

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

Título del documento: Inodoro Pereyra: la sátira de la resignación

Autores (en el caso de tesis y directores):

Pablo Ángel Díaz

Laura Vanesa Vázquez, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2012

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

Alumno: Pablo Ángel Díaz

DNI: 29140217

Tutora: Dra. Laura Vanesa Vázquez

Carrera de Ciencias de la Comunicación

Universidad de Buenos Aires



Capítulo I

Presentación



Si un don tiene la literatura del Negro es hacerles sentir a sus lectores la estupidez humana. El Negro logra este efecto sin soberbia, con una inteligencia que cuando asoma es sabiduría, y la irradia también sobre el lector. Tal vez esto es lo que hace que su literatura, sin preocuparse por los prestigios de género, supere la contradicción civilización/barbarie que se traslada en la literatura entre lo culto y lo masivo poniéndose simplemente a escuchar con una percepción que le envidiaría el mismísimo Puig (...) Superando el costumbrismo, sus cuentos le entran sin anestesia a una realidad que lastima. Quien no se haya reconocido en uno de sus cuentos, miente. Y se miente. Y cuando el Negro te mira vos tenés la certeza de que no te está juzgando. Simplemente, te comprende. Por algo el Negro es el artista de todos.

Guillermo Saccomano, Roberto Fontanarrosa por Guillermo Saccomano. Página 12, 07-01-2007.

1. Fundamentos de una elección

Introducción

No resulta sencillo desarrollar una justificación objetiva acerca de la importancia que puede alcanzar una obra literaria, cualquiera sea el género al que pertenezca, en el tiempo y lugar en que circula. Más difícil aún es elegir los parámetros que permitan determinar el grado de inteligencia y eficacia que detentan ciertas estrategias humorísticas o ciertas propuestas argumentales.

Fijar la atención en las ventas y en su masividad suele conllevar el riesgo de caer en superficialidades y conclusiones contaminadas por un exitismo que no garantiza una interpretación válida con respecto a la profundidad del contenido de la obra. Lo mismo ocurriría si únicamente se tuviesen en cuenta los galardones y los reconocimientos que ella ha obtenido, o la jerarquía de los medios por los que circula.

Sin embargo parece innegable -e incluso resulta obvio- el enorme aporte artístico e intelectual que significó *Inodoro Pereyra* para la historia gráfica de nuestro país. La riqueza de sus viñetas se evidencia en su versatilidad, en su amplitud, en su indiscutible ingenio, en la simpleza de sus personajes y en la complejidad metafórica con la que contrastan, en la cotidianeidad de los ambientes que evoca y en su transformación desde

la exageración y el disparate, en el aspecto caótico y deplorable de ciertos hechos narrados y en el humor que los reconvierte o los dosifica.

Es probable que en esta extensa publicación se conjuguen los principales atributos que el autor ha demostrado en todas sus obras. Tal vez la historieta sea la mejor herramienta para conocer su capacidad interpretativa de la realidad, su facilidad para reconstruir escenarios típicos y su habilidad para adornarlos con matices sorprendentes. Las páginas siguientes buscan indagar, conocer, interpretar y, a la vez, desarrollar un humilde homenaje a esta creación, en un intento por justificar estas palabras.

Objetivo

El objetivo general de esta investigación es el de identificar, en la narrativa de la historieta *Inodoro Pereyra*, los imaginarios que permiten reconstruir ciertos conflictos culturales y políticos, actuales e históricos, de nuestra sociedad.

Para ello será necesario, en principio, seleccionar y explicar algunas categorías de análisis que ofrecen la sociología de la cultura y las teorías comunicacionales, que servirán para facilitar la comprensión de ciertos fenómenos massmediáticos y culturales. Paralelamente, mediante estas herramientas teóricas se podrá ubicar e indagar los diversos estereotipos y formas de representación que constituyen las sátiras humorísticas presentes en la obra de Fontanarrosa, con el propósito de dilucidar su alcance simbólico y comprender algunas de las razones de su eficacia.

Metodología

Este trabajo de investigación se basa en el análisis de los veinte libros de *Inodoro Pereyra*, editados por Ediciones de la Flor, desde el año 1974 hasta 1998. De estos libros se seleccionarán algunos ejemplos considerados emblemáticos; es decir, aquellos que desarrollan ciertas temáticas recurrentes a lo largo de la historia de la publicación. Se llevará a cabo un estudio de ellos y, además, se efectuará una comparación con otra historieta de enorme importancia en nuestro país, como es *Mafalda* de Quino.

Se utilizarán distintas fuentes bibliográficas con el fin de construir un marco teórico propicio para la investigación. Dicho marco será confeccionado en base a dos criterios fundamentales: el primero se relaciona con la intención de definir aquellas nociones vinculadas al concepto de identidad. En este sentido, se tratará de describir el modo a través del cual se conforman y se explican, desde un punto de vista teórico, los procesos

de constitución identitaria. El segundo criterio surge de la necesidad de comprender la idea de “lo popular” en todas sus dimensiones: desde sus expresiones folclóricas hasta aquella que encubre la dinámica de diversos tipos de antagonismos. Por lo tanto, se citarán distintas concepciones que contribuyen a desarrollar este debate.

En conclusión, el propósito del marco teórico será facilitar la definición de una identidad cultural popular que, posteriormente, deberá ser localizada en los trazos y los simbolismos de la obra de Roberto Fontanarrosa.

Hipótesis

La hipótesis central de este trabajo, fundada en la certeza de la riqueza simbólica que ofrece la historieta de Roberto Fontanarrosa *Inodoro Pereyra*, afirma que sus páginas reconstruyen muchas de las tensiones y dilemas culturales que giran en torno a la cultura popular. Y, por otra parte, que la obra desarrolla una crítica política sumamente aguda, retratando, a través de la caracterización de su personaje central y de su entorno, muchas de las problemáticas sociales y económicas imperantes en el contexto que acompañó la publicación de la tira.

Desde el punto de vista epistemológico, los análisis desarrollados por esta investigación, basados en los ejemplos seleccionados en la historieta, permiten demostrar la coexistencia de diversas perspectivas teóricas que parecen indisociables. Ellos ayudarán a confirmar que no hay una teoría o explicación sociológica que pueda agotar todas las dimensiones de los fenómenos culturales que expone la obra; ellos soportan distintas lecturas aún cuando provengan de enfoques aparentemente contradictorios.

2. La argentinidad de Fontanarrosa

Roberto Alfredo Fontanarrosa nació el 26 de noviembre de 1944, en la ciudad de Rosario, en el seno de una familia de clase media. Su amor por el arte gráfico y la literatura comenzó a desarrollarse desde su infancia: su madre, amante de los libros, lo influenció con muchas lecturas que posteriormente resultarían fundamentales en su formación profesional. También tempranamente comenzó a destacarse en el dibujo. Sus primeras incursiones fueron unas exposiciones de dibujo industrial organizadas por el colegio al que concurría.

Su afición por lo artístico se contrapuso a su falta de amor por los ámbitos escolares. Fue a los diecisiete años cuando los abandonó definitivamente, luego de repetir el tercer año de la escuela secundaria, hecho que, según lo que él mismo afirma, no le generó ningún sentimiento de frustración: “soy un precursor de la deserción escolar”¹ sentenció.

Ni bien hubo abandonado la escuela, convencido de conocer su vocación, Fontanarrosa comenzó a buscar trabajo en distintas publicaciones con la intención de iniciarse profesionalmente. Su primer empleo tardó un par de años en llegar, y lo consiguió en una agencia de publicidad. El trabajo no era precisamente lo que él soñaba pero, de todos modos, le sirvió para desarrollar su habilidad artística.

A los veintitrés años consigue que la revista rosarina *Boom* publique su primer chiste. Unos tres años después otra revista de la ciudad de Rosario, *Tinta*, publica una parodia suya acerca del agente James Bond: Fontanarrosa había creado un personaje que sería el antecesor de su afamado *Boogie el aceitoso*.

Los inicios de su consagración profesional se dieron a sus veintiocho años. Sus publicaciones comenzaron a llegar a un público masivo a través de la revista *Hortensia*, y mediante la revista *Satiricón*, a la que llegó como colaborador. Pero, sobretodo, obtuvo su fama gracias a sus participaciones en el diario *Clarín*, en el cual trabajaría hasta sus últimos días de vida. A partir de ese momento, sus obras comenzarían a circular por distintas editoriales y hasta llegarían a adquirir carácter internacional.

Pero su producción no solamente se reduciría a las historietas y los chistes, sino que también publicaría unos trece libros de cuentos, unas tres novelas y un libro de crónicas futbolísticas titulado *No te vayas campeón*. Además escribió y participó de varios guiones cinematográficos, de cortometrajes y uno de televisión basado en sus cuentos. También colaboró durante varios años en la redacción de los guiones del grupo *Les Luthiers*.

El 20 de noviembre de 2004 formó parte de una mesa redonda en la apertura del Tercer Congreso de la Lengua Española, brindando una exposición acerca de las malas palabras que sería largamente recordada. Según explicó después, su intención no fue escandalizar ni transgredir sino simplemente presentar un tema novedoso.

¹ Fontanarrosa, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998, pág. 672.

Como afirma Guillermo Saccomano, Fontanarrosa parece haber logrado surcar un campo de la literatura históricamente minado por las disputas de lo culto y lo masivo, sin padecer deslegitimaciones ni sucumbir ante las contradicciones propias de esa tensión. Supo bucear en los márgenes para reconstruir distintas expresiones culturales, mediadas por un trabajado argentinismo que nunca quiso abandonar, ni siquiera cuando sus obras comenzaron a cruzar las fronteras del país.

El “Negro” Fontanarrosa abandonó este mundo el 19 de julio de 2007, víctima de un paro cardiorrespiratorio provocado por una enfermedad que había estado sufriendo desde hacía varios años, que fue deteriorando su cuerpo lenta y progresivamente.

3. El Surgimiento de la historieta y sus contextos

En relación con los componentes culturales de la obra, resulta pertinente citar el análisis acerca de la historieta gauchesca que efectúa Jorge Rivera:

De modo no totalmente sorprendente, muchos de los productos pioneros de la cultura popular urbana y de la industria cultural argentina se relacionan, en forma directa o indirecta, con un componente que terminó por revelar su fuerza medular y su intensidad pregnante: la figura del gaucho y su repertorio temático, lingüístico y ambiental, además de sus marcas caracteriológicas.²

Pero cuando *Inodoro Pereyra* evoca ese ambiente cultural no es más que para satirizarlo. En este sentido, la adopción del género gauchesco es una elección puramente humorística; la tradición y la historia de su autor poco tienen que ver con la vida campesina, por el simple hecho de que ese estilo de vida nunca logró seducirlo. Él mismo reconoce esta particularidad, cuando hace referencia al origen de su creación:

Primero mandé a la revista Hortensia una parodia de Harry el sucio, que era Boogie el aceitoso. Se publicó, me entusiasmé y empecé a mandar historietas de distintas características, pero ninguna pensando en seguir, eran pequeños capítulos unitarios. Entre todas esas había una gauchesca, un poco tomada del Martín Fierro. La primera vez que salió Inodoro en Hortensia fue en el '72. Yo no soy un folclorista ni un gauchófilo, pero por ese entonces había mucha efervescencia en el folklore.³

² Rivera, Jorge “La historieta gauchesca” en *Panorama de la historieta en la Argentina*, Libros del Quirquincho, 1992, pág. 42

³ Enlace: <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-50406-2005-04-30.html>

La primera publicación data del año 1972, y tuvo lugar en la revista cordobesa *Hortensia*. La historieta nació, como explica el propio Fontanarrosa, conjuntamente con *Boogie el aceitoso*, su otra gran creación caricaturesca. Lógicamente, en ese momento el autor no imaginaba el enorme prestigio que alcanzarían sus personajes.

En 1974 la historieta comienza a ser editada por Ediciones de la Flor. En un principio se publicaba como chistes sueltos, en historias que se presentaban en una sola edición. Luego, hubo un período en que se publicaba en un formato que imitaba al folletín, en historias que se continuaban en números sucesivos. Ya para 1976 Inodoro Pereyra recupera su formato original para pasar al diario *Clarín*, que lo ha publicado hasta la actualidad.

Diversos escenarios políticos y sociales fueron contextualizando la publicación de la historieta. Su nacimiento y sus primeras ediciones se dieron en el marco de una Argentina gobernada por una dictadura militar que analizaba el modo más adecuado de permitir la vuelta del peronismo proscripto. Luego llegaría la “primavera camporista”, el regreso final de Perón, su gobierno y, por último, su muerte, que antecedió a una nueva dictadura militar, mucho más efectiva que las anteriores en cuanto a la profundización de las brechas económicas y culturales que sellarían para siempre el destino del país.

Hacia mediados de los ochenta, con el retorno definitivo de la democracia, una Argentina cada vez más endeudada comenzó a adoptar los lineamientos económicos de un Estado neoliberal que ya había logrado establecerse con éxito en muchos países europeos. La hiperinflación, rasgo distintivo de la época alfonsinista, pudo ser controlada a principios de los noventa por un plan de convertibilidad que adoptó el gobierno de Carlos Menem.

El neoliberalismo se fue profundizando por el régimen de privatizaciones que impuso el nuevo plan. La lenta desaparición de la industria nacional fue una de las consecuencias principales de este proceso; el progresivo debilitamiento del poder intervencionista del Estado fue otra de ellas. Esto último produjo una reformulación de las políticas sociales mediante decisiones que se basaron en una creciente desinversión, que impactó de modo negativo, principalmente en el área educativa y en el área de salud. Asimismo, esta etapa estuvo signada por un crecimiento acelerado del desempleo

y la pobreza, que tendría su punto cúlmine a principios del nuevo milenio, momento en el que llegará a afectar a más de la mitad de la población del país.

La historieta, en mayor o menor medida, se hizo eco de estos panoramas políticos que se fueron desarrollando a través del tiempo. Sin ser una publicación que basara sus temáticas en sucesos de la actualidad no evadió, sin embargo, el desafío de establecer críticas y señalamientos a ciertos acontecimientos del orden nacional. Aunque, mayormente, este tipo de alusiones surgió de representaciones alegóricas y referencias simbólicas. Como explica Juan Sasturain: “(...) ‘El renegáu’ no lee el diario pero lo que le pasa o ve pasar suele tener que ver con lo que pasa por los medios o a la gente, sin necesidad de ser muy explícito.”⁴

⁴ Fontanarrosa, Roberto, *Inodoro Pereyra*, Biblioteca Clarín de la Historieta, Buenos Aires, 2004, pág. 11.

Capítulo II

Caricaturas e identidades populares

Uno se cuestiona si con tanto argentinismo se entenderá todo, como yo a veces no entiendo todo lo que leo de autores españoles. Pero prefiero que se mantenga el aroma del lugar a caer en ese castellano de las series de TV.

Roberto Fontanarrosa, Página 12, 11-10-04.

1. El humor y la tradición cultural

Uno de los propósitos de este trabajo consiste en el análisis del modo en que ciertas situaciones de la vida cotidiana y ciertos contextos sociales son caricaturizados en un medio de comunicación como es, en este caso puntual, una publicación gráfica de corte humorístico. Esta referencia genérica no es un dato menor, es un hecho que impone un desafío. El que nuestro objeto de estudio se relacione con el humor significa, principalmente, asumir la existencia de una espesa red simbólica que contiene elementos de un mayor grado de complejidad que los que suelen hallarse en otros géneros.

Hablar de humor es hablar de complicidad, de saberes compartidos, de sentidos comunes. Significa entender que existen profundos puntos de encuentro entre el creador de una obra y su receptor; en este caso, entre el escritor y el lector, y que esos puntos de encuentro son los que permiten cierta reciprocidad que da lugar a los efectos de sentido; la que brinda eficacia a las metáforas, a las tergiversaciones, a los guiños, a los niveles de intertextualidad, etc. Son, todos estos, mecanismos absolutamente prioritarios en el humor, al punto de resultar imprescindibles en determinadas ocasiones. Sin ellos muchos sentidos se perderían. Aunque, por supuesto, es innegable que todos los géneros requieren, en mayor o menor medida, de cierto mutuo entendimiento, pero podría convenirse que quizás ninguno resulte tan demandante de competencias previas y de saberes compartidos como es el caso del humor.

Por otra parte, refiriendo puntualmente a nuestro objeto de estudio, la historieta *Inodoro Pereyra*, lo primero que debe destacarse es que nos encontramos ante un tipo de humor en el que las referencias culturales e históricas son claramente predominantes. El “argentinismo” que impregna sus viñetas (y que no sólo remite a su estética gauchesca sino también a las distintas expresiones culturales a las que se alude) es una

construcción consciente, con un efecto cuidadosamente diseñado por el autor, con el fin de generar en el lector una familiaridad inspirada en el reconocimiento de distintos elementos arquetípicos de su tradición nacional.

El objetivo de este capítulo, por lo tanto, será el de teorizar acerca de ciertos mecanismos simbólicos presentes en el tratamiento humorístico de la publicación, a fin de hallar un punto de vinculación entre dichos mecanismos y los procesos de construcción de una identidad social. Indagaremos en las formas de representación y en la constitución de los estereotipos en tanto modos imaginarios predominantes de establecer un reconocimiento simbólico. A partir de allí, podremos adentrarnos en un territorio más vasto y complejo como es el de lo popular y sus expresiones, con el objetivo de dilucidar el modo en que han sido retratadas en esta obra.

2. Las formas de representación

Dado que una de las principales inquietudes de este trabajo es comprender el modo en que distintos fenómenos culturales se encuentran representados en la historieta de Roberto Fontanarrosa, como primera medida correspondería esclarecer qué es precisamente lo que se entiende por “representación”. Y no es ésta una tarea sencilla. Puede decirse que existen tantas acepciones del término que se torna dificultoso hallar una definitiva y absoluta. Dicha complejidad es alertada por Leonor Arfuch en el libro *Términos críticos de la sociología de la cultura* cuando afirma: “Representación es una de esas palabras cuya densidad significativa atraviesa toda la historia de la filosofía y cuyos usos –diversos y contradictorios– escapan a cualquier trazado conceptual”⁵. Sin embargo, la autora especifica cuál es el uso más frecuente del término: “En su acepción más amplia, la representación supone algo que viene a ocupar el lugar de otra cosa: un objeto, una idea, una persona”⁶.

Un análisis más detallado realiza Elliot Eisner en su libro *Cognición y Currículum*, en un apartado que denomina *Formas de representación*. Allí explicita las categorías que permiten conceptualizar los distintos tratamientos del término. A la primera de ellas la llama el “modo mimético”, y es la que vincula a la representación con la imitación. Es decir, la forma de representar a través de la mimesis se basa en desarrollar una imagen

⁵ Arfuch, Leonor, “Representación”, en *Términos críticos de la Sociología de la Cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002, pág. 206.

⁶ Op. Cit., pág. 206.

que pretende imitar los rasgos superficiales de algún objeto o de alguna cualidad específica: “Mientras más parecida sea la forma de representación al contenido representado, más eficaz será la mimesis”⁷.

A la segunda de estas categorías el autor la llama “modo expresivo” de representación. Se refiere, ya no a las formas de retratar las cualidades superficiales del objeto o cualidad, sino más bien a la expresión de sus características profundas y sus propiedades esenciales.

Y por último, la tercera de las categorías que evoca Elliot es la que, probablemente, resulte más pertinente a los fines de este trabajo, por cuanto refiere a la constitución simbólica de las sociedades. El autor la denomina “modo convencional”:

A medida que los individuos se socializan dentro de una cultura van aprendiendo que ciertas convenciones reemplazan a algunas cosas. Una luz roja, una cruz, la palabra *mesa*, la bandera del país, el vocabulario casi siempre arbitrario de nuestro lenguaje discursivo, son ejemplos del modo convencional de tratamiento de las formas de representación.⁸

La representación es, por ende, la base imaginaria de toda cultura. Las creencias, las convenciones, los rituales, los saberes compartidos son formas de representar la realidad que se hallan en el interior de todo grupo social y son, a la vez, lo que permiten definirlo como tal. Todas aquellas operaciones que median en la constitución del sentido en los sujetos, es decir, los procesos de construcción de identidad, las sensaciones de pertenencia a una clase o a una etnia, los estereotipos, los prejuicios y demás, no son otra cosa que diversos modos de operar con las representaciones.

3. Los estereotipos y la identidad

Debemos, entonces, concebir al estereotipo como el resultado de una operación representacional. Esta noción ha sido de gran utilidad a las ciencias sociales, aun cuando se trata de una categoría que suele ser valorada de un modo negativo, especialmente si se la vincula con el carácter estigmatizador de un prejuicio. Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot en su texto *Estereotipos y clichés* han trabajado con profundidad en la ambivalencia de este concepto, explicando su surgimiento y su evolución.

⁷ Einer Elliot, “Formas de Representación”, en *Cognición y Currículum*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1993, pág. 81.

⁸ Op. Cit., pág. 83.

El estereotipo en el sentido de esquema o de fórmula cristalizada recién aparece en el siglo XX (...) el publicista norteamericano Walter Lippmann fue el primero en introducir la noción de estereotipo (...) designa mediante ese término, tomado del lenguaje corriente, a las imágenes de nuestra mente que mediatizan nuestra relación con lo real. Se trata de representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad del entorno. Según Lippmann, estas imágenes son indispensables para la vida en sociedad.⁹

El estereotipo es calificado como una imagen mental cuya función es la de mediatizar nuestra relación con lo real. Es un elemento fundamental para la cognición, siendo que facilita el ordenamiento, la categorización y la interpretación de los hechos. Pero es también definido como un “esquema cultural”. Este empleo del término resulta sumamente significativo y es quizás el motivo que justifica su elección para este análisis. La palabra esquema, tomada de las explicaciones de las autoras, nos está sugiriendo una forma de representación que en su recurrencia se termina “solidificando” y, consecuentemente, se hace más fácil de definir e identificar. En el mismo texto afirman:

El estereotipo está cristalizado y es rígido, pero la mayoría de los conceptos y las creencias compartidas, ¿no dan muestras de una gran estabilidad que les impide ser fácilmente modificadas? El estereotipo esquematiza y categoriza, pero esos procedimientos son indispensables para la cognición, aún cuando conduzcan a una simplificación y una generalización a veces excesivas.¹⁰

Por lo tanto, el estereotipo es indispensable para la cognición, aún cuando derive en una generalización y un esquematismo que incluso se tornen excesivos. Pero, desde luego, esto puede provocar que sea calificado de manera negativa, incluso en las ciencias sociales, y que, como dijimos, sea apuntado como una idea surgida de una simplificación ilusoria o de una exageración deformatoria. Porque, además, ocurre que cuando ciertas conceptualizaciones son naturalizadas se convierten en creencias comúnmente asumidas y adquieren el significado de lo “real”, de lo “evidente” de lo “irrefutable”, independientemente del grado de superficialidad desde el cual se hayan conformado. Es en este punto donde los estereotipos pueden volverse riesgosos,

⁹ Amossy, Ruth y Herschberg Pierrot, Anne, “La noción del estereotipo en las ciencias sociales” en *Estereotipos y clichés*, Eudeba, Buenos Aires, 2001, pág. 31.

¹⁰ Op.cit., pág. 33.

principalmente si están sustentados por apreciaciones nacidas de señalamientos condenatorios y estigmatizadores acerca de otros grupos sociales o de otros individuos.

De todos modos, sin omitir la acepción que nos ubica ante el peligro de los estereotipos, resulta necesario profundizar en aquellas que rescatan su importancia y su utilidad:

El estereotipo favorece la integración social del individuo. Al mismo tiempo, garantiza la cohesión del grupo, cuyos miembros adhieren mayoritariamente a estereotipos dominantes. El estereotipo no se conforma con señalar la pertenencia, la autoriza y la garantiza. Si agregamos además, que la pertenencia es a los ojos del individuo lo que le permite situarse y definirse, comprenderemos que el estereotipo interviene necesariamente en la construcción de la identidad social.¹¹

Esta es, seguramente, la mejor explicación del papel que juegan las representaciones en la constitución de los grupos sociales y su relación con la identidad cultural. Dos cuestiones deben ser destacadas: la primera, como se dijo anteriormente, es que al estar vinculado con un proceso de cognición el estereotipo resulta un elemento necesario en la relación que todo individuo establece con el mundo que lo rodea.

Pero por otro lado es un elemento central para la cohesión de un grupo, lo cual equivale a afirmar que favorecen la integración social, dado que están íntimamente ligados con los procesos de constitución identitaria. Cada miembro de una sociedad o comunidad reconoce y adopta los estereotipos dominantes de ese espacio. En ese reconocimiento es donde se funda el “nosotros” y el “los otros” que definirá la identidad grupal.

A manera de conclusión, Asmosy y Herschberg explican:

Las investigaciones de las ciencias sociales, realizadas principalmente mediante métodos empíricos o incluso experimentales, ubican al estereotipo en el cruce de varios interrogantes. En su vertiente negativa, lo vinculan a la cuestión del prejuicio y de las tensiones entre grupos sociales. En su vertiente positiva, lo colocan dentro de la reflexión sobre la identidad social. Tomada en su dinamismo, la estereotipia permite explorar la cognición social.¹²

Otro autor que llevó a cabo un interesante análisis con respecto a los estereotipos es Robyn Quin, en su libro *Enfoques sobre el estudio de los medios de comunicación: la*

¹¹ Op. Cit., pág. 48.

