algunos funcionarios públicos.

La protagonista presenta diversos puntos de oposición con respecto al ideal de las clases medias urbanas tradicionales: individualista; desinteresada por la

educación, el trabajo y el cumplimiento de las normas; discriminadora y conservadora. Pero estas características constituyen un objeto de chiste.

Al mismo tiempo, evidencia sus miserias y fatalidades: el empobrecimiento, la soledad, la “justicia poética” que frustra sus intentos oportunistas; su fealdad; su vejez. Esos matices hacen de Nelly un personaje ambivalente y frágil.

3.3.3 – La comicidad sobre las clases medias

En una primera aproximación, se afirmó que la comicidad de la tira es satírica. En éste sentido, Rubén Mira explica:

“Nosotros hacemos un trabajo muy poco pudoroso. Trabajamos en un estado de inocencia y libertad. Somos así. Sergio es Chanco, yo soy Dragón. Somos tipos expansivos. Nos gusta el banquete y que haya fiesta. Que, cuando te rías, te rías a carcajadas. No que tengas una reflexión que te provoca una sonrisa”.

La reacción cómica que señala remite a algunos aspectos de la risa en el realismo grotesco descrito por Mijail Bajtín. (Ver página 25)

Pero hay una segunda aproximación, que se evidencia a través de las referencias a las clases medias, especialmente a los sectores empobrecidos dentro de esas clases, que conviven con la pobreza y la marginalidad: cuando esos elementos entran en juego, se produce una vinculación entre los actores involucrados en el texto (enunciador y lector) que los identifica a través de su pertenencia a un grupo social.

Se trata de las clases medias que exponen su empobrecimiento como situación naturalizada, que implica la imposibilidad de reproducir siquiera sus consumos, y su convivencia con la marginalidad y la pobreza.

Al posicionarse como objeto de la comicidad, ya sea a través de personajes o de cuestiones sociales, es posible afirmar que la tira presenta ironía y humor. Pero sin desplazar a la comicidad satírica. Estas formas se articulan con aquella, dando lugar a una comicidad ambivalente, o, podría decirse, a una risa grotesca.

4 – Conclusiones

La aparición de La Nelly en el segmento superior de la página de tiras gráficas de Clarín implicó, como se ha señalado, una transformación del espacio mediático, y también una actualización de la representación de las clases medias urbanas.

Considero que la hipótesis planteada inicialmente fue confirmada a lo largo del trabajo. En el período analizado, La Nelly representa a las clases medias – particularmente a los sectores empobrecidos- a través del grotesco, que se expresa como transgénero, emplazado en el personaje principal y también en los dibujos y los textos de la tira.

En base a estas características, se constituye como una tira cómica claramente actual. No sólo por la inclusión de temas de la coyuntura social, política y económica, sino también por la representación novedosa de unas clases sociales que han experimentado profundas transformaciones, como consecuencia de la instauración y profundización del modelo neoliberal en la Argentina.

Su originalidad se potencia gracias a la relación hipertextual con las tiras *dramáticas* que ocuparon ese espacio mediático anteriormente y consolidaron allí determinadas características de las tiras dramáticas o costumbristas. De ellas, La Nelly sólo conservó, aunque con modificaciones, la continuación en la narración.

La sátira, el grotesco y –de modo menos explícito- el humor y la ironía caracterizan la comicidad de la tira en su totalidad. Se trata de figuras y de un género fuertemente expresivos que buscan la conmoción y la provocación.