¹² Op. Cit., pág. 56.

enseñanza de los temas de representación de estereotipos. Allí elabora una definición del concepto que presenta ciertas analogías con respecto a lo planteado hasta aquí:

Un estereotipo es una representación repetida frecuentemente que convierte algo complejo en algo simple (causando distorsión en dicho proceso porque se hace más énfasis en algunos aspectos del grupo mientras que se ignoran otros). (...) El estereotipo es una forma de categorizar el mundo de lo real, de darle significado a un aspecto específico de ese mundo en vez de otro. El estereotipo nos permite organizar información sobre el mundo.¹³

Desde el análisis del texto de Quin, se pueden establecer tres paralelos con respecto a las nociones esbozadas anteriormente. En primer lugar, el autor habla del estereotipo como de una “representación repetida”. Esto nos remite a la idea de esquema trabajado por Asmosy y Herschberg, quienes, a su vez, habían tomado la definición propuesta por el periodista Walter Lippmann.

Por otro lado, la idea del estereotipo como una herramienta que tiene el individuo para concebir al mundo, como una forma de categorizar lo real y de organizar la información sobre el mundo; en definitiva, el estereotipo como un elemento positivo de conocimiento, también guarda una estrecha relación con las concepciones trabajadas en el texto anterior.

Y por último, aquella relación entre estereotipo e identidad social que hemos venido citando. Para Robyn Quin a través del análisis de los estereotipos se puede contribuir a la comprensión acerca de la composición y la identidad de un grupo social determinado: “Los estereotipos indican qué consideramos típico o característico de un grupo y nos ofrecen ejemplos accesibles de la ideología en la práctica.”¹⁴

Esta frase pone en evidencia la importancia de este tipo de esquematizaciones permitiéndonos, por fin, develar el motivo por el cual estos conceptos serán fundamentales en nuestra reflexión acerca de *Inodoro Pereyra*. Si resulta útil identificar estas formas representacionales en el seno de un grupo social es porque ellas contribuyen a descubrir muchos aspectos de su dimensión ideológica. En el caso de esta investigación, la búsqueda no se llevará a cabo mediante el análisis directo de un grupo

¹³ Quin, Robyn, “Enfoques sobre el estudio de los medios de comunicación: la enseñanza de los temas de representación de estereotipos” en *Representación y Estereotipos*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1996, pág. 225.

¹⁴ Op. Cit., pág. 225.

sino a través del estudio de ciertos discursos ficcionales de una publicación que consideramos representativa de un sector social y cultural específico.

Sin embargo, no debe dejar de plantearse cuál es el verdadero alcance metodológico de los estereotipos. En ese sentido, hay que tener en cuenta que:

Los estereotipos son a la vez ciertos y falsos. Las características que se seleccionan para categorizar a un grupo social no se inventan, sino que se escogen dentro de una lista enorme de posibilidades. La selección en sí se basa en una serie de prejuicios sobre el grupo.¹⁵

Los estereotipos pueden ser arbitrarios. Pero esa arbitrariedad no radica en el modo en que son contruidos e instalados sino, más bien, en la pretensión absolutista que pueden llegar a detentar cuando se piensan desde su grado de verdad. Pero lo que se debe aclarar es que estas categorizaciones no surgen de la nada ni son edificadas en el vacío. Son parte de un orden ideológico que los posiciona con mayor o menor efectividad, según el poder que lleguen a adquirir en tanto creencias comúnmente asumidas.

En conclusión, el estereotipo puede definirse como la solidificación de una representación, que resulta fundamental para la comprensión y la interpretación de la realidad, pero también, para la constitución de la identidad social. A través de ellos es posible definir muchos rasgos ideológicos de un grupo. Es aquí donde se observa la relevancia del análisis de esta concepción a la hora de intentar abordar cualquier fenómeno cultural.

4. El pueblo y el “folclore”

Esta teorización previa acerca de la conformación simbólica de los grupos sociales nos conduce ante una problemática que, de ningún modo, puede ser eludida si lo que se pretende es indagar el sentido y comprender la singularidad de la obra de Fontanarrosa. Ya que iniciamos este recorrido desde la convicción de su esencia popular, ha llegado el momento de responder: ¿De qué modo las nociones de representación, de estereotipo y de identidad nos permiten acercarnos a la concepción “pueblo”? ¿Por qué nos resulta indispensable citar la relación entre estas categorías?

En primer lugar, porque lo que se busca definir es el modo en que el “pueblo” ha sido retratado en una obra gráfica específica que es, en este caso, la historieta de Roberto

¹⁵ Op. Cit., pág. 226.

Fontanarrosa. Y, precisamente, entendemos que los elementos mediante los cuales se configura esta caracterización son las representaciones y los estereotipos que, al mismo tiempo, son mecanismos primordiales en todo proceso de constitución de una identidad social.

En segundo lugar, pero en estrecho vínculo con lo anterior, porque resulta evidente que lo que nos interesa no es el carácter objetivo del “pueblo”; no buscamos definir fronteras físicas ni entidades topográficas. Lo que sí, en cambio, se vuelve pertinente es aquello que permite circunscribirlo a una categoría cultural, a un modo de expresión del imaginario social como también, por supuesto, a un conjunto de prácticas específicas. En conclusión, no hablamos de “pueblo” como un lugar empírico sino, más bien, como un lugar imaginario que es configurado desde distintas manifestaciones culturales.

Esta acepción de la palabra fue desarrollada desde distintos enfoques y corrientes de pensamiento. Uno de los análisis fundacionales es el del pensador marxista Antonio Gramsci, quien vincula al concepto con la idea de “folclore”. Utiliza esta última noción como herramienta para descifrar a la primera. En su texto *Observaciones sobre el folclore*, el intelectual italiano afirma:

Se puede decir que hasta ahora el folclore ha sido estudiado preferentemente como un elemento “pintoresco” (...) es necesario en cambio estudiarlo como “concepción del mundo y de la vida”, en gran medida implícita, de determinados estratos (determinados en el tiempo y en el espacio) de la sociedad, en contraposición (por lo general también implícita, mecánica, objetiva) con las concepciones del mundo “oficiales” (o en sentido más amplio, de la partes cultas de las sociedades históricamente determinadas), que se han sucedido en el desarrollo histórico. (De allí, por consiguiente, la estrecha relación entre el folclore y “sentido común” que es el folclore filosófico). Concepción del mundo no sólo no elaborada y asistemática, ya que el pueblo (es decir el conjunto de clases subalternas e instrumentales de cada una las formas de sociedad hasta ahora existentes) por definición no puede tener concepciones elaboradas, sistemáticas y políticamente organizadas y centralizadas aún en su contradictorio desarrollo, sino también múltiple; no sólo en el sentido diverso y yuxtapuesto, sino también en el sentido estratificado de lo más grosero a lo menos grosero, si no debe hablarse de un aglomerado indigesto de fragmentos de todas las concepciones del mundo y de la vida, que se han sucedido en la historia, de la mayor parte de las cuales sólo en el folklore se encuentran sobrevivientes, documentos mutilados y contaminados.¹⁶

¹⁶ Gramsci, Antonio. *Observaciones sobre el folclore*, en “Cuadernos de cárcel: Literatura y vida nacional” México, Juan Pablos Editor, 1976, pág. 239.

Como puede observarse, Gramsci desestima la idea tradicional de folclore para introducir una nueva que, en contraposición a la anterior, se caracteriza por su esencia multiforme y de difícil delimitación. Históricamente, el folclore fue concebido como un elemento pintoresco en el cual se trasluce la singularidad de una cultura y un grupo social específico. Pero Gramsci propone superar esa idea, redefiniendo el concepto. Para él, el folclore es algo más que un mero estatuto. No se lo puede acotar a un hecho o a una práctica determinada sino que alude, más bien a la concepción de la vida, compleja y diversa, que poseen ciertos estratos sociales.

Es en este punto donde aparece la primera relación entre las nociones de “folclore” y de “pueblo”: ninguna de las dos categorías permiten ser acotadas mediante definiciones elaboradas, sistemáticas y políticamente organizadas. Tanto una como la otra aluden a formas múltiples, más emparentadas con un aglomerado indigesto de concepciones del mundo que con un modo organizado de creencias establecidas. Es por esa razón que desechamos la idea de referir al “pueblo” como un territorio o espacio concreto.

Por otro lado, Gramsci contrapone las concepciones “oficiales” de la sociedad a las concepciones asociadas al “folclore”, que no sólo pueden diferir entre ellas sino, incluso, contradecirse. Al mismo tiempo, utiliza la noción de “moral” para distinguir las concepciones subyacentes en la idea de “folclore”:

(...) existe una “moral del pueblo”, entendida como un conjunto determinado (en el tiempo y en el espacio) de máximas para la conducta práctica y de costumbres que se derivan de ella o la han producido, moral que está estrechamente ligada, como la superstición, a las reales creencias religiosas: existen imperativos que son mucho más fuertes, tenaces y efectivos que aquellos de la “moral” oficial.¹⁷

Estas palabras sirven para presentar el antagonismo que permitirá definir lo popular. Por un lado, es indispensable concebir la existencia de una moral basada en un conjunto de normas y de costumbres definidas. Por el otro, entender que esa moral estará inevitablemente signada por oposiciones y diferencias. Y luego, a partir de allí, se impondrá la necesidad de esclarecer los alcances y las consecuencias que pueden surgir de estas oposiciones, cómo adquieren sentido y de qué forma cobran materialidad en disputas concretas; cuáles son, por último, los ámbitos de la sociedad que se ven afectados por ellas.

¹⁷ Op. Cit., pág. 241.

Para profundizar este lineamiento se tornan de enorme utilidad las investigaciones que desarrolla Jesús Martín Barbero en *De los medios a las mediaciones*. Allí la tensión cultural que impone el concepto es uno de los ejes centrales de muchas de sus reflexiones, basadas en distintas problemáticas que atraviesan los medios de comunicación masiva en América Latina. En relación con el carácter de lo popular el autor explica:

La invocación al pueblo legitima el poder de la burguesía en la medida exacta en que esa invocación articula su exclusión de la cultura. Y es en ese movimiento en el que se gestan las categorías de lo culto y lo popular. Esto es, de lo popular como in-culto, de lo popular designando, en el momento de su constitución en concepto, un modo específico de relación con la totalidad de lo social: la de la negación, la de una identidad refleja, la de aquello que está constituido no por lo que es sino por lo que le falta. Definición del pueblo por exclusión tanto de la riqueza como del “oficio” político y la educación.¹⁸

Lo popular es presentado aquí como el resultado de una operación política surgida de las disputas clasistas por el poder simbólico. Su identidad se conforma por una apuesta dominante marcada por una necesidad de jerarquización; es el intento de legitimación cultural de un sector que detenta el poder de imponer sentido, de definir su estatus y su entidad, en el preciso instante en el que está definiendo negativamente a aquello de lo busca diferenciarse. Claramente, la categoría condensa una fuerte tensión política.

Esa tensión también es aludida por Pablo Alabarces cuando define lo popular:

El pueblo no existe como tal, no existe algo que podamos llamar pueblo, no existe algo que podamos llamar popular como adjetivo esencialista, pero lo que existe y seguirá existiendo es la dominación y esa dominación implica la dimensión del que domina, de lo dominado, de lo hegemónico y de lo subalterno. Eso es lo popular: *una dimensión simbólica de la economía cultural que designa lo dominado*.¹⁹

Hasta aquí, entonces, los enfoques desde los cuales hemos elegido utilizar el concepto de “pueblo”. En primer lugar, como expresó Gramsci, la definición no responde a una categoría objetivable; no debe ser rastreada sino en concepciones complejas, múltiples y asistemáticas que constituyen una moral específica. Y en segundo lugar, que detrás de

¹⁸ Barbero, Martín Jesús, “Afirmación y negación del pueblo como sujeto”, en *De los medios a las mediaciones*, Editorial Gustavo Gili, Colombia, 2003, pág. 5.

¹⁹ Alabarces, Pablo: “Cultura (s) (de las clases) popular (es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular”, en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, III, 23, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2004, pág. 33.

esas concepciones y esa moral se erige un antagonismo que obliga a que toda lectura de lo popular sea también, necesariamente, una lectura política, que refiera a la violencia impuesta por las diversas formas del ejercicio del poder y a la lucha por la dominación.

5. El análisis cultural en los discursos

Dos cuestiones se han tratado de exponer en este capítulo. Por un lado, develar los mecanismos que componen los discursos de la publicación que hemos tomado como objeto de estudio. Nos referimos, puntualmente, a la búsqueda de una definición de representación y a sus posibles alcances. En segundo término, se ha tratado de establecer una relación directa entre esos mecanismos y los procesos de constitución identitaria, individuales y grupales, que conforman la base imaginaria de toda sociedad o espacio cultural.

Hemos explicado que esta vinculación nos conduce, irremediablemente, a la exploración de un universo sumamente complejo como es de la cultura popular; universo que, demostraremos, es el que funda la creación de Roberto Fontanarrosa. En medio de estas asociaciones apareció el “pueblo” como un problema, como una evidencia de conflictos y antagonismos. No como un lugar geográfico, de fronteras físicas definibles, sino como una expresión cultural y una consecuencia de una lucha estamental por el poder simbólico. Lo cual nos posibilita adelantar que la investigación que desarrollemos se hará, necesariamente, desde una dimensión política más que semiótica o artística.

Ahora bien, luego del trazado conceptual esbozado nos queda por responder: ¿es posible garantizar observaciones válidas acerca de la esfera política y cultural de una sociedad desde el mero análisis de algunas ediciones de una tira cómica destinada a un público masivo? Para responder a esta cuestión podrían citarse dos apreciaciones que Pablo Alabarces expuso en la introducción de su libro *Futbol y Patria*. La primera de ellas sostiene que:

El análisis cultural es un continuo juego de interpretaciones, una continua producción de conjeturas a partir de las huellas en los discursos. La riqueza de los discursos –la inclusión de los textos de los medios y de sus lectores, de textos hegemónicos y alternativos, de textos estatales y

para-estatales, de textos documentales y también ficcionales- y el rigor de su elección y de su análisis deciden la mayor o menor pertinencia de esas conjeturas²⁰

El desafío, entonces, consistirá en desarrollar un criterio de selección e interpretación que se encuentre a la altura de las necesidades que hemos venido planteando hasta aquí. Desde ya, la validez que puede adquirir la investigación dependerá de este criterio. Pero en primer lugar era necesario explicar los motivos que nos permiten esbozar una particular lectura de la obra de Fontanarrosa, afirmando que la hemos escogido por considerarla portadora de una gran cantidad de expresiones profundamente explicativas de los contextos sociales, políticos y culturales que acompañaron a su publicación.

La segunda apreciación, con la que concluiremos este capítulo, refiere de modo más directo a la pertinencia de nuestro objeto de estudio:

Si (...) la preocupación de base de mi trabajo son las culturas populares, entiendo que las ficciones massmediáticas (o las de un escritor atravesado por las condiciones de producción más mediáticas, como es el caso de Roberto Fontanarrosa) se convierten en un soporte fundamental de las narrativas de la nacionalidad entre las clases medias y populares desde comienzos de siglo.²¹

La investigación que se desarrolla en *Fútbol y Patria* tiene como principal propósito localizar, en ciertos fenómenos vinculados con el mundo futbolístico, los dispositivos que operan en la conformación imaginaria de una identidad nacional. La nuestra guarda un propósito similar, aunque con otras derivaciones. Pero más allá de las diferencias y de las semejanzas, estas últimas palabras de Alabarces sirven para justificar la elección de nuestro objeto de estudio y la decisión de abordar lo cultural desde la observación de un producto massmediático, como es la historieta del escritor rosarino.

²⁰ Alabarces, Pablo "Introducción: de las hipótesis a las metodologías", en *Fútbol y Patria*, Editorial Prometeo, Buenos Aires, 2002, pág. 33.

²¹ Op. Cit., pág. 31.

Capítulo III

El personaje y su entorno: transformaciones y continuidades

Parte I

La vida del campo, pues, ha desenvuelto en el gaucho, las facultades físicas, sin ninguna de las de la inteligencia. Su carácter moral se resiente de su hábito de triunfar de los obstáculos y del poder de la naturaleza: es fuerte, altivo, enérgico. Sin ninguna instrucción, sin necesitarla tampoco, sin medios de subsistencia, como sin necesidades, es feliz en medio de sus pobreza y de sus privaciones, que no son tales, para el que nunca conoció mayores goces, ni extendió más altos sus deseos.

Facundo, Domingo Faustino Sarmiento.

1. El valor teórico del objeto de estudio

Habiendo introducido la cuestión relativa a la importancia de describir el universo representacional de un grupo social para interpretar sus prácticas culturales y su constitución identitaria, lo que sigue es el análisis de los elementos concretos en los que pueden observarse los distintos modos de expresión y representación de ese folclore al que hemos referido, y que sirvió de marco a la publicación que se está investigando.

En principio conviene explicar quién es el personaje central de la historieta. Esto exige hablar de su historia, de las notorias transformaciones que fueron sufriendo con el paso del tiempo ciertos rasgos de su personalidad y, por último, de algunas de sus vivencias más frecuentes o, bien, de algunos de los sucesos memorables que ha narrado la historieta.

Entonces, por un lado, lo que se pondrá en evidencia en relación con los notables cambios en la publicación, es que la figura inicial de Inodoro Pereyra como gaucho valiente y pendenciero y, hasta en ocasiones, quizás desmesuradamente violento -según reconoció el propio autor- se fue transformando en una sátira en la que el personaje fue adoptando actitudes que lo alejaron radicalmente de la imagen tradicional del gaucho.

En este sentido se puede fundamentar que el personaje central de la historieta, en una primera instancia, expresa muchos de los estereotipos del gaucho plasmados en la literatura gauchesca que terminará subvirtiendo con el paso del tiempo, hasta llegar a adquirir una estampa de antihéroe que supo reivindicar hasta la exaltación. De todos modos, otros rasgos de su personalidad permanecieron firmes a lo largo de toda la tira.

Por otra parte, haremos referencia a sus condiciones de vida, sus contingencias y sus cuitas, y de qué modo las resuelve o intenta resolverlas. Se podrá observar que la mayoría de los ejemplos analizados tiene que ver, justamente, con aquello que puede ser definido como los aspectos negativos de la vida de Inodoro; diversos tipos de conflictos que se basan en carencias personales y, a la vez, sociales. Éstas serán el punto de partida de nuestro estudio.

Se torna necesario, entonces, justificar este recorte: ¿Por qué elegir los conflictos como foco de análisis de la historieta? De más está aclarar que nos encontramos ante una publicación cuyo gran número de ediciones nos enfrenta a una considerable amplitud temática de la cual, inevitablemente, debe hacerse una selección razonablemente acotada.

La elección de los conflictos sociales de la historieta como disparador de la cuestión de las representaciones y la cultura popular se funda en una certeza: aún desde sus exageraciones, sus ridiculizaciones y fantasías, la publicación presenta ciertas problemáticas recurrentes de la realidad social y cultural que resultan absolutamente verídicas y cotidianas. Muchas de las contingencias a las que se enfrenta Inodoro Pereyra suelen ser también, como se dijo, problemáticas comunes de determinados estamentos sociales en su vida diaria: la pobreza, la exclusión, la falta de recursos, etc.

Pero, al mismo tiempo, existe otro punto de coincidencia que merece ser resaltado. El modo en que Inodoro Pereyra piensa, se posiciona y actúa en su cotidianeidad suele también guardar relación con algunas concepciones y prácticas habituales de los estamentos referidos. Más adelante, se intentará desarrollar esta asociación desde diversos enfoques sociológicos. Pero en principio, sólo nos limitaremos a efectuar un breve análisis de algunos ejemplos.

2. El personaje en sus orígenes.

Desde su primera aparición Inodoro Pereyra se presentó ante la sociedad como un personaje indómito, violento y hasta con cierta dosis de sadismo. Tomando las propias palabras de Fontanarrosa, la historieta surgió como una de necesidad de satirizar a la literatura gauchesca. Eso explica tanto el lenguaje que se desarrolla como los hechos que nutren las vivencias de Inodoro; esta intención de exagerar el relato gauchesco al

punto de llevarlo hasta lo ridículo y lo irrisorio puede ser constatada desde la primera página de la publicación

Pero, como dijimos, el modo en que el autor retrata a su gaucho fue variando a lo largo de las ediciones. Los ejemplos que se toman a continuación dan cuenta de esa variación, al tiempo que aluden a las características principales de la personalidad de Pereyra y, también, de los argumentos más recurrentes de la tira.

Cuando se dice adiós²²

Como evidencia de lo mencionado anteriormente hemos de citar el primer ejemplo que, justamente, es el que inaugura la gran cantidad de historietas que han sido publicadas bajo el título de *Inodoro Pereyra*. Ella es, curiosamente, una invocación a un texto fundacional de la literatura gauchesca: el *Martín Fierro* de José Hernández.²³ El episodio aludido es uno de los más célebres de ese libro: el momento en el cual se encuentran el protagonista y el policía Cruz.

El gaucho Pereyra está bebiendo en una pulpería, cuando llega una partida de policías que lo enfrentan: “Entregate, Inodoro. Somos pocos pero bien montáos”, le dicen. Inodoro se da vuelta, y los enfrenta con el facón en la mano: “ya estoy crecido pa’ hacer la colimba, no pregunto cuántos son sino que se vayan yendo” retruca. Uno de los policías se corre de la partida y se ubica al lado del gaucho, diciendo: “Alto maulas, así no se mata a un valiente”.

Se produce una lucha sanguinaria: por un lado los dos hombres unidos, y por el otro el resto de los policías. Finalmente, los primeros vencen a los segundos. Culminada la batalla, el sargento que se le unió le pregunta a Inodoro “¿Qué le parece si juimos a las tolderías?”, a lo que Pereyra responde: “¿Sabe lo que pasa? Que a esto ya me parece que lo leí en otra parte y yo quiero ser original”.

²² Fontanarrosa, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 19.

²³ El *Martín Fierro* está considerado cómo uno de los textos fundacionales de la gauchesca. No porque inaugure el género, que ya existía desde hacía un buen tiempo, sino porque en ese relato sucede algo hasta entonces inédito: se incorpora la voz del gaucho para que exponga su visión de las injusticias que le toca sufrir. El escritor le presta la voz al personaje, que es quien narra sus andanzas.

En su libro *El género gauchesco* (1988) Josefina Ludmer sugiere que la mejor manera de definir y pensar el género gauchesco es como un uso letrado de la cultura popular. Hasta la aparición del *Martín Fierro* el uso letrado era absoluto: el escritor y el narrador tenían una misma voz. José Hernández transgrede esta tradición, de la forma antes mencionada, generando una ruptura que en la época fue considerada escandalosa.

La alusión al texto emblemático de José Hernández es directa. La valiente rebeldía de Inodoro, es análoga a la de Cruz y a la del propio Martín Fierro.



***El vendaval no tiene riendas*²⁴**

Inodoro Pereyra es un gaucho sanguinario, guapo, desafiante. Su patrón lo llama a los gritos, con los ojos desorbitados: “Gaucho bruto, me has degollaú al carnero campeón”, le espeta. Inodoro responde: “Se me fue la mano con la esquila, patrón”. El jefe lo insulta y lo amenaza. “Bestia salvaje, tenía razón Sarmiento, te voy a marcar la jeta”. Saca primero un bastón. El gaucho lo previene: “No haga que me pierda patrón, que endispué no me encuentro”. Luego, el patrón saca un arma de fuego: “Aquella es la tranquera de servicio gaucho desacatado. ¡Te vas o te quemo las tripas!”.

Finalmente, Pereyra pierde los estribos. Saca el facón, grita y muestra toda su furia. Amenaza a su patrón, advirtiéndole que le va a costar muy caro despedirlo. La historia culmina con la mención de la “costosa” indemnización al despedido, ya que además de dinero le tuvieron que dar “un chifle de ginebra por despido sin aviso previo”.

Dos cuestiones se desprenden de este ejemplo. La primera relacionada con un antagonismo central en la historia de la cultura popular: la civilización contra la barbarie. Esta tensión, mediante distintas expresiones, estará presente a lo largo de toda la historieta, lo cual amerita que le dediquemos un apartado en las próximas páginas. Pero con respecto a este caso, la tensión no sólo se hace presente en la voz elocuente y acusadora del patrón cuando afirma: “Tenía razón Sarmiento”, sino también en la barbarie que representa una ridícula torpeza de Inodoro que deja en claro su brutalidad: intentando esquilar a un carnero terminó por degollarlo.

En segundo lugar, el modo en que el gaucho pasa de sentirse injuriado a sentirse satisfecho por la mezquina indemnización del patrón apunta a uno de los rasgos más representativos de su personalidad: su concepción de la dignidad es inconsistente (aunque siempre estará presente de forma notoria), y su ambición material prácticamente nula.

²⁴ Fontanarrosa, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 25.

El vendaval no tiene riendas



El leonero²⁵

Esta es la historia que, tal vez, mejor grafica la bravura de Inodoro Pereyra en sus primeros tiempos. El gaucho es requerido por una pareja de personas mayores para que combata a un león que los atormenta y que: “Se ha comido ya 20 vacas, 4 caballos, 3 peones y un ñandú carrera y media”. Lo convocan a él porque, según les informaron, es el único de la zona que puede cazarlo.

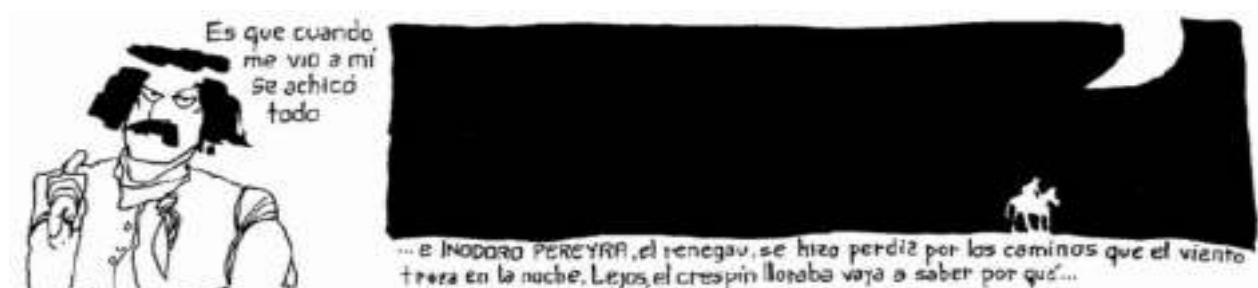
²⁵ Fontanarrosa, Roberto. 20 años con Inodoro Pereyra, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 26.

Él acepta el desafío y se despide de ellos prometiéndoles que volverá por la noche con la piel del animal. Sale, entonces, en su busca al grito de: “¿Dónde estás hijo de una gran siete? ¡Peliá de frente, a lo macho, tengo sangre mocoví!”. Grita, mientras esgrime su facón.

La historia culmina con la vuelta de Inodoro con la piel en la mano. Pero no tiene la piel de una bestia salvaje, sino la de una mascota: “Parece la piel de un gato” dice el señor Largorena, que es quien lo contrató. “Es que cuando me vio a mí se achicó todo”, explica Inodoro.

La grandilocuencia del personaje se manifiesta de dos modos: un modo metafórico, mediante la representación de un león que terminó convertido en gato por el pavor que le ocasionó la visión del gaucho, y de una forma literal, desde la descripción de la lucha que entabló con la bestia con un simple facón como única arma. La frialdad y el coraje más extremo son las expresiones que definen estas caracterizaciones.





Las gallinas son ajenas y Duelo contra el gallo de riña²⁶

Estas son dos entregas que componen una misma y larga historia. Se publicaron en aquellos primeros momentos en que la historieta adoptó la lógica del folletín, y estaba incluida en la revista *Siete días*.

En la primera de las historias Inodoro cabalga junto a su compañero Nazario hacia Santiago del Estero, llevando una gran cantidad de gallinas, entre las cuales hay una de un enorme valor. Es una gallina que, justamente, fue condecorada por su hermosura. Las demás, según explica el acompañante de Inodoro, fueron escogidas únicamente para disimular y ocultarla a ella.

Los viajeros van charlando; las gallinas caminan delante de ellos. De repente, una flecha atraviesa y mata a Nazario. “¡Ahijuna con la lobuna! ¡Indios!” exclama Inodoro. Se baja del caballo, saca su facón y espera al malón junto al Mendieta, “espalda con espalda”. Cuando los aborígenes llegan, lo primero que les preguntan es cómo hicieron para matar a su compañero desde tan lejos. El cacique le responde: “Fijarte en las plumas de la flecha, Inodoro Toro... plumas de palomas mensajeras, flecha teleguiada”.

En la segunda entrega, los indios manifiestan a Inodoro su claro propósito de robarse las gallinas: “Indios diciendo en los toldos a mujeres ‘volvemos temprano’. Hace tres lunas que salimos. No nos atrevemos a volver. Sólo grande regalo contentará a chinas...”. Pereyra se enfurece y, esgrimiendo el facón, responde: “¡Ni una pluma, canejo! Han mataú a Nazario, que teniba más agayas que un dorao...”

Entonces, el cacique aborígen propone que el conflicto se dirima en una contienda. El gaucho deberá pelear con el mejor de los pampas, que no es un indio, sino un gallo de riña llamado “pico fuerte”. Inodoro acepta el desafío y se trenza en un sanguinario y desopilante combate con el animal. Es herido, pero aguanta el dolor. Ante la

²⁶ Fontanarrosa, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 60.

preocupación de su perro, Inodoro minimiza su padecimiento: “no se asuste Mendieta... que a veces yo me hago el muerto pa’ saber quien va a yorarme”.

Sin embargo, la pelea parece conducir a una derrota segura de Pereyra. Es tumbado por el gallo y cuando parece acercarse irremediabilmente la hora de su muerte, acontece un hecho que lo salva: se separa la gallina “campiona”, la valiosa, la hermosa, del grupo que la acompaña y el gallo “pico fuerte” la ve y se distrae. Inodoro aprovecha su distracción, salta por encima de él y lo mata.

Los aborígenes terminan reconociendo el triunfo del gaucho. Sin embargo, deciden robarle su gallina destacada; le roban también su perro y sus caballos. En conclusión, sólo le dejan las gallinas que fueron llevadas con el único propósito de disimular.

Un elemento, además de la bravura, se trasluce en estos ejemplos: el notable sentido de la dignidad de Inodoro. No se deja intimidar por el malón. Se manifiesta injuriado por la muerte de su amigo y promete vengarlo. Y, finalmente, lo logra. Se podría afirmar que esta cualidad de Inodoro está expresada a lo largo de toda la historieta, pero de distintas formas. En las primeras tiras puede observarse que la dignidad del personaje se halla en concordancia con su coraje y su rebeldía. Pero con el transcurrir del tiempo, dicha virtud sólo queda anclada al arte de la resignación y la justificación que fue aprendiendo a elaborar Pereyra.

El propio Fontanarrosa hace mención a este aspecto del personaje, definiendo a Inodoro como “un tipo como tantos que hace lo que puede y no lo que quiere. Que reacciona como cualquiera de nosotros pero que, por sobre todas las cosas, es un personaje digno”²⁷. Esta frase resulta sumamente explicativa y constituye una de las temáticas que tratamos en esta investigación. A la vez, confirma el atributo que caracterizará constantemente a Inodoro a lo largo de la tira, más allá de los cambios que sufra su personalidad.

El desierto inconmensurablemente abierto²⁸

Como el ejemplo anterior, ésta es una larga historia que se ha publicado por entregas. La diferencia es que aquí no existe un argumento central, sino que predomina una diversidad temática conforme a distintas aventuras que emprende Inodoro. Entre otras

²⁷ 20 años con Inodoro Pereyra, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998, pág. 15.

²⁸ Fontanarrosa, Roberto. 20 años con Inodoro Pereyra, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 97.

cosas, ellas exponen varios enfrentamientos que el personaje mantiene con los “melicos” y con los indios.

En uno de los primeros episodios, el ejército se acerca a Pereyra requiriendo de sus conocimientos; le consultan por un arma absolutamente desconocida para ellos. Inodoro les explica que se trata de una boleadora de cuero: “Vienen las bolas tuitas ricubiertas de cuero pa que sean más abrigadas. Arma de invierno digamos”. Finaliza este primer episodio con Inodoro revoleando el arma y haciéndola desaparecer.

Luego, aparecen los indios para devolver al gaucho las boleadoras que, azarosamente, habían caído en sus tolderías, golpeando al “finau Painé”. “¿El finau Painé?...” pregunta Inodoro sorprendido, “¿Murió Painé”, “Como no morirse con semejante bolazo pegaú en la sesera”, le responden.

Más tarde vuelven los militares para apresar a Pereyra, acusándolo de colaborar con los indios. Inodoro primero los enfrenta: “¡Vengan maulas que el gaucho que tiene bolas no conoce de rodeos!”; pero después se esconde entre los pastizales hasta que lo encuentran y se arma una feroz gresca: todos contra el gaucho y su perro indefenso. En la pelea se observan brazos cortados, cuerpos destripados, caballos volando, soldados derribados, etc., pero los protagonistas de la historieta permanecen indefensos. “¿Está herido Mendieta?”, pregunta el gaucho: “Un cabayo me pisó una pata pero jué sin querer”, responde la mascota.

Varias refriegas se suceden. Los soldados no pueden controlar a Inodoro y su perro. En una de las tantas arremetidas, Mendieta, que estaba cavando una trinchera, descubre una napa de petróleo que sale propulsado hacia arriba. Los soldados se espantan y huyen, pero luego vuelven a enfrentar a Inodoro y su perro. Sin embargo, esta vez los “melicos” hacen prevalecer su fuerza y los terminan estaqueando. El episodio culmina con una tormenta feroz azotando en campo abierto, que se los lleva a todos volando, menos al gaucho y al animal que quedaron sujetos al suelo.

3. El personaje en sus últimos tiempos.

La mayoría de los atributos del personaje mencionados fueron transformándose a lo largo del tiempo de una manera tan drástica que, finalmente, Pereyra terminó por adquirir los rasgos opuestos. Los ejemplos que se expondrán en este apartado son tan sólo algunos de los tantos que describen la conducta del personaje ante ciertas

circunstancias en las que la vida lo pone a prueba, ya sea requiriendo de su valentía, o bien demandándole una actitud activa.

El gaucho cobarde

*El Conde Crápula*²⁹

La historia comienza con un pequeño inconveniente que se presenta a los personajes. Para ellos el hecho, en realidad, no posee una carga negativa, o por lo menos no lo posee para Eulogia, quien descubre que un murciélago se metió en el rancho. Ella se acerca a Inodoro con evidente entusiasmo: “¡Pereyra! ¡Que tierno! Un murciélago se metió en el rancho!”.

Inodoro, como hombre de la casa, adopta la determinación de expulsar al animal, pero no sin antes buscar una tela para cubrirse el cabello, ya que: “Dicen que se prienden en la pelambre y no hay Cristo que los desprienda”. Es así que, una vez que hubo adoptado las previsiones necesarias, Pereyra se dirige al rancho junto al Mendieta, decidido a terminar con el inconveniente, pero cuando llega allí lo que encuentra no es un murciélago común y corriente, sino a un hombre corpulento, disfrazado de Batman, en una pose desafiante. Su primera evaluación es: “¡jue’ pucha Mendieta! Un murciélago disfrazáu de ser humano! ¡Vea lo que produce el fisicoculturismo en la fauna local!”

Entonces, al observar semejante porte, Inodoro cambia de opinión y sugiere a su perro: “Pensándolo bien, Mendieta, dejémoslo... son animalitos inofensivos, útiles a la sociedad, comen bichitos!” . A lo que el perro responde con una frase que expone a las claras las condiciones del lugar en el que viven: “Y... ¿dónde va a encontrar más bichos que en su rancho?”.

Estas viñetas permiten conocer los nuevos modos con los que el autor ha retratado a los personajes en los últimos años de la historieta. Se resaltan dos cuestiones principales: Inodoro Pereyra actúa de forma cobarde y, en segundo lugar, adopta una visión que le permite invertir la carga negativa de su cobardía. Ya que su temeridad no lo faculta a echar al murciélago, decide dejarlo porque será beneficioso para el rancho.

Aquí, entonces, retorna la cuestión de la dignidad que citamos anteriormente, evocando las palabras del propio autor. Pereyra no dirá que tiene miedo. En este caso

²⁹ Fontanarrosa, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 524.

presenta su negativa como una propia elección, basada en un punto de vista totalmente opuesto sobre el hecho. Y también queda ejemplificada aquella afirmación de que el personaje hace lo que puede y no lo que quiere, lo cual resultará más evidente en los ejemplos que analizaremos más adelante.

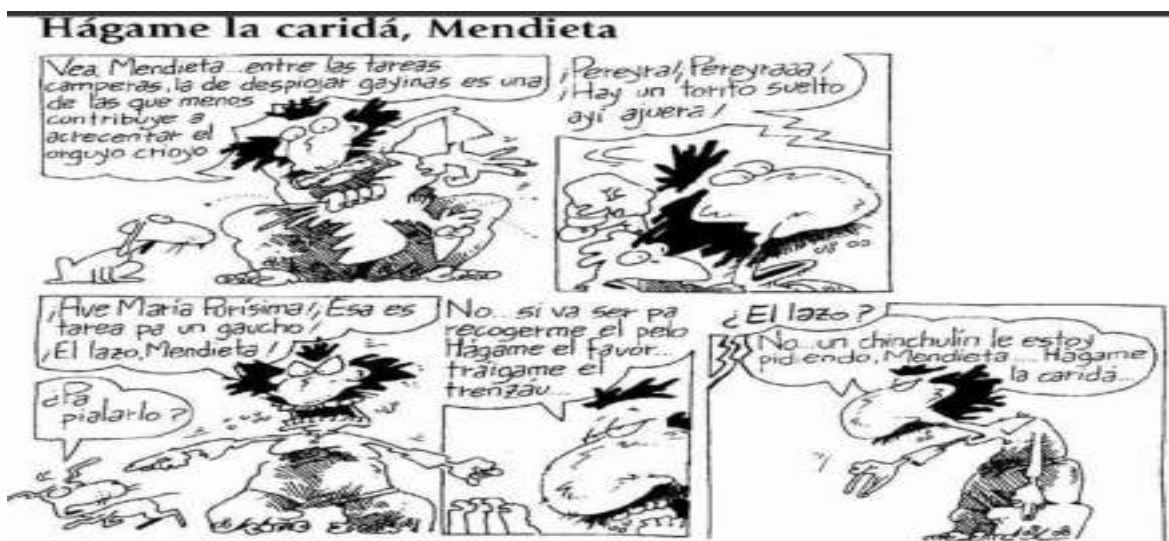
El Conde Crápula



*Hágame la caridá' mendieta*³⁰

Inodoro Pereyra se encuentra despiojando a una gallina cuando llega Eulogia y lo interrumpe para informarle que “¡Hay un torito suelto ayí ajuera!”. Pereyra se envalentona y adopta el compromiso de ir a buscarlo asegurando que: “Esa es tarea pa’ un gaucho”. Le pide el lazo al Mendieta y ante la consulta de Eulogia acerca de si quiere una capa para torearlo, responde mostrando una gran indiferencia: “¿Tá frío ajuera?”.

Pero, de manera similar al ejemplo anterior, cuando Inodoro sale para enfrentar al animal lo que encuentra no es lo que esperaba. El “torito” que él concebía como un toro común y silvestre es en realidad un insecto: es un escarabajo al que Eulogia denominó torito por tener una especie de cuerno. Entonces, Inodoro se asusta y pega un salto abrazado al Mendieta: “¡Ojo las patas Mendieta! ¡Cuidao’ que nos garronea!”. Finalmente, vuelve a justificar su actitud alegando que la de combatir no es tarea para él: “No hay tareas pequeñas para un crioyo, Mendieta”.



³⁰ Fontanarrosa, Roberto. 20 años con Inodoro Pereyra, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 442.



Una apretada agenda³¹

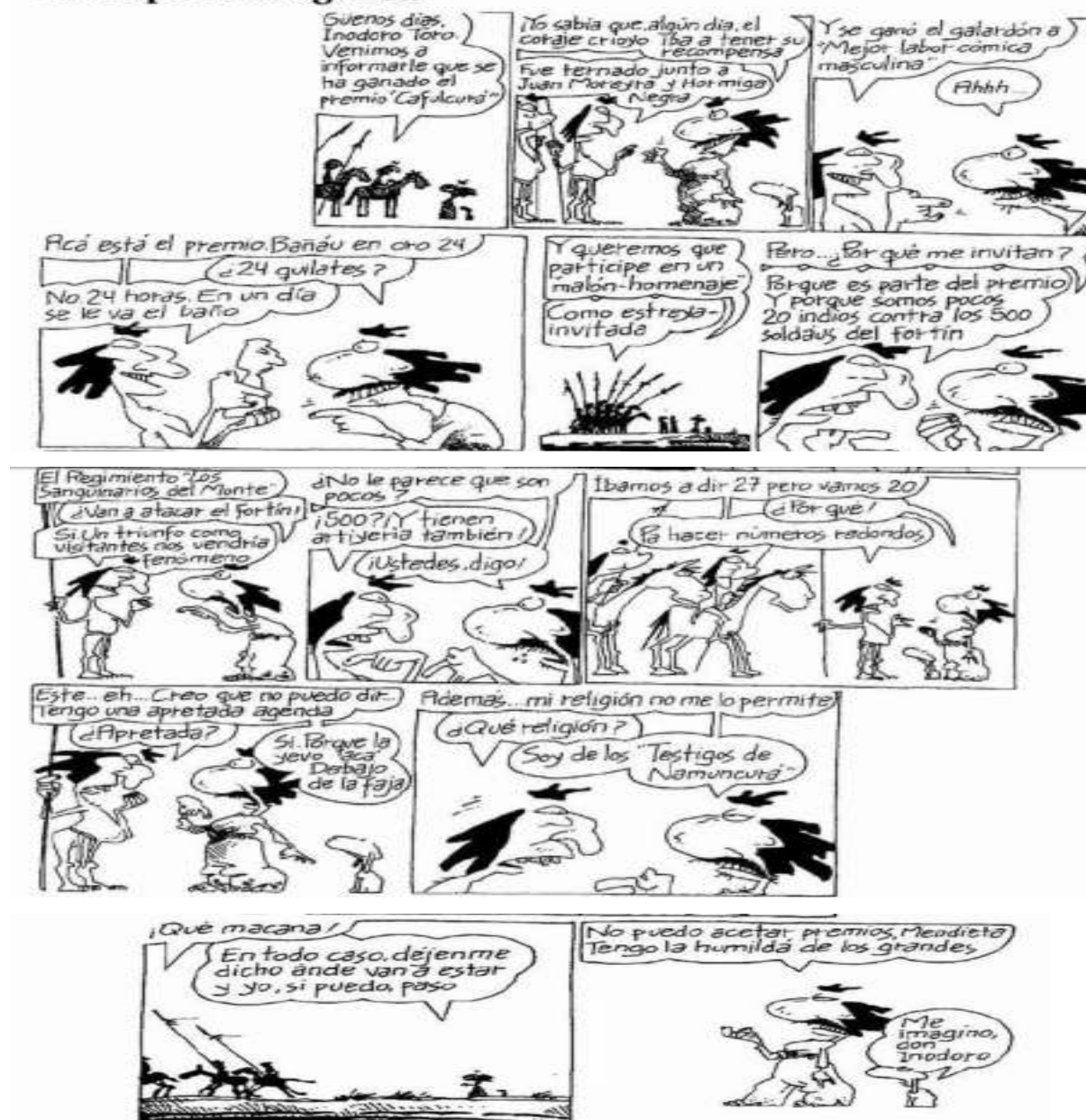
En este ejemplo los aborígenes se presentan ante Inodoro para ofrecerle un premio, que él, en principio, consideraba como homenaje a su coraje criollo. Pero luego, su interlocutor le informa que “se ganó el galardón a la mejor labor cómica masculina”. Luego de entregarle el premio lo invitan a participar de un “malón-homenaje”. Lo llaman por dos cuestiones: “Porque es parte del premio y porque somos pocos: 20 indios contra los 500 soldáus del fortín”, cuyo nombre es, además, “Los sanguinarios del Monte”. Ante esa explicación Inodoro pregunta si no le parece que son pocos, a lo que el aborígen responde: “¡500? (cambiando el sentido de la pregunta; el aborígen alude a los soldados) ¡Y tienen artillería también”.

Ante semejante panorama, Inodoro se muestra dubitativo: “Este...eh creo que no puedo dir... tengo una apretada agenda... porque la yevo acá debajo de la faja”. Por otra parte, alude a que se lo impide su religión; es “testigo de Namuncurá”. De todos modos despide a sus visitantes diciendo: “En todo caso, déjenme dicho ánde van a estar y yo,

³¹ Fontanarrosa, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 646.

si puedo, paso”. La historia cierra la justificación que Inodoro le brinda a su perro: “No puedo aceptar premios Mendieta. Tengo la humildá de los grandes”. Rechaza, nuevamente, todo posible matiz de bajeza y transforma con facilidad el sentido de su elección: termina presentándose como virtuoso por su humildad y no indigno por su cobardía.

Una apretada agenda



*Las boliadoras de marlo*³²

Aquí también Inodoro Pereyra adopta una decisión sumamente trascendental para su vida. Decide abocarse a la lucha política. Va a enfrentarse a lo que considera su destino: “Eulogia, ha sonau’ la Hora de los Caudiyos! ¡oigo el yamaú de la historia como un fatalismo!... “Me voy con la montonera”. Ante la pregunta de Eulogia acerca de si la montonera es una mujer, Inodoro responde: “Montonera: crioyismo. Dícese del rejunte de gauchos insurrectos”.

Pereyra se muestra decidido a emprender lo que pareciera significar una renuncia a su vida apacible, pero es disuadido por Eulogia mediante argumentos banales, por los cuales se deja convencer fácilmente. Su mujer le dice que no puede entregarle su lanza debido a que está sosteniendo el alero. Le advierte que si se va entrarán ladrones como la última vez que se fue de “caudiyos”.

Finaliza la historia en la claudicación de los ideales de Inodoro, quien acepta el carácter inviable de su propósito, y termina por justificar su decisión final: “¡Que inseguridá’ Mendieta! ¡Ya ni se puede salir a la caye!”.

Las boliadoras de marlo



³² Fontanarrosa, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 491.



El gaucho holgazán

De los propósitos³³

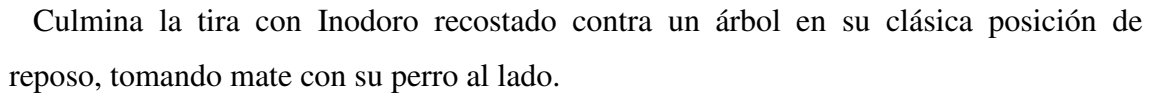
Inodoro Pereyra enumera a su perro una serie de proyectos que tiene pensado llevar a cabo durante el año. El primero de ellos es absolutamente emblemático de su calidad de vida: “Vamos a embaldosar el techo (del rancho) ansina las vinchucas se resbalan y se matan”.³⁴ Luego, entre las cosas que planea hacer, está la construcción de una barra para que las vacas tengan donde apoyarse cuando beben agua, pintar el rancho, techar el chiquero, plantar soja en su dormitorio, plantar papa en la cocina “Pa evitar los intermediarios”, y hacer un dique.

Cuando Inodoro culmina con su lista de propósitos le pregunta a su compañero qué día es. Mendieta le responde que es miércoles. “Pucha, ya tenemos el fin de semana

³³ Fontanarrosa, Roberto. 20 años con Inodoro Pereyra, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 527.