Pero en el caso analizado, esa fuerza conmovedora está circunscrita a un medio masivo de comunicación y, consecuentemente, a los procesos de *estilización* y

homogeneización, en el sentido en que los define Jesús Martín Barbero en su estudio sobre el melodrama:

*“La homogeneización funciona borrando huellas de la diferencia, de la pluralidad de origen, de la diversidad en la procedencia cultural de los relatos y las formas escénicas, obstruyendo su permeabilidad a los contextos. (...) La estilización es la otra cara del proceso de homogeneización, aquella que mira a la transformación del pueblo en público. Y que funciona a través de la constitución de una lengua y un discurso en el que puedan reconocerse todos, o sea el hombre-medio, o sea la masa. (...) Estilizar significa aquí la progresiva rebaja de los elementos más claramente caracterizadores de lo popular, tanto en el léxico como en el gesto o en los comportamientos”.*⁵⁹

Se han señalado los orígenes populares del género grotesco. Su presencia en *La Nelly* manifiesta, como se ha visto en el análisis y los testimonios expuestos, el funcionamiento de estos dispositivos de masificación: los testeos con *focus groups*, las restricciones y objeciones planteadas por los representantes de Clarín, y las posteriores modificaciones en la tira.

En el mismo sentido está presente una autolimitación, que explica Rubén Mira:

*“Por más que el diario nunca haya ejercido una censura sobre nuestro trabajo, el hecho de estar en un medio masivo como Clarín significa una restricción. Nosotros sabemos que hay cosas que no se pueden decir y temas que no se pueden tratar de determinada manera. Eso es así. Por otro lado, yo creo que el trabajo que hacemos en *La Nelly* tiene un espíritu festivo, que de alguna manera surge del trabajo de nosotros dos”.*

59 **Martín Barbero, Jesús.** *Memoria narrativa e industria cultural.* En *Comunicación y Cultura*, N° 10. México, 1983.

Se presenta, entonces, un grotesco estilizado y homogeneizado: se limitan las representaciones gráficas (dibujos), las referencias sexuales y la agresividad explícita. Y lo mismo ocurre con la sátira y la ironía, restringidas en el mismo sentido.

Sin embargo, La Nelly manifiesta un juego permanente de presión sobre los límites de lo decible en el espacio mediático a través del cual circula. Este hecho se evidencia en el surgimiento de nuevas objeciones por parte del diario y en la atención puesta sobre la autolimitación de la producción textual.

La Nelly manifiesta la vigencia del género grotesco como forma de representación de sectores sociales, particularmente aquellos que evidencian una situación “de caída”.

Los textos analizados en este trabajo hacen referencia a una clase media empobrecida, inmersa en un proceso de polarización social que amenaza con hacerla desaparecer. Los individuos buscan mantener su identidad social a través de actitudes y prácticas que sólo pueden ser virtuales o superficiales, pues ellos ya han perdido toda posibilidad de sostener las condiciones previas de vida.

De esa caída, La Nelly se ríe a carcajadas.

5 - Bibliografía utilizada (por tema)

1 - Tiras cómicas, humor gráfico, comicidad, géneros

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, palabras, gestos.* Paidós Ibérica. Barcelona. 1986.

Freud, Sigmund. “El chiste y su relación con lo inconsciente”, v. 5. y “El Humor”, v. 17. En: *Obras Completas*, Ediciones Orbis S.A. Buenos Aires, 1988.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Taurus. Madrid, 1989.

Gombrich, E. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Ed. cast. Editorial Gustavo Gili S. A. Barcelona, 1979.

Morin, Violette. “El dibujo humorístico”. En: *Análisis de las imágenes.* Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1972.

Rep, Miguel. *El recepcionista de arriba.* Revista Humor. Número de diciembre de 1980. Citado en www.tebeosfera.com

Rivera, Jorge B. “Para una cronología de la historieta”. En **Ford, Aníbal; Rivera, Jorge; Romano, Eduardo.** *Medios de comunicación y cultura popular.* Legasa – Ediciones Culturales Argentinas. Buenos Aires, 1985/1990.

Rivera, Jorge B. *Historia del humor gráfico argentino.* Revista Crisis, Nº 34 y 35. Buenos Aires, febrero y marzo de 1976.

Rivera, Jorge B. *Panorama de la historieta en la Argentina.* Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1992.