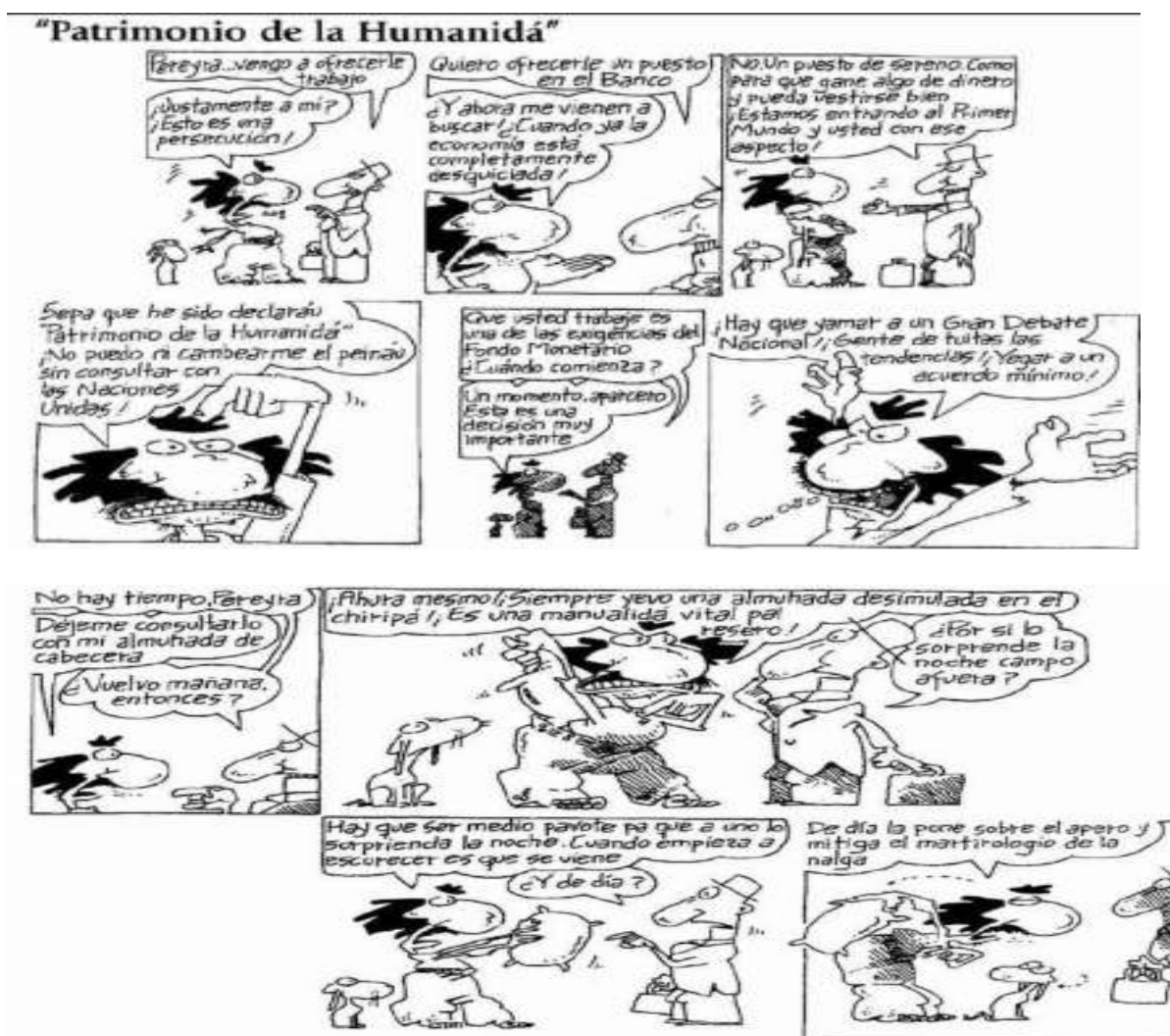
³⁴ La vinchuca es un insecto que puede ser perfectamente asociado con la pobreza rural extrema, ya que es la transmisora de la enfermedad conocida con el nombre de “Mal de Chagas-Mazza”, cuya epidemia se desarrolla, principalmente, en las zonas más empobrecidas de América Latina.

Culmina la tira con Inodoro recostado contra un árbol en su clásica posición de reposo, tomando mate con su perro al lado.

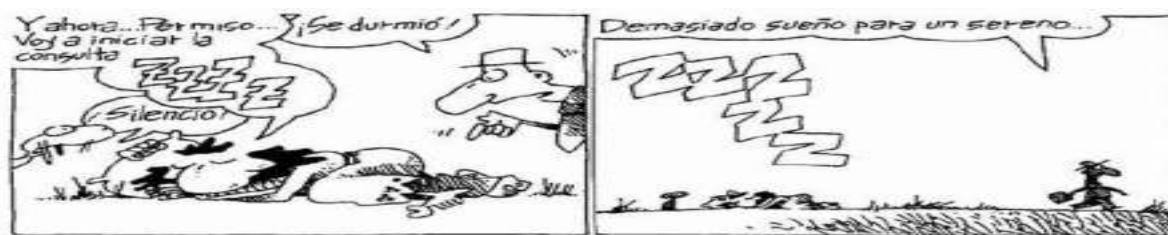


*Patrimonio pa' la humanidad*³⁵

En esta historia un empresario se acerca a Inodoro para ofrecerle trabajo en un banco. En se primera reacción queda clara su predisposición: “¡Justamente a mí? ¡Esto es una persecución!”. Inodoro expone sus excusas, apuntando a lo indebido de trabajar en un banco en épocas de crisis económicas. El empresario le explica que se trata de un trabajo de sereno, y luego intenta convencerlo aduciendo que un ingreso económico le va a permitir cambiar su aspecto, que no se condice con los requerimientos del primer mundo. Inodoro decide consultar el ofrecimiento con su almohada, a la que siempre lleva escondida en su chiripá. La toma, se recuesta en el pasto y se queda dormido. El empresario se retira diciendo: “Demasiado sueño para un sereno”.



³⁵ Fontanarrosa, Roberto. 20 años con Inodoro Pereyra, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 559.



*Un trabajo nocturno*³⁶

La historia comienza con el reencuentro entre Pereyra y Eulogia. El gaucho había desaparecido por varios días, según explicó, porque estuvo buscando trabajo. Ante la sorpresa de su compañera por semejante noticia, Inodoro efectúa una somera descripción de su realidad recurriendo a un par de frases sumamente gráficas de su condición de vida: “¡Yo no estoy con el enriquecimiento ilícito! ¡Yo soy un cultor del empobrecimiento lícito”. Y luego, cuando Eulogia le cuenta que está tomando mate cocido Inodoro agrega: “más que cocido eso es mate remendado”.

Una vez narradas todas las penurias que hubo de atravesar, el gaucho realiza una aclaración sorpresiva: el empleo que encontró no es para él mismo, sino para Eulogia. Le consiguió un trabajo nocturno de “yorona” para velorios. Sin embargo, la mujer expresa una negativa terminante: “Pereyra... vaya a buscar una changa pa’ usté... o al primer velatorio que via’ dir’ pa’ practicar’ va a ser al suyo”.

El rechazo de Eulogia no constituye un problema para Pereyra: “Gueno Eulogia, también me gusta la china caserita. ¿Pa’ qué tiene que hacer un aporte laboral la mujer? Basta de feminismo”. Pero cuando se retira con su perro, comenta: “No quieren trabajar, Mendieta. Uno les da la oportunidad’...”

³⁶ Fontanarrosa, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 583.

Un trabajo nocturno



4. Del héroe mítico al antihéroe

Estos ejemplos nos permiten elaborar distintas consideraciones acerca del modo en que ha sido caracterizado el personaje a lo largo de la tira. Lo primero que se debe destacar es la evidente variación que fue sufriendo su conducta y su personalidad. Podría afirmarse que ese personaje corajudo y temerario de los primeros tiempos alude directamente a esa figura mítica del gaucho cuya expresión es fácilmente hallable en la literatura gauchesca.

Retomando el análisis del capítulo anterior, que postulaba la importancia de las representaciones y los estereotipos en aquellos discursos vinculados con la constitución de la identidad, podemos analizar esta caracterización original del personaje comparándola con un texto central en la historia de la literatura nacional, que guardó,

entre otros fines, la intención de describir los modos de vida de todo un sector social y cultural de nuestro país predominante en aquellos momentos, a mediados del siglo XIX. La referencia es al *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento.

Entre las categorías que elabora el autor con la intención de distinguir a los distintos tipos de gauchos y campesinos existentes, sobresale particularmente una cuyos cánones parecen guardar una íntima similitud con el primer Inodoro de Fontanarrosa.

(...) Llámale el gaucho malo, sin que ese epíteto lo desfavorezca del todo. La justicia lo persigue desde muchos años; su nombre es temido, pronunciado en voz baja, pero sin odio, y casi con respeto.³⁷

La definición de “maldad” seguramente no se ajustará a la figura del personaje de Fontanarrosa, como acaso tampoco pudiese adjudicarse sin arbitrariedad a los sectores que señalaba Sarmiento. Sin embargo, pueden observarse notables coincidencias entre los estereotipos utilizados por del autor y alguno de los ejemplos analizados en este capítulo:

Si el acaso lo echa alguna vez de improviso entre las garras de la justicia, acomete a lo más espeso de la partida y, a merced de cuatro tajadas que con su cuchillo ha abierto en la cara o el cuerpo de los soldados, se hace paso entre ellos y, tendiéndose sobre el lomo del caballo para sustraerse a la acción de las balas que lo persiguen, endilga hasta el desierto, hasta que poniendo espacio entre él y sus perseguidores, refrena su trotón y marcha tranquilamente.³⁸

Sobre este ensayo fundamental de la historia literaria de nuestro país volveremos más adelante, al profundizar en el antagonismo entre civilización y barbarie que, dicho sea de paso, es el subtítulo del libro de Sarmiento. Por el momento es importante destacar que el modo de caracterizar al personaje de la historieta fue cambiando radicalmente con el paso del tiempo, como se ha expuesto por medio de los ejemplos seleccionados. Las representaciones que elaboró Fontanarrosa en las primeras ediciones, que bien podrían definirse como una caricaturización del imaginario sarmientino, fueron derivando en la conformación de una figura, en muchos aspectos, totalmente contrapuesta. La épica del héroe campero se diluyó hasta transformarse en

³⁷ Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, Biblioteca La Nación, Emecé Editores, Buenos Aires, 1999, pág. 68.

³⁸ Op. Cit., pág. 68.

aburguesamiento. El valor y el coraje fueron decantando en una cobardía matizada, eso sí, por la dignidad del personaje.

En su texto acerca de Inodoro Pereyra, Juan Sasturain hace mención a este cambio:

Con la llegada a *Clarín* (...) el viejo gaucho malo se aquieta, anclado con rancho, mujer, perro y chiquero. El estabilizado “poema telúrico” comienza a transcurrir por otros cauces, progresivamente alejados de la adrenalina y el vértigo aventureros. De a poco, todo combate o peripecia ha decantado en una esgrima verbal cada vez más densa —no hay pausa: cuadro a cuadro— y de sutilezas crecientes.³⁹

Podría concluirse entonces que, conjuntamente con la transformación estética y literaria de la historieta, se produjo un cambio en el modo de representar a su personaje principal. Sin embargo, esto no significa afirmar que las nuevas caracterizaciones permaneciesen del todo ajenas a las construcciones estereotípicas del gauchaje elaboradas por Sarmiento. El epígrafe citado en este capítulo es una prueba contundente de ello. Por otro lado, a pesar de las transformaciones hubo muchos elementos que permanecieron invariables, como intentarán mostrar con mayor precisión las páginas siguientes.

³⁹ Sasturain, Juan, “Una gauchada de Fontanarrosa”, en *Inodoro Pereyra, el rengáu*, Biblioteca Clarín de la Historieta, Buenos Aires, 2004, pág. 11.

Parte II

En el apartado anterior se han analizado algunas cuestiones relacionadas con los cambios que se fueron dando en la historieta a lo largo de su publicación. Sin embargo, hay ciertas temáticas y características recurrentes que se mantuvieron en todos sus números. Esas reiteraciones no están solamente vinculadas a la personalidad de Inodoro, sino también a su condición de vida, es decir, lo que constituye su realidad social y cultural.

Por lo tanto, lo que hemos de analizar a continuación tiene que ver con aquellas historias que refieren al estrato social al que pertenece Inodoro y, por consiguiente, a las carencias y conflictos a los que se ve enfrentado.

1. La exclusión y la pobreza extrema

*Manualidades crioyas*⁴⁰

La pobreza del gaucho que se expresa en este ejemplo parece tan extrema que hasta se torna disparatada. Intenta cebar un mate pero no puede hacerlo porque no tiene los elementos adecuados. “Jue pucha Mendieta... pa poder comprar yerba tuve que empeñar la bombiya”. El episodio relata los malabares que tiene que hacer Pereyra para armar un cigarrillo en forma manual; cigarrillo que luego le fuera arrebatado por un mendigo que se hizo pasar por recaudador de impuestos.

Como se verá en éste y en otros ejemplos la miseria más absoluta no sólo es encarnada por el protagonista de la historieta, sino también por otros personajes y los contextos que enmarcan las historias.

⁴⁰ Fontanarrosa, Roberto, *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 478.

Manualidades crioyas



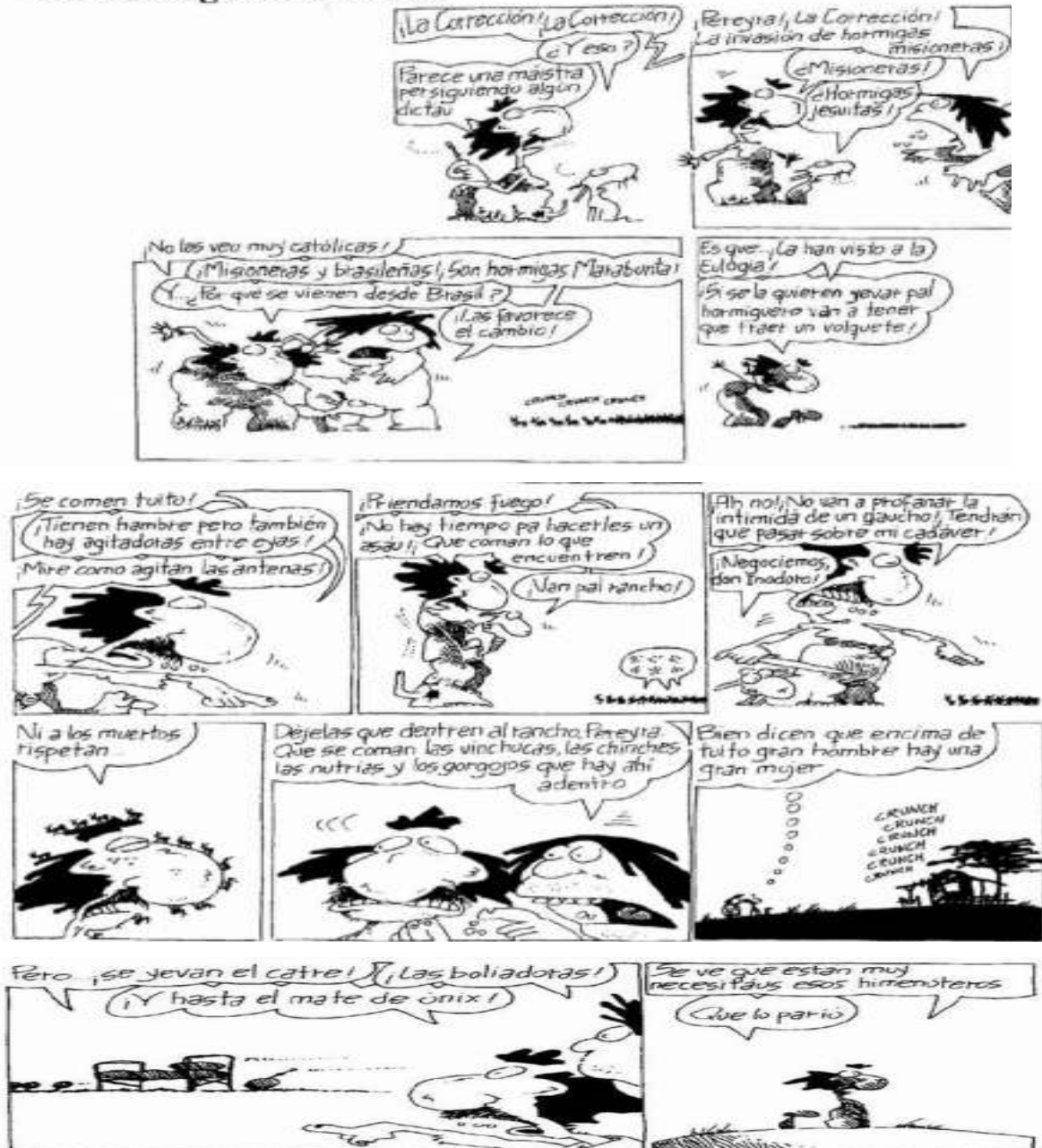
*Las hormigas Marabunta*⁴¹

Aquí vuelve a aparecer como efecto humorístico aquello que podría definirse como una caricaturización de la pobreza extrema. Las hormigas pretenden adueñarse de las pocas posesiones que tiene el personaje. Esta vez será Eulogia quien encuentra el lado positivo al inconveniente que se les presenta, en lo que sería la máxima expresión de

⁴¹ Fontanarrosa, Roberto, *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 500.

una vida paupérrima: le pide a Inodoro que deje entrar a las hormigas al rancho para “(...) que se coman las vinchucas, las chinches, las nutrias y los gorgojos que hay ahí adentro”.

Las hormigas Marabunta



*El jubilado de Notre Dame*⁴²

En este ejemplo, a través de los recursos más utilizados por Fontanarrosa en la historieta, que son el juego de palabras y la inversión del sentido, Inodoro Pereyra da cuenta de modo muy gracioso de los aspectos miserables de su vida: desde su falta de recursos hasta la fealdad de su mujer, a quien, si tuviera que hacerlo, la volvería a elegir con los ojos cerrados: “Porque si los abro elijo a otra”.

También aquí Pereyra logra transformar el sentido de estas carencias (o no reconocerlas como tales) al decirle al inspector de la DGI: “Esta es tuita’ mi riqueza... tome lo que quiera”. De todos modos, la historia termina con otra alusión a la problemática social, con un nuevo toque cómico pero de un tono comprometido y crítico: “El problema no es el injusto reparto de la riqueza, Mendieta. El problema es el generoso reparto de la pobreza”.



⁴² Fontanarrosa, Roberto, *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009. pág. 596.



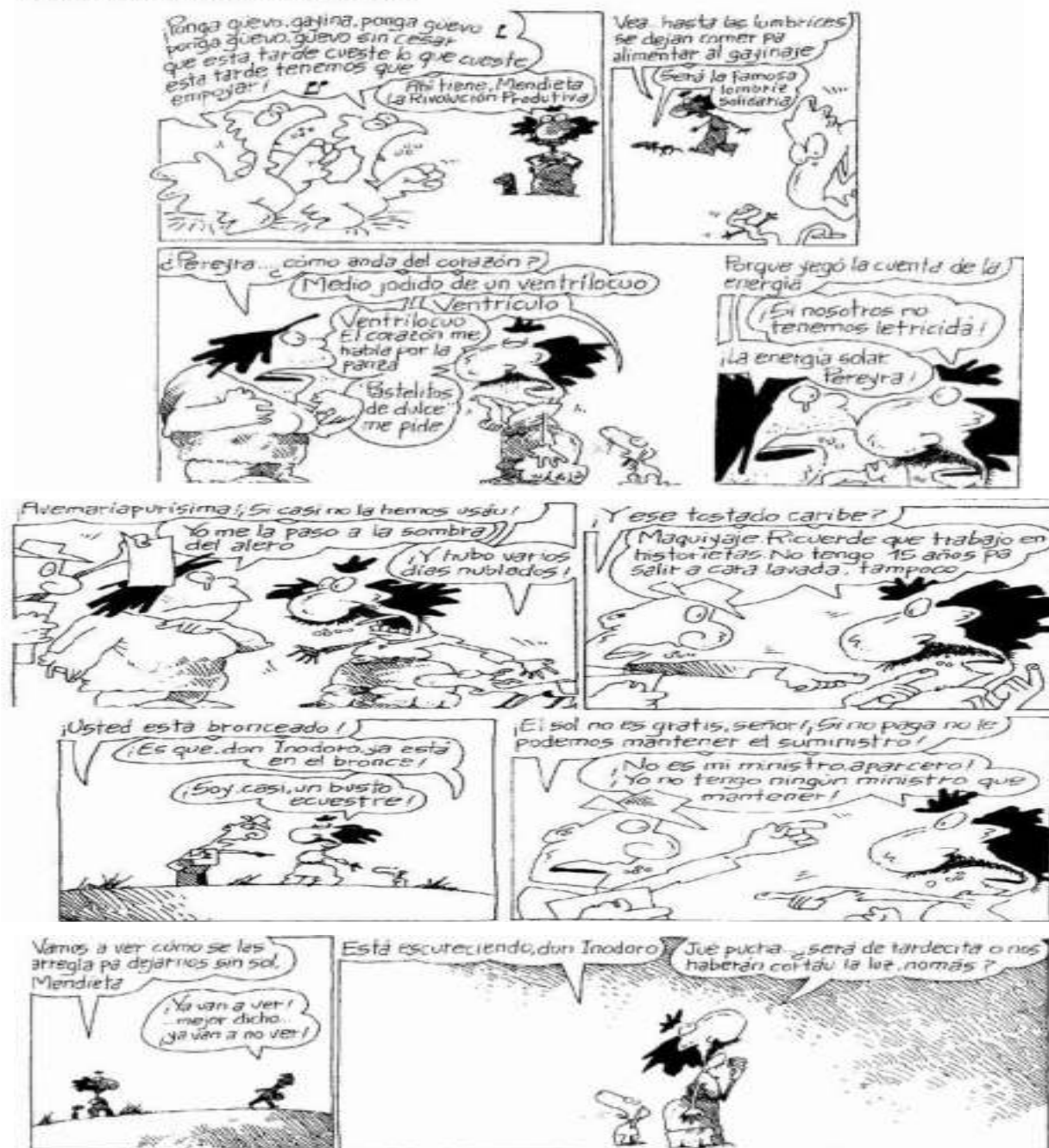
***Casi un busto ecuestre*⁴³**

Eulogia pone a Inodoro en conocimiento de la última novedad: ha llegado la factura de la luz y el monto es muy elevado. Inodoro se muestra perplejo y en otra de sus elocuentes frases expresa: “¡Si nosotros no tenemos letricidad!”. Finalmente, se presenta el cobrador y le dice que lo que se les está cobrando es el uso de la luz solar, y que si no lo paga “No le podemos mantener el suministro”. Ante la negativa de Pereyra, el cobrador se retira amenazante diciéndole que lo van a dejar sin luz. “Vamos a ver como se las arregla pa’ dejarnos sin sol, Mendieta”. La historieta termina con los protagonistas en una semipenumbra repentina e inexplicable: “¿Jue pucha, será de tardecita o nos habrán cortado la luz, nomás?”.

Al igual que en las anteriores, la eficacia de esta historia radica en la exageración y el absurdo; pero se trata de una exageración basada en una mirada crítica de una situación social. La gravedad del contexto supera todos los límites imaginados. Lo que este ejemplo manifiesta mediante la sátira es que a los pobres no les queda ni siquiera el derecho a disfrutar de un recurso natural como es, en este caso, la luz del sol.

⁴³ Fontanarrosa, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 521.

Casi un busto ecuestre



El mercado de pulgas⁴⁴

Tal como se refirió en apartados anteriores, las carencias que signan la vida de Inodoro no sólo son personales sino también de su entorno, de su contexto social. Esto puede

⁴⁴ Fontanarrosa, Roberto. 20 años con Inodoro Pereyra, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 534.

observarse en una infinidad de ejemplos; el que analizamos anteriormente, en que un mendigo le roba el cigarro que había armado, es uno de ellos. El que citamos a continuación, es otro. Un vendedor se presenta ante Inodoro para ofrecerle ciertos productos. El recurso que utiliza para persuadirlo es el la súplica: “Ayudemé, tengo manualidades para vender... cómpreme algo, hace meses que no como”.

Inodoro no posee ni los recursos ni el interés de comprar absolutamente nada, y hasta incluso se enoja y amenaza con sacar el facón cuando el vendedor le dice: “Tengo desodorante pa inodoros”. Cree, el gaucha, que lo que le están queriendo vender es un elemento para su aseo personal. Sin embargo, termina ayudando al visitante cuando éste le solicita alguna antigüedad para vender en el mercado de pulgas. Inodoro va hasta su rancho y trae justamente eso: una pulga gigante, del tamaño de una persona. Y que, además, tiene nombre: se llama Margarita. El humor aquí pareciera residir en el grado de familiaridad y aceptación que demuestra el personaje por aquello que suele ser objeto de rechazo, como son los insectos.

El vendedor se la lleva y el gaucha se queda comentando a su perro: “Y no le muestro el piojo porque va a decir que exagero”. No parece fortuita la referencia a este tipo de insectos: las pulgas y los piojos tienen una fuerte representatividad; suelen ser símbolos de pobreza, de decadencia, de descuido y abandono. En este caso, el tamaño del insecto permite establecer un paralelismo con el nivel de precariedad en el cual viven los personajes.

El mercado de pulgas





*Más tirau que el perejil*⁴⁵

Las condiciones críticas del contexto que envuelve al protagonista no sólo está constituido por los otros personajes, sino también por ciertas situaciones que originan historias, como en el caso anterior y en el siguiente. Ambas narran, mediante graciosas exageraciones, el modo en que los personajes atraviesan una crisis cuyas causas les son absolutamente ajenas. En este caso el conflicto lo genera la sequía: “Hasta la hacienda baguala cae al jaguel con la seca”, le comenta Mendieta a Eulogia cuando ella le consulta por lo ruidos estridentes que se oyen. Las vacas se están desplomando por el calor y la falta de agua. “¿Cómo sabe que es baguala?”, pregunta la mujer. El perro, entonces, le pide que escuche lo que cantan: “soy de salta... y hago falta” es la canción de los animales.⁴⁶ “Aquí lo que hace falta es yuvia” se lamenta Eulogía, “Vea esos pobres pescaús... ¡tienen que hacer la vertical pa sobrevivir!”.

Pero es la ausencia de Inodoro lo que verdaderamente le preocupa a Eulogia. Luego de una caminata, ella y el perro divisan al gaucho a lo lejos, tendido en el piso y rodeado

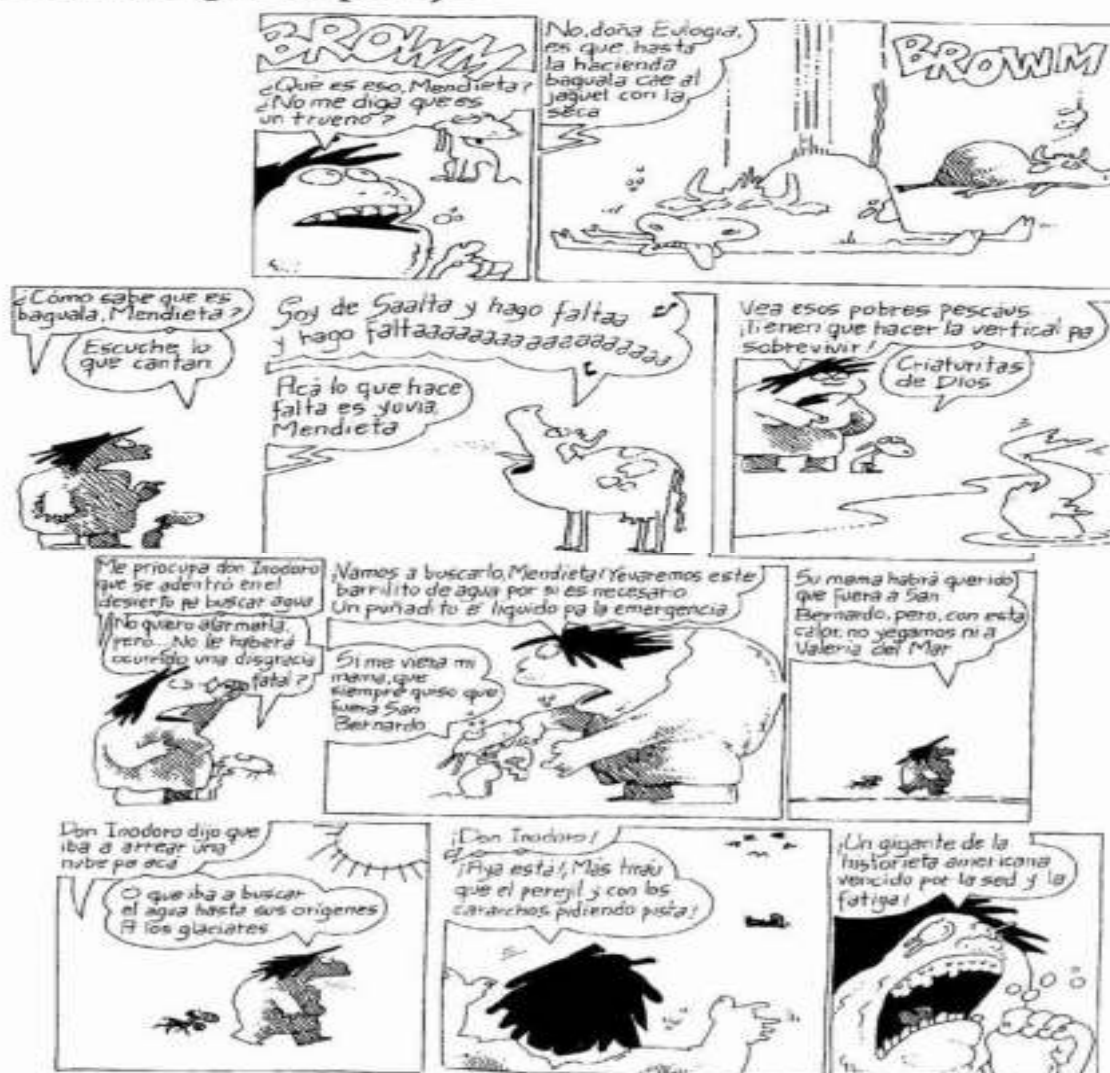
⁴⁵ Fontanarrosa, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 518.

⁴⁶ Se produce aquí un gracioso juego de palabras: se denomina “baguala” a los potros que no fueron domados, pero también el concepto refiere a una canción popular del noreste de la Argentina.

por buitres. Conjeturan que ha fallecido, pero Mendieta advierte: “¡Esa nariz aún respira! ¡Don Inodoro! ¡El caranchaje lo acecha!”; a lo que el gaucho responde: “¡Déjelos Mendieta, déjelos... con el fresquito que echan con las alas, ¿Pa que quiero ventilador de techo!”.

Más adelante se profundizará en esta habilidad que expresa el personaje al reutilizar los escasos recursos que se encuentran a su alcance y, de ese modo, resignificar algunas situaciones negativas que se les presentan como, en este caso, que aprovecha el vuelo de los pájaros con el fin de contrarrestar el calor y la falta de ventilador. Pero, por el momento, simplemente nos interesa destacar la forma en que el autor retrata el carácter paupérrimo de la condición de vida de los personajes y de lo que constituye su entorno más inmediato.

Más tirau que el perejil





*Hacia la hacienda baguala...*⁴⁷

Entre las primeras ediciones de Inodoro se encuentra esta historia que guarda algunas similitudes con la anterior. La sequía es nuevamente la gran contingencia a la que deben enfrentarse los personajes: “Hoy jui a ordeñar a la Paulina y daba leche en polvo” afirma Inodoro, “El maíz está hecho pororó”. En búsqueda de la solución para estos males, el gaucha y su perro recurren a un brujo con la intención de solicitarle un poco de lluvia. Pero el hechicero se niega a brindarles su ayuda: “Yegás fuera de horario. Sólo tengo algo de granizo pa’ ofrecerte”.



⁴⁷ Fontanarrosa, Roberto. 20 años con Inodoro Pereyra, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 48.



2. La brecha entre ricos y pobres

*Una depresión del terreno*⁴⁸

Una temática que tiene cierta persistencia en la publicación, vinculada con la pobreza, es aquella que apunta a la desigualdad social, plasmada en la brecha económica existente entre los ricos y los pobres. Lo que sigue es el análisis de dos ejemplos sumamente emblemáticos sobre esta cuestión.

En el primero de ellos el conflicto social es invocado de un modo gracioso y arbitrario, a través de una metáfora que propone el mismo Inodoro, basada en el hallazgo de una anomalía topográfica. En una caminata con su perro encuentra una honda depresión en el terreno. "...¡Esta es la tan mentada brecha que separa, una vez más, a los pobres de los ricos!".

Más graciosas aún parecen las consideraciones que suceden a la frase. Como si su condición social no fuese un hecho evidente, Mendieta pregunta: "¿Y de que láu estaremos nosotros, don Inodoro?", a lo que adhiere: "¡Por esta oriya viene el rico estanciero Nobles Martinez!". Este comentario provoca la euforia de Inodoro: "¡Estamos del láu de los portentáus Mendieta!... Vea usted... Nosotros yevando una vida e privaciones sin saber que éramos millonarios".

Inodoro, entonces, reconoce con sorpresa la condición económica que le establece su inverosímil asociación. La extrema pobreza en la que vive parece ser una simple confusión; un malentendido. No muestra dificultades en reconocerse de otra condición

⁴⁸ Fontanarrosa, Roberto, *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 561.

social: “Me dan pena los del otro láu, Mendieta, que no consiguieron localidades pa’ entrar al Primer Mundo”.

Finalmente, el gaucho y el perro se encuentran con el estanciero. Pereyra cambia su lenguaje para saludarlo como a un par: “¿Cómo le va che?...¿Cuándo nos tomamos un té-canasta?”. El estanciero le contesta que prefiere esperar hasta que llueva, para que vuelva a crecer el río. Inodoro, entonces, descubre su error: la gran depresión que hallaron no respondía a una división física en correlación a una división de estratos sociales, sino que simplemente era producto de los estragos causados por la sequía.

Su conclusión demuestra cómo su rotunda resignación por su condición social deriva en una manifiesta conformidad: “Mejor Mendieta...ya me estaba cansando de esa vida de holganza de los millonarios”.





*La plata llama a la plata*⁴⁹

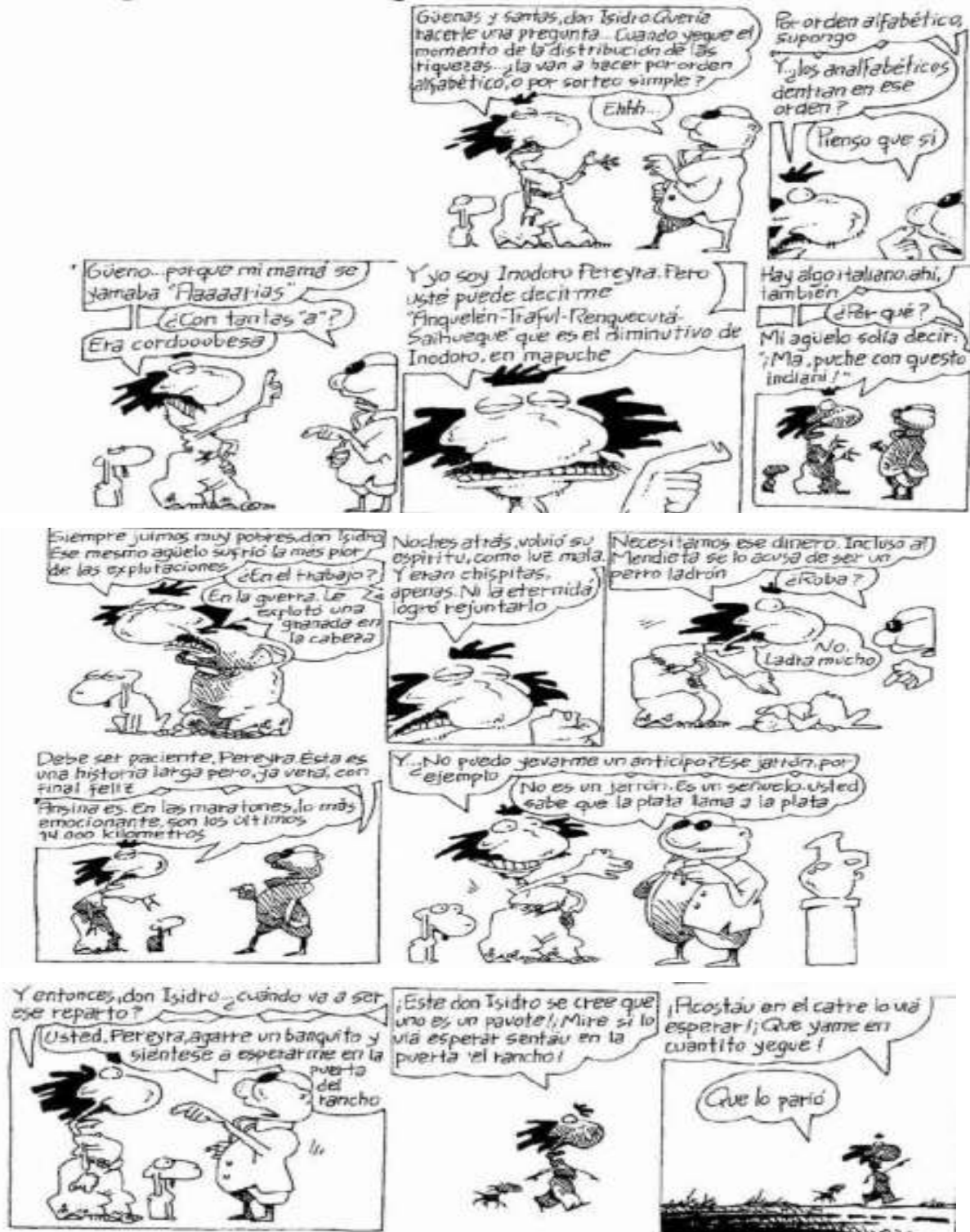
La pregunta que inicia el diálogo entre Inodoro Pereyra y el hacendado Don Isidro caracteriza perfectamente la humildad del gaucha, cuya expresión se vincula, en este caso, con su alto grado de ingenuidad. En la primera viñeta Pereyra manifiesta: “Guenas y santas, don Isidro. Quería hacerle una pregunta... Cuando yegue el momento de la distribución de las riquezas... ¿La van a hacer por orden alfabético o por sorteo simple?”

Inodoro se muestra categórico a la hora de explicar su situación económica “siempre juimos muy pobres (...) necesitamos ese dinero. Incluso al Mendieta se lo acusa de ser un perro ladrón” porque, según explica después, ladra mucho.

El hacendado intenta consolar al gaucha con una evidente dosis de cinismo: “Debe ser paciente, Pereyra. Ésta es una historia larga pero, ya verá, con final feliz”. Y luego, cuando el gaucha pregunta por la fecha precisa en la que se hará el reparto, don Isidro responde: “Usted, Pereyra, agarre un banquito y siéntese a esperarme en la puerta del rancho”. Inodoro en principio parece captar el sarcasmo en las palabras del hombre cuando, enojado, manifiesta: “¡Este don Isidro se cree que uno es pavote! ¡Mire si lo viá esperar en sentáu en el puerta el rancho!”. Sin embargo, agrega sonriente: “¡Acostáu en el catre lo viá esperar! ¡Que yame en quantito yegue!”.

⁴⁹ Fontanarrosa, Roberto, *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 604.

La plata llama a la plata



3. Conclusión

Tomando como eje la concepción de representación analizada en el capítulo anterior, y mediante el análisis de algunos ejemplos de la historieta, se ha intentado responder a ciertos de los interrogantes disparadores de este trabajo: ¿Cuáles son las representaciones que pone en juego la publicación?, ¿De qué modo caracteriza el autor a sus personajes y como construye su identidad?, ¿Qué relación existe entre esta identidad singular y la identidad de la clase social a la que pertenece Pereyra? Y en este sentido, ¿qué símbolos son los que utiliza Roberto Fontanarrosa para retratar la condición social de su personaje?

La primera parte de este capítulo estuvo enfocada en conocer algunos de los rasgos principales del personaje, para luego analizar las transformaciones que sufrió con el paso del tiempo. En la segunda, se hizo mención a aquellos aspectos que estuvieron siempre presentes en la trama vinculados, principalmente, con el contexto social en el que transcurren las historias, y que están destinados a graficar la clase social del personaje.

En relación con el orden argumental, de las cuestiones que han permanecido intactas a lo largo de la tira, debe mencionarse una característica permanente en todas las ediciones, que alude a los modos de representar al personaje y su contexto. Nos estamos refiriendo a una estrategia humorística absolutamente recurrida por el autor: la exageración. Cuando Inodoro era un héroe, los tintes míticos de sus proezas superaban incluso la imaginación sarmientina, y cada uno de sus actos podrían considerarse una apoteosis tan rotunda como disparatada. Cuando Inodoro adquiere la faceta del antihéroe se convierte, en cambio, en un gaucho que le teme hasta a los insectos y que rechaza rotundamente cualquier actividad que demande mucho esfuerzo.

En conclusión, hemos comenzado a responder aquella pregunta que conjuga todas las anteriores, y que retoma uno de los temas centrales de nuestro análisis, que es el de la cultura popular: ¿cuáles son los hechos y elementos culturales que se encuentran parodiados en *Inodoro Pereyra* y de qué forma?

El próximo capítulo seguirá desarrollando esta cuestión. Pero lo visto hasta aquí permite definir algunas dicotomías que se vislumbran como pilares de toda esta investigación: 1) La valentía y la cobardía como rasgos culturales, 2) La civilización y la barbarie, 3) La dignidad (la nobleza, los valores) y los estigmas (la falta de amor al

trabajo, la falta de cuidado por el aspecto físico y la limpieza), 4) La rebeldía y la sumisión expresada, fundamentalmente, en la resignación absoluta y reiterada del personaje, constituyendo uno de sus rasgos paradigmáticos.

Capítulo IV

Inodoro Pereyra: ¿El renegau'ó el dominado?

Parte I

*La imagen del tirano
abarroto el instante, (...)
Famosamente infame
Su nombre fue desolación en las casas,
Idolátrico amor en el gauchaje,
Y horror del tajo en la garganta.*
Rosas, J.L Borges

*Zumban las balas en la tarde última.
Hay viento y hay cenizas en el viento,
se dispersan el día y la batalla
deforme, y la victoria es de los otros.
Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.*
Poema conjetural, J.L Borges

1. Civilización y barbarie: el antagonismo entre culturas como modo de abordar lo popular.

Hemos establecido los primeros acercamientos a aquella cuestión vinculada con la tensión que la cultura popular mantuvo desde siempre con la cultura dominante. Se han citado ciertas concepciones que postulan la existencia de una moral del pueblo que se constituye, esencialmente, por oposición a una moral oficial. En la primera parte de este capítulo realizaremos un análisis de ejemplos históricos que clarifican los alcances de esta teoría.

Como primera medida, es necesario anticipar que esta óptica no se circunscribe a un tiempo ni a un ámbito geográfico concreto. La dicotomía planteada fue adquiriendo diversas expresiones en distintos tiempos y lugares, y ha ganado un rol protagónico en el campo de la política, el arte y la literatura de nuestro país y de Latinoamérica. A continuación se presentarán algunos antecedentes que explican la razón por la cual ciertas prácticas culturales no pueden ser pensadas por fuera de ese antagonismo que, por otro lado, suele ser el que las origina.

En este punto surgirá un interrogante central que este trabajo no podrá omitir y tiene que ver, precisamente, con la constitución simbólica de la cultura popular, porque si nos referimos a una tensión, a una dicotomía o un antagonismo, no hablamos de otra cosa que de una lucha. Pero, entonces, deberíamos intentar responder hasta qué punto podemos afirmar que la “cultura popular” es el resultado de una confrontación. Y, por otro lado, ¿puede existir lo popular por fuera de esa contraposición? De ser así, ¿cómo podría nombrarse, interpretarse o definirse? Ambas cuestiones serán abordadas por este capítulo. Ellas nos permitirán profundizar el análisis de *Inodoro Pereyra*.

2. La cultura “alta” y la cultura “baja”. Lo inculto y lo letrado. Breve reseña histórica.

Uno de los autores que con mayor empeño ha rastreado las distintas expresiones de la cultura popular en la historia ha sido Mijail Bajtín. Su tratado *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento* parte, justamente, de una indagación acerca del modo más preciso de conocer e interpretar la dimensión cultural de aquellos grupos sociales que no recurrían a la escritura como herramienta para documentar sus prácticas sociales o sus concepciones del mundo.

Esta problemática se presentará como una dificultad capital para cualquier estudio que gire en torno a este tipo de cuestiones. La falta de documentación, por otra parte, es una de las primeras evidencias del antagonismo, dado que resulta un claro ejemplo del lugar y la importancia que la historia de la literatura brindó a las manifestaciones populares. Como intento de resolver esta carencia, Bajtín recurrirá a los escritos de François Rabelais, a quien considera como un autor que “ha influido poderosamente en los destinos de la literatura mundial”⁵⁰ (probablemente, tanto como Cervantes, sugiere el propio Bajtín) y, lo más importante, “su cualidad principal es la de estar más profundamente ligado que los demás a las fuentes *populares*”⁵¹.

A partir de allí, desarrolla un enfoque absolutamente inédito. Su búsqueda se orienta a definir los modos en los que se llevaban a cabo los festejos populares en la Edad Media, poniendo una especial atención en su componente principal: la risa.

⁵⁰ Bajtin, Mihail, “Introducción. Planteamiento del problema”, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1985, pág 8.

⁵¹ Op. Cit, pág 9.

Entre las numerosas investigaciones científicas consagradas a los ritos, los mitos y las obras populares, líricas y épicas, la risa no ocupa sino un lugar modesto. Incluso en esas condiciones, la naturaleza específica de la risa popular aparece totalmente deformada porque se le aplican ideas y nociones que le son ajenas pues pertenecen al dominio de la cultura y la ética burquesa contemporánea.⁵²

Vemos, entonces, que a la dificultad mencionada acerca de la falta de documentación que facilite una historización de la cultura popular, se le suma el problema de que toda prueba puede estar contaminada por visiones impropias y lejanas, lo cual las hace carecer de legitimidad. Pero, más allá de estas inevitables limitaciones, lo primero que Bajtín descubre es que: “El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época”⁵³.

Aquí encontramos el verdadero motivo del enfoque bajtiniano. La preocupación por el modo en que se constituía la cultura cómica de la época se funda en la hipótesis acerca de la existencia de los espacios físicos que, luego, se convierten en espacios simbólicos, al ser apropiados por determinados sectores sociales para expresarse culturalmente, llevando a cabo una especie de ritual de liberación.

Concretamente, el lugar por excelencia que mencionan las fuentes de Bajtín es el de la plaza pública, y el ritual no es otro que el del carnaval. El carnaval se caracteriza por ser un ejercicio universal, es decir, abierto a la participación de cualquier ciudadano, que permanece exento de todo dogmatismo y dictamen oficial (que, incluso, se suele llevar a cabo de un modo contestatario hacia ellos), y que no debe ser reducido a una mera función artística, sino que es necesario entenderlo como un modo de vida.

Pero no es ésta la única categoría desde la que se pueden abordar las manifestaciones cómicas de la cultura popular. Bajtín también analiza otras expresiones que están profundamente imbricadas entre sí y también, con los rituales carnalescos: ellas son las obras cómicas verbales y las diversas formas del vocabulario formal y grosero. Estas categorías confluyen en un género que ha sido calificado con el nombre de “grotesco”, y cuya expresión ha influenciado profundamente a François Rabelais. El género, propiamente dicho, es definido con el nombre de “realismo grotesco”, y su rasgo principal es la reivindicación de todo aquello de la condición humana que tiende a ser negado u ocultado por la moral oficial.

⁵² Op. Cit., pág 9.

⁵³ Op. Cit., pág 10.

En el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece como forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. En un conjunto alegre y bienhechor.⁵⁴

La risa se presenta entonces como un modo de liberación pero también, fundamentalmente, como un modo de humanización:

La función del grotesco es liberar al hombre de las formas de necesidad inhumana en que se basan las ideas convencionales (...) la necesidad se presenta históricamente como algo serio, incondicional y perentorio (...) la risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez a la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades⁵⁵.

La decisión de efectuar una lectura de la cultura popular a través de sus expresiones festivas ha permitido a Bajtín descubrir una serie de manifestaciones en las que se desarrolla un lenguaje particular, y una concepción que postula a la humanización como forma de reivindicar aquellos aspectos que han sido marginados por las ideas convencionales. Es decir, lo que subyace a esos rituales es la necesidad de resignificar el alcance moral de ciertas ideas dominantes.

Se puede constatar, entonces, que desde la Edad Media, según la interpretación de los elementos hallados en la obra de Rabelais, lo popular se constituía como algo ajeno a lo oficial, pero además, como una oposición; significaba un rechazo a aquello considerado lo “alto”, lo relacionado con lo espiritual, lo sublime; en virtud de lo “bajo”, es decir, lo emparentado con lo humano, con lo corpóreo; con lo “degradante”. En este rechazo se esconde una necesidad de liberación y de superación de los distintos tipos de carencias sociales.

Quien también se ha ocupado de indagar los orígenes del conflicto es Zygmunt Bauman. Analiza el derrotero de la cultura popular, no ya en la Edad Media, sino en la modernidad. Retoma una diferenciación que propone Ernest Gellner con el fin de aportar una nueva visión de esta dicotomía: distingue a las culturas “silvestres” de las

⁵⁴ Op. Cit., pág 23.

⁵⁵ Op. Cit., pág 50.

culturas de “jardín”. Las culturas “silvestres” son aquellas que se reproducen de generación en generación sin la mediación de la racionalidad dominante. Las culturas de “jardín”, en cambio, son las que están legitimadas por los sectores letrados de la sociedad.

Desde la Reforma y la Contrarreforma católica hasta el celo revolucionario de los jacobinos, corre una línea ininterrumpida de persecuciones, que en definitiva ocasionó una completa desposesión y un desarme cultural de las *classes populaires* rurales y urbanas. El resentimiento total y sin límites hacia los hábitos populares y el desprecio por lo irracional y grotesco, ahora identificado con lo campesino y la cultura no educada, fueron tal vez los únicos puntos de acuerdo entre los voceros de las iglesias establecidas, puritanos, jansenistas, libertinos, *philosophes*, cultos y partidarios de la revolución.⁵⁶

Se puede observar cómo las diferenciaciones halladas por Bajtín fueron adquiriendo un carácter político que profundizó la negación de lo popular por parte de la cultura dominante, y redundó en una persecución sistemática de ciertos sectores vinculados, principalmente, con la religión. Pero no sólo vinculados con ella. Bauman explica que:

En todas las áreas, los ricos y poderosos renunciaban a su participación y negaban apoyo a las actividades antaños comunes y compartidas, que se redefinían ahora como unilateralmente plebeyas y por lo tanto desagradables y contrarias a los intereses de la Razón como a los intereses de la sociedad.⁵⁷

El aporte de Bauman permite delinear con mayor precisión las dimensiones antagónicas que fueron consolidándose con la llegada de la modernidad. A lo alto y lo bajo, a lo espiritual y lo mundano, se le suma la contraposición de aquello que está signado por la Razón, contra lo que es considerado como fruto de la superstición y la ignorancia popular.