Steimberg, Oscar. “Proposiciones sobre el género”. En: *Semiótica de los medios masivos.* Atuel. Buenos Aires, 1993.

Steimberg, Oscar. *Leyendo Historietas.* Nueva Visión. Buenos Aires, 1977.

Steimberg, Oscar. *Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico.* En: Revista Signo & Señal, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 2001.

Trillo, Carlos y Saccomanno, Guillermo. *Historia de la historieta argentina.* Ediciones Record. Buenos Aires, 1980.

2 - Grotresco

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Alianza Editorial. Madrid, 1989.

Chastel, André. *El Grotresco.* Ediciones Akal. Madrid, 2000.

Frank Dauster. *Perfil generacional del teatro hispanoamericano (1894 – 1924).* Chile, México, Río de la Plata. Girol Books, Inc. Canadá. 1993.

Osvaldo Pellettieri. *Armando Discépolo: entre el grotresco italiano y el grotresco criollo, en De Totó a Sandrini, del cómico italiano al actor nacional argentino.* Cuadernos de GETEA. Galerna. Buenos Aires. 2001.

Viñas, David. *Grotresco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo.* Corregidor. Buenos Aires, 1997.

3 - Contexto social, político y económico de la Argentina de fines del siglo XX y principios del XXI. Neoliberalismo, clases medias, pobreza

Bauman, Zigmunt. *Globalización. Consecuencias humanas.* Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1999.

Cheresky, Isidoro y Pousadela, Inés (editores). *El voto liberado. Elecciones 2003: perspectiva histórica y estudio de casos.* Biblos. Buenos Aires, 2004.

Feijoo, María del Carmen. “Los gasoleros. Estrategias de consumo de los NUPO”. En: **Minujín, Alberto** (comp). *Cuesta abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina.* UNICEF-Losada, Buenos Aires. 1995.

Feijoo, María del Carmen. *Nuevo país, nuevos pobres.* Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires-México, 2001.

Godio, Julio. *Argentina: luces y sombras en el primer año de transición. Las mutaciones de la economía durante el gobierno de Duhalde.* Biblos. Buenos Aires, 2003.

Habermas, Jürgen. *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío.* Amorroutu. Buenos Aires, 1975.

Minujín, Alberto. "En la rodada", en: *Cuesta abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina.* Minujín, A. y otros. UNICEF-Losada, Buenos Aires. 1995.

Muñoz, Blanca. *Comunicación, cultura y desigualdad social: interpretaciones contemporáneas.* Mimeo. Buenos Aires, 1998.

Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo.* Taurus. Buenos Aires, 2005.

Wortman, Ana, "Una aproximación a los nuevos intermediarios culturales del campo publicitario. Individualidades y corporación transnacional". En: **Wortman, Ana (comp.).** *Imágenes publicitarias/Nuevos burgueses.* Prometeo Libros. Buenos Aires, 2004.

Wortman, Ana. "Corporaciones transnacionales y estilos de vida". Y **Arizaga, Cecilia.** "Sobre gustos no hay nada escrito: gusto legítimo y autenticidad en el mercado de la casa". En Wortman, Ana (comp). *Imágenes publicitarias / Nuevos burgueses.* Prometeo Libros. Buenos Aires. 2003.

4 – Medios de comunicación

Martín Barbero, Jesús. "Melodrama: el gran espectáculo popular"; en: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía,* Convenio Andrés Bello. Bogotá, 2003.

Martín Barbero, Jesús. *Memoria narrativa e industria cultural.* En *Comunicación y Cultura,* N° 10. México, 1983.

Morley, David. *Televisión, audiencias y estudios culturales.* Amorroutu. Buenos Aires, 1996.

Rivera, Jorge. *El folletín,* Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.

Ulanovsky, Carlos. *¡Paren las rotativas!. Diarios, revistas y periodistas.* Vol. 1. Emecé Editores. Buenos Aires, 2005.