Es por todo esto que nos hallamos en condiciones de afirmar que, en principio, no es posible referirse a una noción de cultura popular que no conlleve esa connotación de lucha, de violencia y conflictos sociales y políticos de diversa índole. Queda claro que ningún estudio sobre lo popular podrá desmerecer su dimensión de antagonismo. En ese sentido, podemos proponer como, Peter Burke, que:

⁵⁶ Bauman, Zygmunt. “Guardabosques convertidos en jardineros”, en *Legisladores e intérpretes*, Buenos Aires, UNQ, 1998, pág. 38.

⁵⁷ Op. Cit., pág. 39.

Con respecto a la cultura popular, parece preferible definirla inicialmente en sentido negativo como cultura no oficial, la cultura de los grupos que no formaban parte de la élite, las “clases subordinadas, tal como la definió Gramsci⁵⁸.

3. La lucha cultural en la literatura nacional

En el apartado anterior hemos planteado las dicotomías que versan en torno a la cuestión de lo popular, localizadas en el análisis de los escritos de un autor francés de la Edad Media. Es el momento ahora de referirnos al modo en que esas diputas pueden ser rastreadas en la historia de nuestro país. Para ello, también acudiremos al campo de la literatura, cuyos orígenes ficcionales tuvieron, justamente, la particularidad de estar marcados por similares conflictos políticos y culturales.

En el capítulo tres hemos realizado un breve comentario acerca del *Facundo* de Sarmiento. Allí la estratificación se presenta en el mismísimo título de la obra: *Civilización y Barbarie*. Pero hay un antecedente literario que posee un grado de elocuencia no menor. La historia que narra Esteban Echeverría en *El matadero* trata sobre un joven unitario, culto, sofisticado, perteneciente a la clase alta, que en su marcha se topa que un grupo de matarifes federales, caracterizados por una brutalidad y un salvajismo extremo. Los matarifes reconocen al unitario; en el mismo acto lo identifican como un *otro*. Se burlan de su andar pulcro, que para ellos encubre una especie de ofensa. Lo capturan, lo amenazan, intentan ultrajarlo. El unitario muestra su valor insultándolos y, finalmente, muere estoicamente acorralado por su rabia.

La tradición literaria argentina no podría haberse iniciado de un modo más gráfico, más explícito. Lo justifica un contexto de crispación política que alcanzó niveles extremos de violencia. En ese sentido, Beatriz Sarlo afirma:

El matadero es un borrador de sociología rioplatense en el que se oponen arquetipos sociales que Echeverría hace coincidir con bandos políticos y mundos culturales en conflicto (...) Se disolvía cualquier posibilidad de pensar el país en términos que no recurrieran a las divisiones

⁵⁸ Burke, Peter “Prólogo” en *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza, 1978, pág 29.

tajantes entre “ellos” y “nosotros”, los rurales bestializados en el matadero y el joven europeizado que será su víctima.⁵⁹

El “nosotros” y el “ellos” que describe Sarlo, explica con claridad el modo en que fueron configurándose las diferencias en nuestro país. Una de las claves para leer la civilización y la barbarie será (por lo menos lo será en un comienzo, en los tiempos de *El Matadero*) la diferenciación entre lo rural, caracterizado lo salvaje, y lo urbano, donde más fácilmente pueden ser adquiridas las cualidades europeas. Pero no es la única lectura. En el mismo texto Sarlo afirma:

La materialidad de lo social impone sus leyes. En este caso la coexistencia violenta de dos mundos: el espiritual, cultivado y ético de la ciudad (que produce el sacrificio *sublime* del joven unitario) y el mundo entregado a la ley de la materia, al instinto y al llamado de la sangre (que produce el espacio sucio y cruel del matadero donde sus torturadores, los matarifes y pialadores criollos tienen, precisamente, una dimensión grotesca). La sociedad del matadero es, casi, un carnaval y una parodia: las modalidades del juicio al que se somete al joven, con su Juez, sus captores, carceleros y verdugos, evoca las representaciones carnavalizadas de la justicia que aparecen en la cultura popular de la Edad media.⁶⁰

Ésta reflexión posee una notoria similitud con el análisis de Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media. Principalmente, en lo que respecta a la diferenciación entre lo alto y lo bajo, la diferencia entre la materia y el espíritu. Su evocación nos obliga a establecer un parangón entre el relato de Echeverría y los escritos de Rabelais, ya que ambos permitirían reconstruir la visión de la cultura letrada acerca de las manifestaciones culturales populares. Es verdad, sin embargo, que esta coincidencia amerita una salvedad: la visión del escritor francés no era estigmatizadora sino, por el contrario, sus imágenes revestían una clara condescendencia con sus fuentes:

(es) este carácter popular el que explica “el aspecto no literario” de Rabelais, quiero decir su resistencia a ajustarse a los cánones y reglas del arte literario vigentes desde el siglo XVI hasta nuestros días⁶¹

La visión de los escritores argentinos, en cambio, no resultaba tan benévola ni tan diferenciada de la cultura dominante. Como bien explica Sarlo, la literatura marcaba las

⁵⁹ Sarlo, Beatriz y Altamirano Carlos, “Esteban Echeverría, el poeta pensador” en *Ensayos Argentinos*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pág 44.

⁶⁰ Op. Cit., pág 45.

⁶¹ Op. Cit., pág 8.

oposiciones con una violencia similar a la que imponía el contexto político y social de ese momento. Un enfoque similar desarrolla Ricardo Piglia:

El Matadero se trata de una pura ficción. Y justamente porque era una ficción pudo hacer entrar el mundo de los “bárbaros” y darles un lugar y hacerlos hablar. La ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esa representación supone y exige la ficción.⁶²

El análisis de Piglia plantea una hipótesis sumamente interesante acerca de la concepción que desarrolló la cultura letrada de la época sobre lo popular. Su indagación parte de una premisa fundamental: “Se podría decir que la historia *narrative* de la Argentina empieza dos veces: en *El Matadero* y en la primera página del *Facundo*”⁶³

Piglia también propone entender ambas dimensiones, la letrada y la popular, como territorios bien diferenciados y opuestos. Es en este sentido que establece una curiosa analogía entre estas obras paradigmáticas de la literatura argentina. En *El matadero*, la cultura “cultura”, “noble”, “ciudadana”, “europea”, invade el territorio de lo popular, lo rural, lo bárbaro. Es el unitario quien desfila intencionalmente en aquel sector que “pertenece” a los matarifes.

Lo que narra la primera página del *Facundo* es el exilio que sufrió su autor, Domingo Faustino Sarmiento, como causa de las persecuciones políticas del gobierno federal. El hombre ilustrado debe alejarse del mundo bárbaro; su partida es una escapatoria resignada, como también una manifestación de su rechazo. Pero en definitiva, a lo que ambas obras aluden es que aquella tensión simbólica se convertía en una división territorial factible de ser definida y delimitada. Algo parecido a lo que observamos en las manifestaciones culturales de la Edad Media: lo simbólico adquiere un espacio físico concreto.

En conclusión, los escritos de la primera época literaria de nuestro país son herramientas absolutamente válidas para reconstruir el clima social y político de ese momento. Surgen, como dice Piglia: “como una forma de representar al mundo del enemigo” (Piglia; 1993). Son el resultado de un antagonismo que ellos mismos se encargaron de profundizar.

⁶² Piglia, Ricardo, *La Argentina en Pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993, pág 9.

⁶³ Op. Cit., pág 8.

4. ¿Cómo se cristaliza esta tensión la historieta?

*La pampa de los senderos que se bifurcan*⁶⁴

No parece casual que esta temática haya estado presente en el origen mismo de la historieta. Habíamos destacado la frase -en uno de los ejemplos analizados en el capítulo tres- que el patrón le esgrime a Inodoro: “Bestia salvaje, tenía razón Sarmiento” (Veáse: “El vendaval no tiene riendas”) aludiendo a la inquina que el autor del *Facundo* detentaba en sus escritos.

Por si hubiese podido quedar alguna duda con respecto al modo en que debía reconocerse a Inodoro, la historia que veremos a continuación se presenta como definitiva. El autor retoma inteligentemente el conflicto planteado. Grafica, con absoluta claridad, el lugar que le toca ocupar a sus personajes. Si vamos al final del ejemplo nos encontramos con una frase del Mendieta que ostenta el poder de sintetizar toda la tradición beligerante que hemos intentado recorrer: “... lárguelo solo a este viejo. Nos desprecea”⁶⁵. No es menor la mención al desprecio que propone el perro. Alude a un rechazo tan evidente que parece innegable.

Tampoco es curiosa la elección que ha hecho el autor del personaje que va a encontrarse en el desierto con Inodoro Pereyra. Jorge Luís Borges no es solamente un representante fundamental (cuando no el más importante) de la historia literaria de nuestro país. Es también una figura que, en innumerables ocasiones, ha encarnado un rol protagónico en muchas derivaciones de la disputa en torno a lo letrado y lo popular. Su visión estigmatizadora de aquello que no entrase en la categoría de lo culto puede observarse, entre otros lugares de su vasta obra, en los poemas citados como epígrafes de este capítulo.

Por otra parte, no es posible dejar de mencionar (ya que anteriormente hemos recurrido a *El matadero*), el cuento que escribió en coautoría con Adolfo Bioy Casares, con el seudónimo de Bustos Domecq, llamado *La fiesta del Monstruo*. Es un relato en primera persona que un militante peronista refiere a su novia, narrándole el día en que asistió a una presentación pública del general Perón. Allí, con sus compañeros

⁶⁴ Fontanarrosa, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998, pág. 33.

⁶⁵ De todos modos, hay que efectuar una aclaración importante con respecto a esta frase. En la primera edición de la historieta, cuando la publicaba *Hortensia*, la frase que aparecía era: “Don Inodoro, lárguelo solo, no sé quien es...”. La modificación se hizo para la publicación de *Ediciones de la Flor*.

militantes, encuentra a un judío que se muestra reticente a la celebración general: entre todos lo matan a golpes y pedradas, cuestión que provoca una notoria jactancia en el narrador.

El cuento es una especie de homenaje al de Echeverría, y sirve perfectamente a los autores para esbozar su pensamiento político. Como sintetiza José Pablo Feinmann en sus *Escritos Imprudentes*, esa narración expone a las claras la concepción borgeana: “la visión cruel, despiadada, unidimensional, sobrepolitizada, que junto a Bioy, presenta del Otro, del bárbaro”.⁶⁶

Además, su relación con *El matadero* parece ineludible. El propio Ricardo Piglia señala la connotación que conlleva el relato:

Yo no diría que es una parodia de "El Matadero", sino más bien una especie de traducción, de reescritura. Borges y Bioy escriben una nueva versión del relato de Echeverría adaptado al peronismo. (...) La fiesta atroz de la barbarie popular contada por los bárbaros. La parodia funciona como diatriba política, como lectura de clase, se podría decir. La forma está ideologizada al extremo. (...) "La fiesta del monstruo" es un texto de violencia retórica increíble, es un texto límite, difícil encontrar algo así en la literatura argentina.⁶⁷

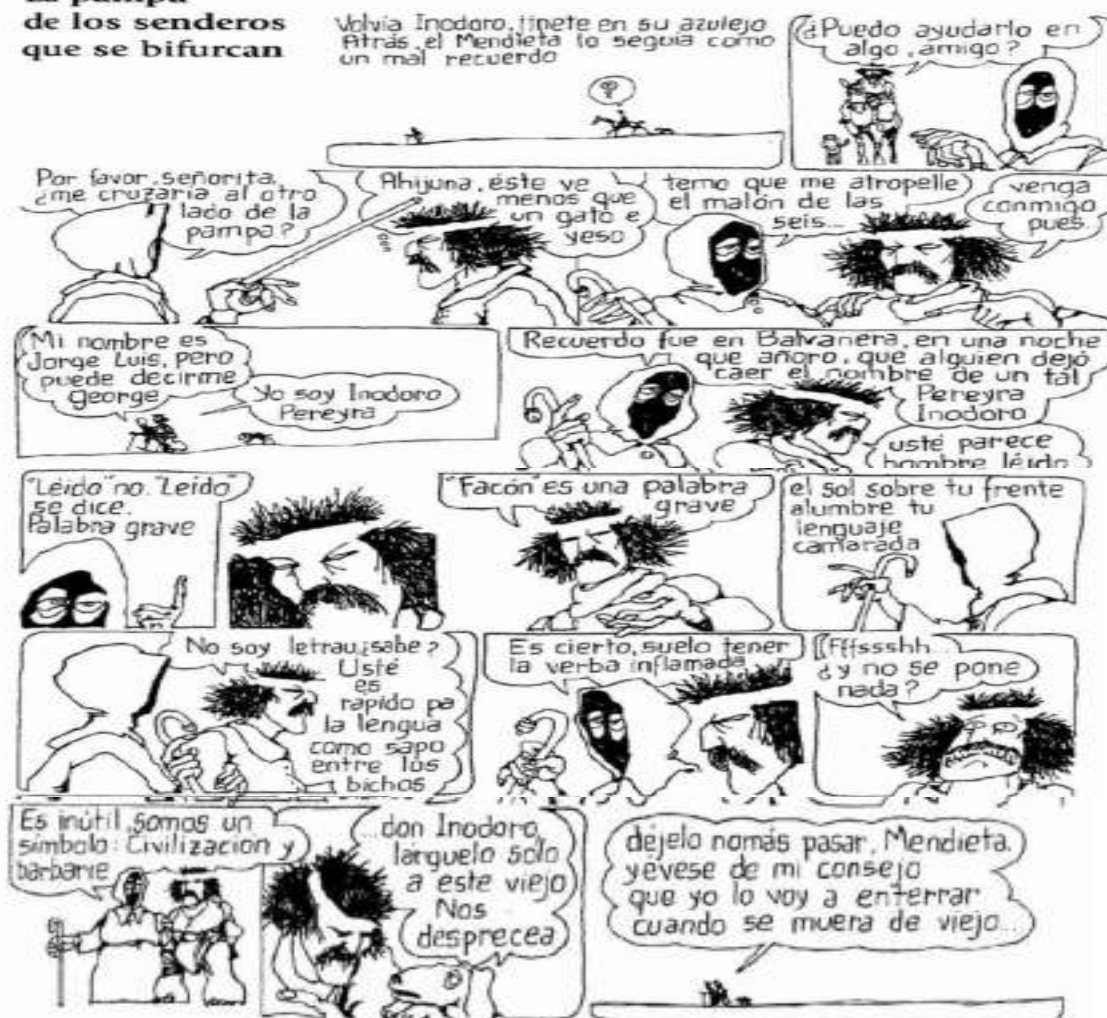
Pero no es éste el único antecedente que permitiría postular a Borges como un ícono de lo “antipopular”. Más allá de sus ficciones políticas, su escritura ha sido hartamente calificada como elitista; caracterizada por lenguajes y temáticas que demandan determinadas competencias y conocimientos que no indudablemente, no están al alcance de cualquier lector. Sus frases parecen emblemáticas: “el sol en tu frente alumbra tu lengua”... “es inútil, somos un símbolo: civilización y barbarie”.

Otro aspecto interesante del encuentro es que Inodoro y su perro no parecen negar el lugar que se les confiere; el lugar del estigmatizado. El gaucho reconoce las diferencias: “no soy letráu sabe? Usté es rápido pa’ la lengua como sapo entre los bichos”. Y, cómo se mencionó antes, Mendieta asume el desprecio del desconocido.

⁶⁶ Feinmann, José Pablo, *Escritos Imprudentes*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2002, pág. 479.

⁶⁷ Enlace: http://www.mundolatino.org/cultura/borges/borges_4.htm

La pampa de los senderos que se bifurcan



No abundarán en la historieta ejemplos tan rotundos. Pero lo que sí se reitera de manera directa o indirecta, es la tenaz representación de la ignorancia de los personajes. Es una especie de “brutalidad” dosificada, matizada con el humor, escondida en los giros o artimañas lingüísticas de Inodoro Pereyra (sobre las cuales profundizaremos más adelante) que suele escamotear el sentido de alguna posición de inferioridad en la que pudiera encontrarse.

Zamba de Lacán⁶⁸

Otro ejemplo similar es el de las viñetas publicadas bajo el título de “Zamba de Lacán”. Inodoro camina junto a su perro reflexionando. Le pregunta si oyó que la jactancia es la duda de los intelectuales. “¡Mire como me vengo a enterar que soy un

⁶⁸ Op.cit., pág. 471.

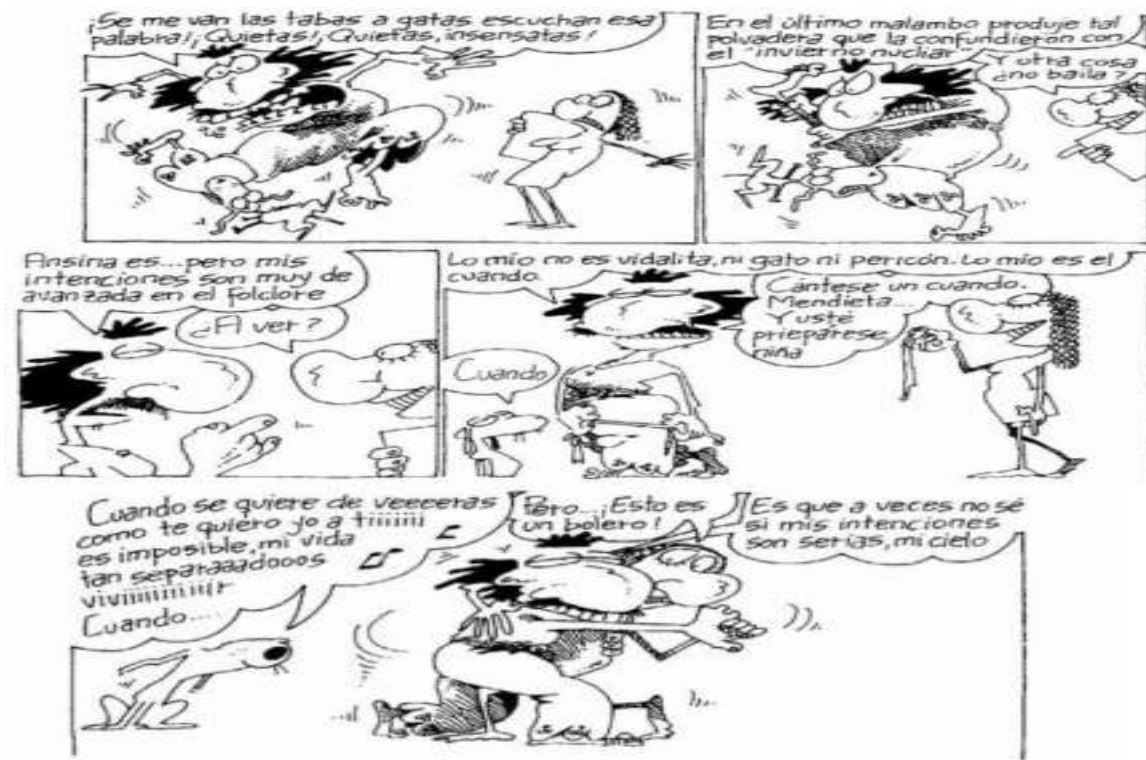
intelectual” concluye, dado que él, precisamente, posee una duda que podría presumirse existencialista. Sin embargo, su inquietud no es de esa índole, es un tanto más mundana: “Desde ayer que ando dudando si compro salame picaú fino o picaú grueso”.

Luego, se encuentra con una señorita que demuestra poseer conocimientos literarios. Ella le comenta: “Estoy escribiendo un ensayo; psicología del danzarín nativo”. La posición de Inodoro cobra notoriedad cuando afirma: “Yo supe tener un tío que escribía libros”. Esa es la respuesta ante el tema planteado por su interlocutora. Un comentario redundante que refiere al único vínculo que el gaucha tiene con la cultura letrada: la de haber tenido un tío escritor que, como explicará jocosamente, le hizo un gravísimo daño a la literatura.

Pero en este caso, en forma contraria al que se citó anteriormente, no existe ningún tipo de tensión; la diferencia no se representa como conflictiva. En todo caso, la diferencia es evadida gracias a la notable habilidad que posee el gaucha para el juego de palabras. Y ante la pregunta de la mujer acerca de si hay una “Zamba de Lacán”, Inodoro responde: “De *La Candelaria* dirá usted”. La mujer prosigue con la confusión, cuando cree haber entendido: “ ¡Eso! De Lacán... del área... pero, ¿De qué área? ¿Del área del consciente o del subconsciente?...”... “¡No me comprometa!” Responde Pereyra.

Zamba de Lacan





En la segunda parte de este capítulo nos centraremos en el análisis teórico de las posibilidades de acción del dominado que no sólo se basan, como se verá, en el reaprovechamiento y la reutilización de los elementos materiales que se encuentran a su disposición, sino también, en una manipulación de los recursos lingüísticos. Pero sin anticiparnos demasiado, es válido afirmar que este ejemplo resulta sumamente útil para comprender precisamente eso: la comicidad que provoca el juego de palabras y la capacidad de Inodoro de tergiversar los sentidos.

De todas formas, más allá de estas argucias y salidas, los personajes son representados desde las carencias. En todas sus facetas; incluso en el aspecto de la intelectualidad. De hecho, es verdaderamente difícil imaginar una construcción más desintelectualizada y posicionada en las antípodas de lo letrado, que la de estos personajes de Fontanarrosa. La principal característica de Inodoro es la simpleza. Una sencillez extrema; exagerada. No posee inquietudes de raigambre existencialista. Sus reflexiones se basan en lo inmediato; sus angustias son plenamente mundanas, como se mencionó en el ejemplo anterior, y como se observa en el que se presenta a continuación:



Fig. 3 Fontanarrosa, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998, pág. 482.

5. La Argentina del centenario: ¿superación o reformulación de las antinomias?

Hemos visto que en la Argentina de Echeverría y de Sarmiento, en esa cultura letrada que dio nacimiento a la ficción literaria, la imagen de la barbarie ha sido, fundamentalmente, vinculada al gaucho y al campesinado. Pero la historia se encargó de ir transformando esa asociación, de dotarla de distintos matices. La figura del gaucho (aún cuando nunca dejaría de ubicarse en las antípodas de la “cultura culta”) fue beneficiada con nuevas definiciones no tan condenatorias. Un momento que puede señalarse como origen de esta ruptura, fue el de la Argentina del Centenario. En el ya citado *Ensayos Argentinos*, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo explican el origen de los desplazamientos que se sucedieron al respecto:

Las novedades de la reacción nacionalista del Centenario y los mitos culturales y literarios que se generaría, se insertan en una secuencia donde las imágenes y valores depositados implicaban, en muchos casos, un viraje respecto de los que precedieron la construcción de la Argentina moderna. Así sucedería, por ejemplo, con la imagen de la inmigración que, de agente del progreso, se transformaría en la portadora de una nueva barbarie.⁶⁹

El término “barbarie”, como se puede ver, fue sufriendo cambios importantes. Pero, al mismo tiempo, los ha ido sufriendo el concepto de civilización. Lo “europeo” fue adquiriendo una connotación absolutamente opuesta a la que ostentó originalmente: aquella vinculación positiva con lo civilizado, lo culto, lo elevado fue dejando lugar a

⁶⁹ Altamirano, Carlos y Sarlo Beatriz, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológico”, Op. Cit., pag. 183.

una vinculación en la que predominan las mismas referencias estigmatizadoras que, desde un primer momento, han portado los sectores inmigrantes.

Así lo explica, también, Pablo Alabarces:

Si hasta ese momento el paradigma explicativo hegemónico hablaba del triunfo de la civilización sobre la barbarie, de la cultura europea sobre el salvajismo americano, la modernización acelerada de la sociedad argentina necesitó echar mano de nuevos discursos que, al mismo tiempo, disolvieran los peligros que acarreaban la formación de las nuevas clases populares urbanas (...) y constituyeran una identidad nacional unitaria que la aguda modificación del mapa demográfico ponía en suspenso, fragmentaba en identidades heterogéneas. La respuesta de las clases dominantes, con diferencias y contradicciones, tendió a trabajar en un sentido fundamental: la construcción de un nacionalismo de elite, que produjo, especialmente a partir de 1910, los mitos unificadores de mayor importancia⁷⁰

Fue en ese momento, en 1910, cuando, paradójicamente, se impuso “un relato de origen que instituyó la figura del gaucho como modelo de argentinidad y figura épica”⁷¹. Entonces, el gaucho dejó de ser un paradigma de barbarie para convertirse en un símbolo de nacionalidad. Esa operación se originó, curiosamente, en el seno de una cultura dominante que se vio interpelada por nuevas necesidades políticas en relación con la construcción de una nueva identidad nacional.

⁷⁰ Alabarces, Pablo: “Fundaciones, Gauchismos y Criollismos” en *Fútbol y Patria*, Prometeo, Buenos Aires, 2002, pág 36.

⁷¹ Op. cit., pág 36.

Parte II

De las cuestiones planteadas al comienzo de este capítulo se desprende el interrogante acerca de si el único modo de concebir la cultura popular es a través del conflicto y los antagonismos. La intención de este apartado es seguir delineando esa problemática, pero haciendo especial énfasis en un concepto que generó diversos debates en el campo de la teoría sociológica. El concepto al que hemos de referir es el de “dominación”. Postulamos la necesidad de evaluar la pertinencia y el alcance de esa noción en relación con la historieta que analizamos.

Citaremos a distintos autores –que consideramos centrales- que han teorizado sobre esta temática, e intentaremos enriquecer sus posicionamientos vinculándolos con las paródicas expresiones halladas en *Inodoro Pereyra*. Tomaremos a Pierre Bourdieu, a Micheal De Certeau, a Claude Grignon y a Jean Claude Passeron para desarrollar el debate. Recurriremos a Beatriz Sarlo y a Pablo Alabarces para proponer una conclusión tentativa.

1. Pierre Bourdieu y la dimensión cultural de la dominación

El gusto de necesidad

La problemática acerca de las relaciones de poder y de dominación en los distintos estamentos sociales ha estado presente, directa o indirectamente, en casi toda la obra del sociólogo francés Pierre Bourdieu, y ha sido el eje central de lo que quizás fue su obra más destacada: *La distinción*. Ella resulta indispensable para reflexionar sobre el trasfondo de toda práctica cultural de una clase dominada. En el capítulo “La elección de lo necesario”, Bourdieu presenta ciertas investigaciones de campo que permiten elaborar diversas consideraciones acerca del gusto y del criterio estético que se imponen en un sector social específico, las cuales nos van a resultar útiles para explicar la caracterización que hace Fontanarrosa de sus personajes, y también para comprender las temáticas más recurrentes de la historieta. La primera de estas consideraciones es la que Bourdieu denomina como “gusto por la necesidad”.

La necesidad impone un gusto de necesidad que implica una forma de adaptación a la necesidad y, con ello, de aceptación de lo necesario, de resignación a lo inevitable (...) la clase social no se define sólo por una posición en las relaciones de producción, sino también por el

habitus de clase que “normalmente” (es decir, con una fuerte probabilidad estadística) se encuentra asociado a esa posición.⁷²

Esta mirada de fuerte impronta determinista está fundamentada, como en la misma cita se aclara, por un análisis estadístico. El concepto de *habitus* como principio estructurador y organizador de las prácticas ha permitido a Bourdieu explicar la dinámica de lo que podría postularse como los dos elementos centrales de la lucha de clases: la imposición y la resistencia. Antes de ahondar en estos términos conviene hacer lugar a la justificación del autor, basada en el principio de “elección de lo necesario”:

Las prácticas populares tienen como principio la elección de lo necesario (“esto es para nosotros”), en el sentido, al mismo tiempo, de lo que es técnicamente necesario, “práctico” (o, en otro lenguaje funcional) es decir, necesario para ser “como hay que ser, sin más”, y de lo que viene impuesto por una necesidad económica y social que condena a la gente “sencilla” y “modesta” a unos gustos “sencillos” y “modestos”. El ajuste de las posibilidades objetivas que está inscripto en las disposiciones constitutivas del *habitus*, se encuentra en la base de todas las elecciones realistas que, fundadas en *renuncia a unos beneficios simbólicos* de cualquier manera inaccesibles, reducen las prácticas o los objetos de su función técnica.⁷³

El gusto y la elección estética aparecen aquí como imbricados. Y el resultado de esta imbricación en las clases populares podría identificarse a través del pragmatismo y la simpleza que constituyen aquello que Bourdieu denomina “realismo”. Pero lo que, en definitiva, se está planteando es la existencia de una relación decisiva entre la situación económica y la configuración cultural de los distintos estratos sociales. Lo cual podría derivar en la afirmación de que la concepción “clase” no debe surgir de una valoración meramente económica, sino también cultural. En este sentido, el hecho de que Bourdieu haya decidido fijar su mirada en el desarrollo del gusto y la estética de los estratos sociales, dista de ser una cuestión menor. La inspira su necesidad de identificar los elementos que contribuyen a garantizar la reproducción de las condiciones de la dominación.

⁷² Bourdieu, Pierre, “La elección de lo necesario” en *La distinción*, Taurus, Madrid, 1979, pág. 380.

⁷³ Op. Cit., pág. 386.

El principio de conformidad

El planteo anterior obliga a reformular las ideas de lucha, de conflicto y de antagonismo. Porque, justamente, si Bourdieu propone que el gusto y el criterio estético son “incorporados” mediante el *habitus*, lo que está invitando a reconsiderar son los confines y la dinámica de una dialéctica social y cultural. Hablar de “incorporación” significa adoptar el concepto de “aceptación” y distanciarse de la idea de “confrontación”, cuando no a eliminarla. Es aquí donde el autor hace referencia a la resignación: “La resignación ante la necesidad es la base del gusto por la necesidad”⁷⁴.

La resignación está ligada a lo que el autor define como: “principio de conformidad”, y se puede explicar a través de la siguiente idea:

Las llamadas al orden (“¿Por quién se toma ella?”, “eso no es para gente como nosotros”) en las que se encuentra el *principio de conformidad*, única norma explícita del gusto popular, y que apuntan a alentar las elecciones “razonables” impuestas en todo caso por las condiciones objetivas, encierran además una llamada de atención contra la ambición de distinguirse identificándose a otros grupos, es decir, una llamada a la solidaridad de condición.⁷⁵

El gusto de necesidad está íntimamente asociado al principio de conformidad. Esta relación refiere a la naturalización de una condición de vida marcada por el contexto económico y, a partir de allí, a la constitución de ciertas normas culturales que quedan definidas, por supuesto, de manera tácita y son experimentadas en lo que el autor califica como “las llamadas al orden”. Esto puede definirse, lisa y llanamente, como una solidaridad de condición; como una solidaridad de clase. “No queda, pues, a los dominados otra alternativa que la fidelidad a sí mismos y a su grupo”⁷⁶. Afirma Bourdieu y concluye con una sentencia que resulta consecuente con su idea de reproducción de las condiciones de dominación: “La adaptación a una posición dominada implica una forma de aceptación de la dominación”⁷⁷.

En definitiva, desde un *habitus* forjado a partir de mecanismos semejantes a los del gusto de necesidad y el principio de conformidad, se constituye el poder de las clases dominantes para perpetuar su dominación que es, al mismo tiempo, la dificultad de las clases dominadas de ejercer su resistencia.

⁷⁴ Op. Cit., pág. 387.

⁷⁵ Ibíd., pág. 388.

⁷⁶ Ibíd., pág. 392.

⁷⁷ Ídem.

El gusto y la necesidad de Inodoro Pereyra

Hasta aquí hemos expuesto algunos planteos de una de las obras principales de Bourdieu. A continuación citaremos ejemplos de la publicación que investigamos, señalando algunas temáticas recurrentes y que, a la vez, permiten referir a dos puntualizaciones esbozadas anteriormente: el gusto de necesidad, y la resignación como principios centrales en la aceptación de la dominación. En otras palabras, trataremos de interpretar ambos postulados teóricos desde la visión paródica que la obra desarrolla.

Alpargatas sí, Lirios no⁷⁸

El título de la historia es sumamente significativo. Permite retomar aquel conflicto entre la cultura letrada y la cultura popular cuyos orígenes hemos evocado en la primera parte de este capítulo. La frase que el título tergiversa posee un hondo contenido histórico y político. Alude a la frase “Alpargatas sí, libros no”, surgida de aquella lucha política entablada entre sectores universitarios y sectores obreros promediando la década del cuarenta del siglo XX, cuando Perón se acercaba al poder. Los libros, desde ya, representan a la intelectualidad (que en ese momento era fundamentalmente antiperonista, y que había constituido una alianza con otros sectores antiperonistas de la sociedad). Las alpargatas representan a la clase popular; es uno de los símbolos por excelencia de la humildad y la sencillez. La frase quedó sellada en la historia y es absolutamente emblemática de esa tensión entre lo culto y lo popular a la que hemos venido refiriendo.⁷⁹

Las alpargatas son también, llamativamente, un elemento muy querido por Inodoro Pereyra. El cariño que les tiene es tal que durante años usó las mismas, y eso es lo que inspira el reto de Eulogia: “¡Pereyra! ¡Se ha pasaú otra década y usté’ no tiró esas alpargatas”. Y luego, proclama enfática: “Son dos focos de infección en el rancho... le han crecido hongos adentro”. A lo cual, Inodoro esgrime una réplica con forma de salvedad: “¡No son venenosos!”.

El cariño que les confiere Inodoro se evidencia en una de sus frases: “Son ricuerdo de mi Tata, que me las regaló cuando se las meó un zorrino y se le encogieron...”, y luego:

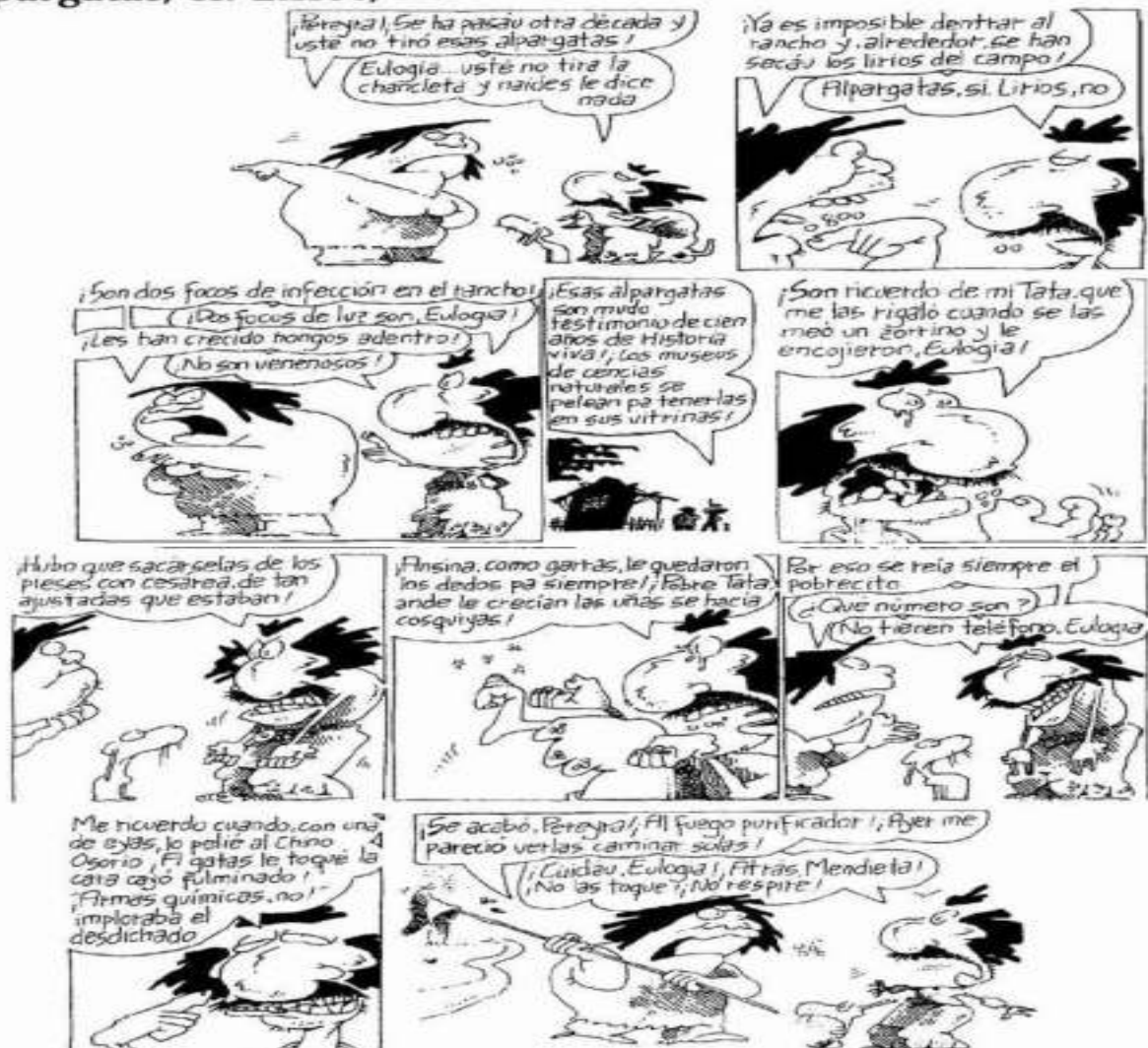
⁷⁸ Fontanarrosa, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 508.

⁷⁹ Por otra parte, en relación con la otra palabra de la frase, se podría decir que los lirios son un símbolo de belleza decorativa. El enfrentamiento entre las alpargatas y los lirios resulta, entonces, doblemente significativo: además de la cuestión política contrapone a la prolijidad y la belleza con la falta de aseo y de cuidado estético.

“Me recuerdo cuando con una de eyas lo pelié al chino Osorio. ¡A gatas le toqué la cara y cayó fulminado! ‘¡Armas químicas no!’ imploraba el desdichado!” El episodio culmina con la quema de las alpargatas por parte de la incommovible Eulogia, que se mantuvo indiferente ante las súplicas y el llanto de su esposo.

Este ejemplo permite observar el amor que Inodoro profesa por lo que, por otra parte, es una de sus pocas posesiones. Las alpargatas que heredó de su padre no significan para él la representación de la miseria en la que vive. No es un objeto que, desde su punto de vista, exprese una condena social o denote la gravedad de su situación económica. El personaje no parece vivirlo de esa manera. Las alpargatas son para él un objeto absolutamentepreciado, indispensable.

Alpargatas, sí. Lirios, no





El “mal pero acostumbráu” como eslogan revelador

Seguramente, la frase más reiterada y emblemática de Inodoro sea la de “mal pero acostumbráu”. Este dicho se podría identificar como un modo en que la condición clasista puede ser vislumbrada desde el lenguaje y los actos del personaje y, por otra parte, validando la apuesta teórica de Bourdieu, como una fórmula que anula cualquier tipo de resistencia ante un contexto negativo. En este sentido, la frase describe una impotencia cotidiana transformada en naturalización. Posee, asimismo, un tinte humorístico destacado, cuya eficacia podría deberse a que se expresa una contradicción insalvable: el gaucha ostenta la capacidad de poder interpretar su propia situación (no solamente que está mal, sino también que ha naturalizado ese malestar) pero no demuestra la capacidad o el interés de modificarlo.

Entonces, resulta gracioso que tamaña lucidez sea acompañada con semejante pasividad. Pereyra comprende que su situación no es la deseada, que no está como quisiera o que, simplemente, no está bien, pero al mismo tiempo reconoce que está acostumbrado a eso. La palabra “pero” juega un papel fundamental: el gaucha asume que está mal “pero” ese malestar no lo agobia, ni lo entristece, ni lo aplaca, porque se ha acostumbrado a él. La frase podría ser una suerte de traducción de: “lo que me pasa es malo pero hay algo bueno: ya lo acepté”. Él no dice: “estoy mal pero voy a estar mejor”, sino que dice: “estoy mal pero acostumbrado”.

Por otra parte, este dicho condensa algo aún más revelador. La sentencia es un rasgo arquetípico del carácter del personaje. Podría afirmarse que, en gran parte, la personalidad del gaucha se basa en esa idea de resignación y aceptación. Cada acontecimiento negativo que le toca vivir, cada situación desagradable o conflictiva es resignificada y transformada. Hemos podido comprobarlo en varios ejemplos del capítulo tres. En las historias “La plata llama a la plata”, “Una depresión del terreno”, “El conde crápula”, entre otras, puede observarse claramente esa capacidad de transformar e invertir la carga negativa de ciertas situaciones, para rescatar su lado

positivo (aún cuando sus expresiones físicas puedan poner en duda esta capacidad, por ejemplo, mediante su cara de desconcierto), por más mísera o injusta que parezca.

***La alpargata de oro*⁸⁰**

El ejemplo que se brinda a continuación permite constatar algunas de las descripciones que hemos hecho hasta aquí. La simpleza extrema de Inodoro queda expuesta una vez más. En este caso, a través del modo ridículo en que lleva a cabo su celebración navideña: prende una cañita voladora y, antes de que estalle en el aire, logra enlazarla con su sogá y hacerla caer, para evitar que prenda fuego y posteriormente ocasione un incendio en su rancho. En eso radica su diversión.

Además de esta muestra de austeridad, la historia ofrece un nuevo aditamento. Dos visitantes se presentan ante Inodoro y el Perro, vienen a entregar al gaucho un obsequio sumamente valioso: una alpargata de oro. El motivo del galardón se debe a ciertas cualidades que posee Inodoro entre las cuales, curiosamente, se destaca: “ser ciudadano paradigmático e insobornable custodio de nuestro acervo más recóndito y nativo”.

Pereyra demuestra una especie de falsa modestia ante el reconocimiento de los visitantes, cuestión que provoca, graciosamente, la ira de éstos; ira que culmina con su furibundo desplante y en su arrepentimiento de entregarle el premio. Ante eso, el gaucho no se muestra enojado ni entristecido. simplemente se limita a justificar la desgracia que señala el perro, con un comentario resignado: “No era mi número Mendieta”.

“La Alpargata de Oro”



⁸⁰ Op. Cit., pág. 438.



Este tipo de remates humorísticos son tan frecuentes como su frase “mal pero acostumbráu”. Inodoro no se deja abatir por las calamidades, no importa lo que ellas representen. Toda situación negativa poseerá un lado rescatable. Todo hecho amargo será reconvertido en algo aceptable. Como vimos en el capítulo anterior, uno de los principales signos del humor de la obra es la habilidad de sus personajes de proponer giros que logran evadir lo angustiante y lo denigrante de ciertos acontecimientos. Inodoro no parece sufrir padecimientos; siempre los evita. No sabe demostrar dolor. No expone su llanto. Sus lágrimas, cuando se presentan, permanecerán ocultas bajo la sombra de excusas generalmente inverosímiles. Esta ha sido una de las constantes de toda la historieta, es una de las características que el gaucho ha mantenido desde sus primeros tiempos, como se ve en el ejemplo que sigue, en el que una mujer a la que ama se muestra impávida ante su partida:

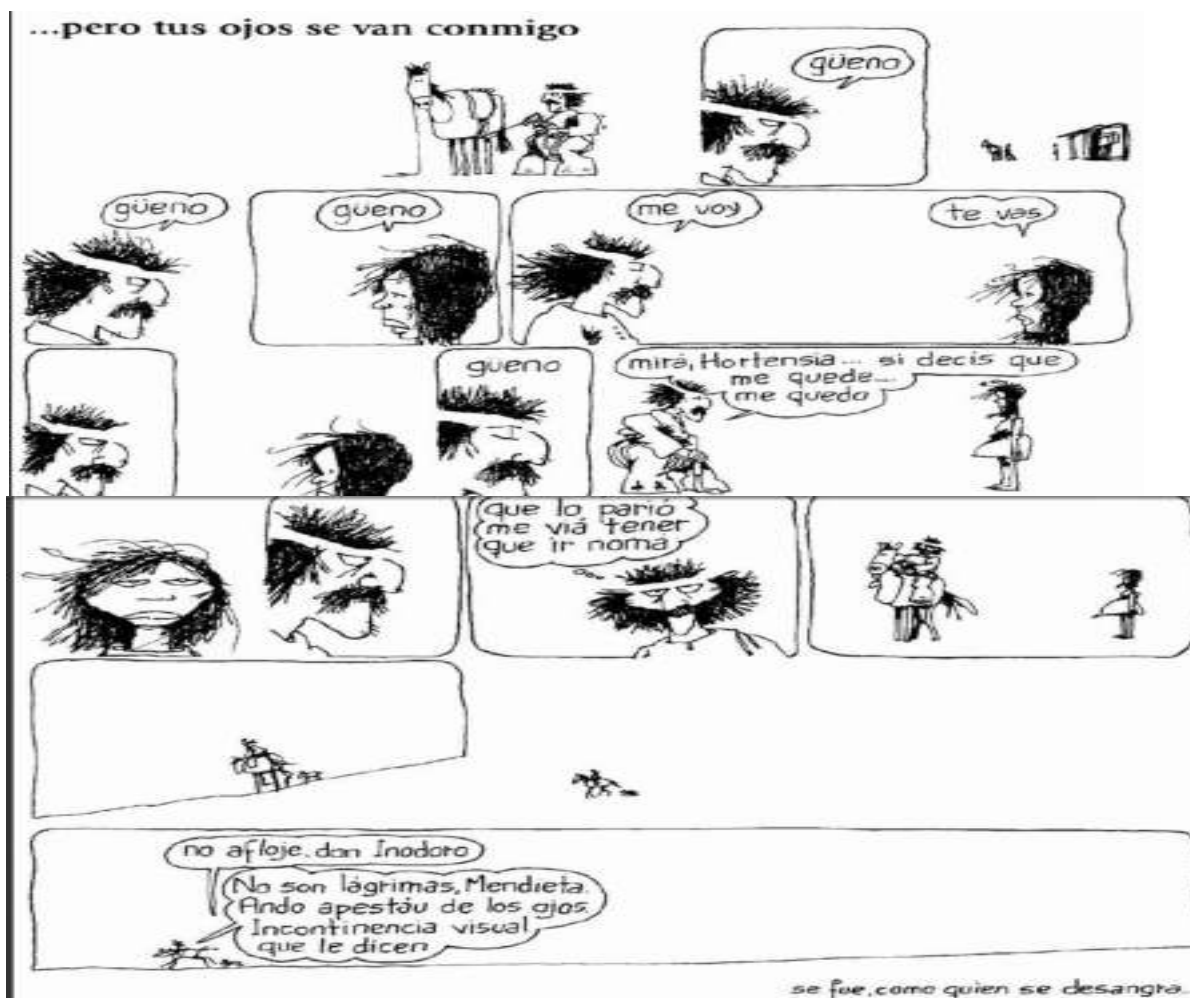


Figura 3. Fontanarrosa, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009, pág. 508.

Repensar el carácter de la cultura popular

Como modo de cerrar esta asociación que hemos propuesto entre Bourdieu y la historieta de Fontanarrosa, debe aludirse a las conclusiones elaboradas por el sociólogo francés en *La distinción*. Mediante ellas pone en tela de juicio la idea de la existencia de un sector cultural cuyas únicas manifestaciones y prácticas se vinculen con la necesidad de subvertir los valores dominantes o resistir ante ellos. En este sentido, Bourdieu aclara:

Los que creen en la existencia de una “cultura popular”, verdadera alianza de palabras mediante la cual se impone, quíerese o no, la definición dominante de la cultura, no deben esperar encontrar, si van a ver lo que hay ahí, otra cosa que los dispersos fragmentos de una cultura erudita más o menos antigua (como los conocimientos “médicos”) seleccionados y reinterpretados evidentemente con arreglo a los principios fundamentales del *habitus* de clase e

integrados en la visión unitaria del mundo que este engendra, y no la contracultura que ellos reclaman, cultura enfrentada a la cultura dominante, reivindicada con todo conocimiento como símbolo de estatus o profesión de existencia separada.⁸¹

De esta forma, para Bourdieu una cultura popular es una expresión de la dominación y no aquello que podría interpretarse como una “contracultura”. Las clases subalternas reproducen en sus prácticas sus relaciones sociales de dominación, desde la aceptación, la conformidad y hasta podría ser, incluso, desde el placer o el gusto. En todo ello redunda el gusto de necesidad, el principio de conformidad y todas aquellas formas análogas de sostener un orden cultural.

2) Las objeciones al dominocentrismo y la sociología legitimista

Las premisas culturales de *La distinción* han dado lugar a múltiples respuestas. En lo que respecta a esta investigación nos centraremos en aquellas que giran en torno a los conceptos de dominación, de reproducción y de resistencia, en las cuales buscaremos las herramientas adecuadas para seguir desarrollando nuestra lectura de la obra de Fontanarrosa.

Cómo se podrá observar, el denominador común de las críticas seleccionadas es que parten de una misma problemática: la cuestión del poder de la cultura dominante en la cultura de los dominados. El desafío consistirá en identificar el verdadero nivel de dependencia e interrelación que las conjuga.

Lo dominante y lo dominado

Los principales cuestionamientos surgen de una denuncia con respecto a un peligro al que se enfrenta toda teoría cultural. Cada vez que se pretende hablar de lo dominado, de lo subalterno o de lo excluido desde los parámetros de una cultura oficial, se corren inevitables riesgos vinculados con la pérdida de pureza del objeto de estudio. Sin duda, aquí radica el principal problema a la hora de establecer una definición de cultura popular.⁸²

⁸¹ Op. Cit., pág. 402.

⁸² Como señala De Certeau: “La cultura popular supone una operación que no se confiesa. Ha sido necesario censurarla para poder estudiarla”, De Certeau, Michel (en colaboración con Dominique Julia y Jacques Revel): “La belleza de lo muerto: Nisard”. En *La cultura Plural*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999, página 47.

En este sentido, resultan pertinentes algunas consideraciones que exponen Jean Claude Passeron y Claude Grignon, en *Lo culto y lo popular*. Allí critican a la sociología legitimista en su premisa de que los elementos de una cultura dominada deberían ser entendidos como una emulación de la cultura dominante. Esto significa asumir que un estrato cultural se conforma desde una especie de imitación de una cultura hegemónica. Resulta obvia la referencia a una de las ideas que Bourdieu desarrolla en *La distinción*, cuando afirma que los consumos de las clases populares se basan en la adquisición de “sustitutivos en rebaja” de los consumos de la burguesía. A esta teoría se van a oponer Grignon y Passeron en un intento por recuperar la verdadera complejidad de la cultura popular que, para ellos, suele ser desestimada:

La cultura popular aparece, necesariamente, en esta perspectiva (la de la sociología legitimista) como un conjunto indiferenciado de carencias, desprovisto de referencias propias, en el interior del cual podemos tratar apenas de distinguir estratos de densidad simbólica decreciente, que van de la “cuasi-simil-cultura” de las capas sociales fronterizas con la pequeña burguesía (elite obrera, matrimonios mixtos de empleados y de obreros, antiguos obreros establecidos por cuenta propia, etc.) a la no cultura del subproletariado y de los “excluidos”.⁸³

Los autores desarrollan un concepto mediante el cual ejercerán sus denuncias: el de “dominocentrismo”. A través de este término pretenden cuestionar aquella tendencia a interpretar lo dominado desde los parámetros de lo dominante:

Al reconocer generosamente a los dominados el derecho de subscribir la misma teoría de la cultura que los dominantes, la teoría de la legitimidad cultural, que retoma para describir la arbitrariedad el lenguaje de la legitimidad social, concluye, finalmente, por negar a los dominados otro derecho teórico que el de encontrarse encerrados en una condición sin “cualidades” ni “distinciones”.⁸⁴

La consecuencia de este reduccionismo es la obtención de una visión arbitraria y claramente contaminada por preceptos clasistas:

Al querer mostrar que lo que vale para los dominantes vale también para los dominados, que lo que explica el gusto dominante puede explicar también el gusto popular, nos exponemos a

⁸³ Grignon, C y Passeron, J: “Dominomorfismo y dominocentrismo”, en *Lo culto y lo popular, Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991, pág. 97.

⁸⁴ *Ibíd.*, pág. 105.

encontrar constantemente al dominante en el dominado, y, quizás, a encontrar en el dominado solamente al dominante.⁸⁵

Esta idea es particularmente esclarecedora del pensamiento de los autores. Clarifica también cuál es el alcance y el peligro de la visión dominocéntrica. Pero, por sobre todas las cosas, es un convite a replantear la noción del “gusto” esgrimida por Bourdieu y el paralelismo cultural que él establece. Merece ser destacada, en este sentido, la última frase del párrafo citado: “(...) nos exponemos a encontrar en el dominando solamente al dominante”. Para los autores esto implicaría caer en un reduccionismo insalvable.

Lo que este planteo teórico pretende, justamente, es demostrar que existen ciertos sentidos que guían el acto y el criterio de determinados estratos sociales, que no deben ser entendidos únicamente como resultados de una relación de fuerzas, o de ciertos condicionamientos económicos. Advierte contra el peligro de ignorar la existencia de un sistema de valores propio de cada clase, que se conformaría en una dimensión en la que las reglas dominantes no poseen el poder decisivo ni determinante. Es en alusión a ello que afirman: “Podríamos demostrar con facilidad como cada uno de los términos usuales de la sociología legitimista de los gustos pierde su sentido o al menos una parte de sentido cuando traspasa la frontera hacia las clases dominadas”.⁸⁶

En conclusión, los autores rechazan tajantemente las apreciaciones estilísticas expuestas en *La distinción*, al afirmar que:

Las clases dominantes no son las únicas en tener un “estilo de vida para sí”, no tienen el monopolio de la estilización de la vida (...) El modo de vida de las clases dominantes constituye tanto como el de las clases dominadas un estilo de vida en sí (...) La oposición entre el estilo de vida dominante y el estilo de vida dominado no es homóloga de la oposición entre lo utilitario y lo desinteresado (o entre lo “necesario” y lo “superfluo”).⁸⁷

Estas consideraciones pueden constituir una salvedad de lo planteado por Bourdieu, ya sea como refutación de sus propuestas o como su complemento indispensable. Tienen la función de enriquecer el debate teórico que exige la noción de lo popular, postulando los parámetros desde los cuales se debe pensar el concepto, resaltando, al mismo tiempo, la complejidad del campo que se pretende abordar.

⁸⁵ *Ibíd.*, pág. 112.

⁸⁶ *Ibíd.*, pág. 114.

⁸⁷ *Ibíd.*, pág. 43.

En lo que a nuestra investigación respecta, entendemos que descifrar el carácter del personaje de Fontanarrosa, comprender su sistema de valores, los modos en los que vive y se relaciona con sus semejantes, es adentrarse de una forma directa en este terreno.

3) Michael De Certeau, los desvíos y la creatividad

Es momento de volver a la obra del escritor rosarino con el fin de generar una articulación entre las distintas miradas. Aunque parezca una tarea destinada a la contradicción, creemos que no lo es. De hecho, uno de los propósitos generales de este trabajo (y de este capítulo particularmente) es demostrar la diversidad de lecturas que soporta -y requiere- toda manifestación cultural. Aún pareciendo antagónicas, todas las teorías que se han presentado hasta aquí se ven expresadas, de una u otra manera, en los ejemplos que ofrece la amplia obra que hemos escogido como objeto de estudio.

Las artes de hacer y la ratio popular

En su libro *La invención de lo cotidiano*, Michel De Certeau parte de una premisa que, podríamos afirmar, es una de las razones fundamentales de todo su ensayo: “dominados”, explica, no quiere decir pasivos o dóciles. Desde esta aserción desarrolla toda una investigación destinada a señalar lo que él considera una deuda u omisión de ciertas teorías sociológicas y filosofías del poder. En ellas predominaría una visión acotada de la relación entre lo dominante y lo dominado, por el hecho de que se remiten a la evaluación de ciertos dispositivos de poder y de las reglas impuestas desde un espacio dominante, dejando de lado muchos aspectos fundamentales del accionar del dominado.

De Certeau rechaza este enfoque y desarrolla uno antagónico. Para él los estudios sobre la cultura popular se reducen a las acciones estratégicas (que deben entenderse como la capacidad para disponer y ordenar el tiempo y el espacio por parte de los dominantes) sino que, por el contrario, tienen que centrarse en la constitución de las tácticas (definidas como la capacidad de los dominados de manipular los condicionamientos que les fueron impuestos en busca de la obtención de un beneficio propio). Por lo tanto su teoría partirá, fundamentalmente, del modo de acción de los sujetos. La cultura popular, afirma De Certeau:

Se formula esencialmente en *artes de hacer* esto o aquello, es decir, en consumos combinatorios o utilitarios. Estas prácticas ponen en juego una ratio popular, una manera de pensar investida de una manera de actuar, un arte de combinar indisociable de un arte de utilizar⁸⁸

Es allí dónde debería indagarse a la cultura popular: en esa articulación entre la manera de pensar, de actuar y de “utilizar”, debido a que ese es el lugar en donde se funda lo que él define como “sabiduría” popular. En el capítulo “Culturas populares” del mismo libro, explica:

Por lo general, *una manera de utilizar*, los sistemas impuestos constituyen la resistencia a la ley histórica de un estado de hecho y a sus legitimaciones dogmáticas. Una práctica del orden constituido por otros redistribuye su espacio; hace, al menos, que dentro de éste haya juego para maniobras entre fuerzas desiguales y para señales utópicas. Allí se manifestarían la opacidad de la cultura “popular” la *roca negra* que se opone a la asimilación. Lo que se llama “sabiduría” (*sabeduría*) se define como *estratagema* (...) Mil maneras de *hacer/deshacer el juego del otro*, es decir, el espacio instituido por otros, caracterizan la actividad sutil, tenaz, resistente, de grupos que por no tener uno propio, deben arreglárselas en una red de fuerzas y de representaciones establecidas. Hace falta “valerse de”. En estas estratagemas de combatientes hay un arte de las buenas pasadas, un placer de eludir las reglas de un espacio limitante. Destreza táctica y regocijante de una técnica.⁸⁹

Todo aquello que puede observarse en las “maneras de hacer” es lo que De Certeau denomina “desvíos”. Según su propuesta, es precisamente en los desvíos de las normas impuestas, en la reformulación de lo dado y en la transformación o la reutilización de lo organizado por una posición de poder superior, desde donde debería interpretarse a la cultura.

La sabiduría popular de Inodoro

Uno de los condimentos humorísticos de la historieta se basa, precisamente, en la parodia de todo aquello que podría entenderse como “sabiduría popular”. Este recurso paródico se vislumbra en la manera en que los personajes resuelven ciertas

⁸⁸ De Certeau, Michel. Introducción, en *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 1996, pág. 45.

⁸⁹ De Certeau, Michel. Culturas populares. Op cit., pág. 22.

contingencias. En general, todas ellas parten de una misma problemática que tiene que ver con la exclusión social en la que viven y con la más absoluta de las desposesiones.

El ingenio, la creatividad, el aprovechamiento de las pocas oportunidades que les genera el contexto (aunque de un modo exagerado y absurdo) son los rasgos salientes de los ejemplos que se detallan a continuación. Todos abarcan la misma temática: la necesidad de idear una argucia que permita paliar la falta de alimentos.

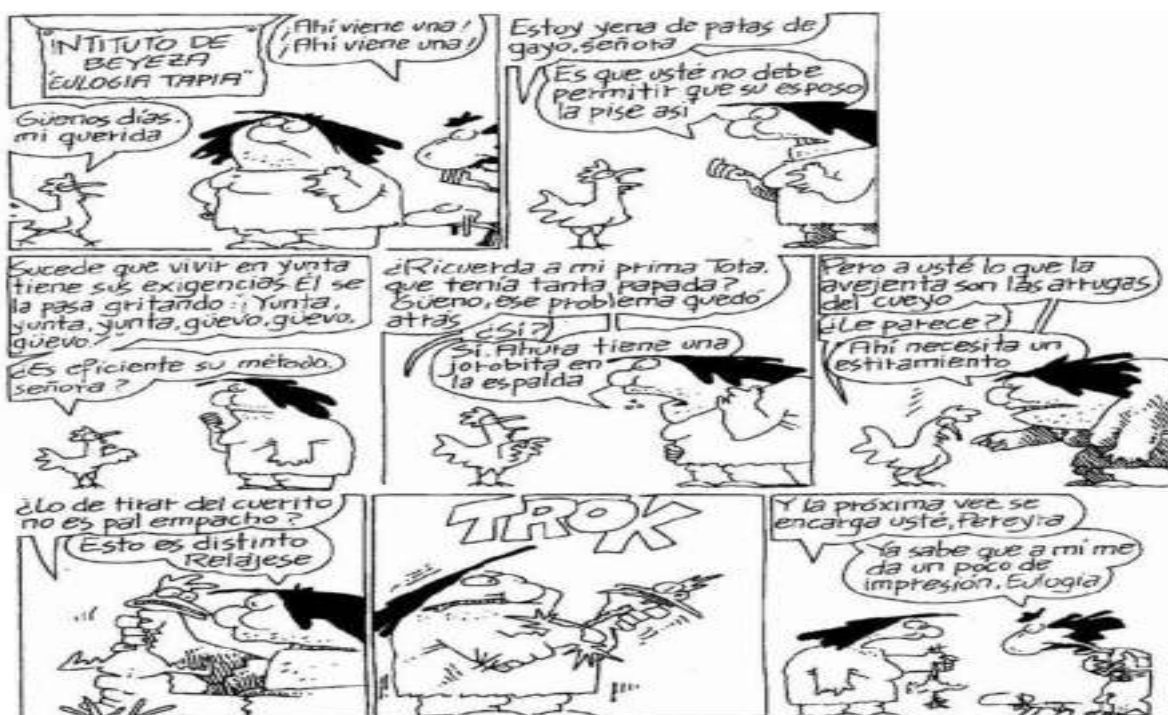
***Vivir en Yunta*⁹⁰**

En el primero de los ejemplos se ve cómo el gaucha tira maíz a la espera de que se acerquen las gallinas o los pollitos y de esa forma capturarlos. Debido a que la idea no da resultado, Inodoro, con cierta desesperanza, manifiesta a su esposa: “Vamos a tener que recurrir a su viejo truco Eulogia. El hambre yama a nuestra puerta”. Eulogia, luego de recriminar a su marido su falta de amor al trabajo, decide colgar un cartel en la puerta de su casa en el que se lee la leyenda: “Intituto de beyeza Eulogia Tapia”.

Una gallina aparece para tratarse con la mujer. Ella la convence de que le hará unos masajes en el cuello, pero finalmente la ahorca hasta matarla para luego poder comerla.



⁹⁰ Op.Cit., pág. 649.

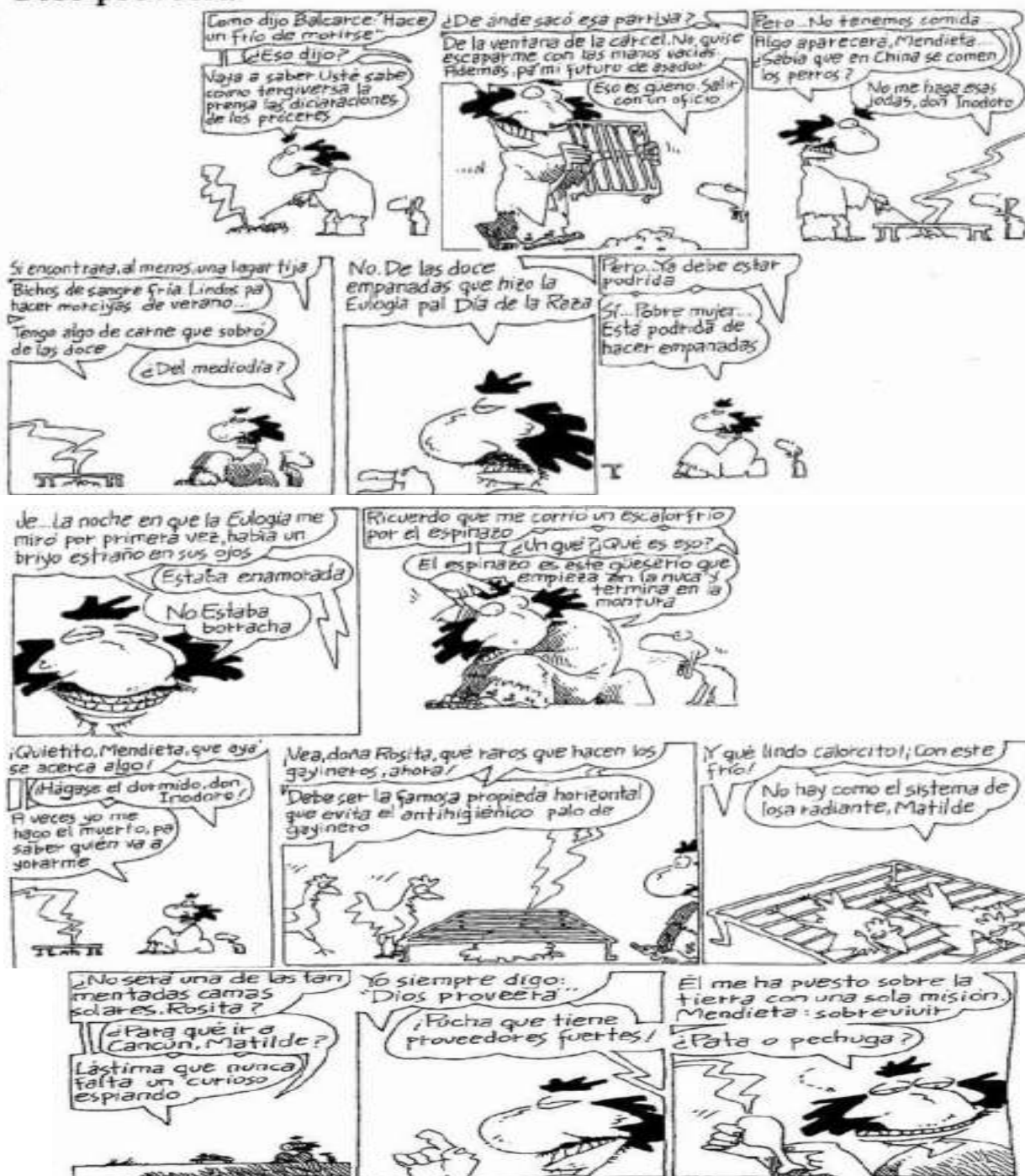


Dios proveerá⁹¹

En un ejemplo similar al anterior, esta vez es Inodoro quien se las ingenia para resolver el principal de sus problemas, el de la falta de alimentos. Prepara el fuego, pone la parrilla y se sienta a esperar: “Algo aparecerá Mendieta...” le dice a su perro. Finalmente, cuando las esperanzas de Inodoro empiezan a desvanecer (“si encontrara, al menos, una lagartija”, exclama) un par de gallinas se acercan a la parrilla y se recuestan en ella para tomar sol, creyendo que es un nuevo modelo de gallinero. La historia culmina con una frase de Inodoro sumamente elocuente: “Yo siempre digo: ‘Dios proveerá’... Él me puso sobre la tierra con una sola misión: sobrevivir”.

⁹¹ Op. Cit., pág. 649.

"Dios proveerá"



Hecho un hielo el animal⁹²

Por último, un ejemplo que pone en evidencia la necesidad de reaprovechar los recursos disponibles, en un grado extremo. En medio de una noche pampeana glacial, en un rancho tan frío que en su interior se generan "estalatitas" y "estalamitas" (una de las cuales mató a una laucha al desprenderse), Inodoro descubre que su perro se ha

⁹² Op. Cit., pág. 529.

congelado al salir a orinar. Eulogia lo revive bañándolo en una olla con agua caliente. Mendieta creyó que se lo iban a comer, porque en la olla además del agua la mujer puso papas. “Haberá aprovechau pa hacer un caldo, Mendieta”, le comenta Inodoro.

Hecho un hielo el animal



Las artes de hacer y el lenguaje

Cómo se anticipó en la primera parte de este capítulo⁹³, De Certeau no sólo define a la creatividad popular desde lo que denomina las “artes de hacer”, sino que también la piensa desde las artes del decir. Esto es, desde los desvíos producidos a través del lenguaje.

La retórica y las prácticas cotidianas se pueden definir igualmente como manipulaciones internas en un sistema, el de la lengua o el del orden construidos. Los “giros” (o “tropos”) inscriben en la lengua ordinaria los ardidés, desplazamientos, elipses, etcétera, que la razón científica ha eliminado de los discursos operativos para construir sentidos “propios”.⁹⁴

Puede utilizarse esta frase de De Certeau para develar uno de los elementos más preciosos de la obra de Fontanarrosa. El doble sentido, el juego de palabras, la inversión de los significados, son modos de apropiación simbólica que en Inodoro se vuelven tan frecuentes (suele serlo también en los demás personajes, aunque no de forma tan asidua) que, es posible afirmar, constituye una característica que lo define y lo distingue.

Los ejemplos que siguen se suman a los que hemos expuesto anteriormente. Pero en esta última selección hemos evocado distintas épocas de la publicación, con el fin de demostrar que estos recursos humorísticos han sido una constante a lo largo de toda la historia, desde el comienzo hasta el final.



Fig. 6. Fontanarrosa, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009. Pág. 39.



Fig. 7. Fontanarrosa, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009. Pág. 139.

⁹³ Ver ver “Zamba de Lacán” parte I del capítulo IV.

⁹⁴ Op. cit., pág 29.



Fig. 8. Fontanarrosa, Roberto. 20 años con Inodoro Pereyra, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2009. Pág. 295.



Fig. 9. Fontanarrosa, Roberto. 20 años con Inodoro Pereyra, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998. Pág. 577..



Fig. 9. Fontanarrosa, Roberto. 20 años con Inodoro Pereyra, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998. Pág. 635.

En relación con la habilidad de manipular el lenguaje por parte de Inodoro, surge una curiosidad digna de ser destacada: lo que ella deja al descubierto es su ignorancia, pero al mismo tiempo, su inteligencia. Es una ambigüedad similar a la que hemos resaltado con el análisis de la frase “mal pero acostumbraú”. Por un lado, la transformación del sentido suele ser consecuencia de una mala interpretación originada por su ignorancia,

pero, por el otro, es resultado de la agudeza que demuestra el personaje al construir giros radicales y remates sorprendentes.

4. ¿Resignación o resignificación? Dos apuntes a modo de conclusión

El aporte al debate de Beatriz Sarlo

Con el fin de ensayar una conclusión acerca de las miradas sociológicas que hemos abordado en esta parte del capítulo, resultará útil tomar como referencia la posición de Beatriz Sarlo, quien ha tenido una participación activa en el debate acerca de la condición cultural de los dominados, elaborando importantes réplicas a las propuestas teóricas de De Certeau.

Se podría sugerir que, de algún modo, el aporte de Sarlo invita a retomar a Bourdieu, o, por lo menos, a replantearse hasta qué punto resulta posible dejar de lado aquella idea de reproducción, o hasta dónde es posible otorgarle un papel secundario a las distintas formas del poder simbólico dominante. En este sentido, una de las cuestiones que va a discutir será, justamente, esa consideración acerca de la capacidad de producción del dominado, en la que tanto énfasis puso De Certeau. En el artículo “Retomar el debate” de la publicación *Punto de Vista* afirma:

Michel De Certeau no es un ideólogo empeñado en descubrir *una salida* a la situación contemporánea de las masas populares ni de ningún otro actor social. Se trata más bien de un teórico en *usos desviados*, que plantea una especie de modelo insurreccional frente a las indicaciones institucionales que impone la cultura (...) Frente a un modelo (ciertamente unilateral) en el que los usuarios seguirían fielmente las instrucciones inscriptas en los objetos, De Certeau (sin recargar su argumento con una masa de investigación empírica) afirma lo inverso: usar no es cumplir un mandato sino subvertirlo. Las identidades serían así más insurreccionales que repetitivas⁹⁵

Hasta aquí su visión acerca del aporte teórico de De Certeau, al que le apunta una falta de contrastación empírica adecuada. Pero su crítica, como se dijo, está principalmente orientada a cuestionar los verdaderos alcances de la capacidad cultural de los sujetos:

⁹⁵ Sarlo, Beatriz. “Intelectuales. Retomar el debate”, en *Tiempo Presente*, Siglo veintiuno editores Argentina, 2001, pág. 216.

Pero el problema no es solamente qué hacen los sujetos con los objetos, sino qué objetos están dentro de las posibilidades de acción de los sujetos. (...) Creo que la cultura, tal como conocemos la dimensión simbólica del mundo social en Occidente, se produce en la intersección de instituciones y experiencias. Pero al decir instituciones y experiencias, quiero decir que no hay experiencias que no tengan de alguna manera a las instituciones como referencia presente o ausente, activa, dominante o débil. Y que no existen instituciones que activas, dominantes o débiles, actúen en un vacío de experiencia.⁹⁶

A lo cual agrega,

La experiencia es extraordinariamente activa, pero no gira en el vacío endogámico. No hay “generación espontánea” de experiencias. No hay espontaneidad de la experiencia, sino producción de alternativas que pueden estar, según las circunstancias, más o menos condicionadas por el poder simbólico (...) Lo que hace la gente con las instituciones y con los medios es lo que puede. Y su relación no es siempre de insubordinación frente a la hegemonía cultural, como sería absurdo pensar que es siempre de adaptación funcional.⁹⁷

Queda, entonces, planteado el aporte de Sarlo como principio de conclusión. Su razonamiento es simple y directo: el margen acotado con el que se opera desde una posición dominada hace inviable la posibilidad de desestimar la cuestión del poder que la atraviesa y la constituye. De modo alguno puede ser dejada de lado, omitida o ignorada. Los ejemplos citados en este capítulo se alinean con esta postura. Los ardides de Inodoro y de Eulogia para paliar la falta de alimentos, que bien pueden ser catalogados como una expresión de creatividad, no podrían ser escindidos, sin embargo, de su contexto económico: el de la desposesión y la pobreza.

Sin embargo, como se expuso anteriormente, una de las intenciones de esta investigación es la de demostrar que existen expresiones culturales -halladas, en este caso, en las narrativas de una historieta- que requieren de diversos enfoques que privilegien tanto el análisis de las fuentes de poder que constituyen un orden cultural específico, como el de las posiciones en las que ese orden pueda ser reformulado. En este sentido, los cuestionamientos de Sarlo no parecieran dejar mucho espacio a una libertad creativa de los sujetos. De hecho, la afirmación de “hacen lo que pueden” hasta podría significar una refutación tajante de ella, más allá de las aclaraciones que niegan

⁹⁶ Op. cit., pág. 217.

⁹⁷ Op. cit., pág. 223.

la absoluta funcionalidad al régimen simbólico imperante. Pero, desde ya, resulta difícil aceptar que toda acción pueda rotularse como desvío.

La transgresión como posibilidad

Como segunda conclusión, pero en una estrecha relación con la primera, convendría aludir nuevamente a una reflexión de Pablo Alabarces, plasmada, esta vez, en el capítulo introductorio del libro *Resistencias y mediaciones*:

Hace rato que la realidad político-cultural latinoamericana demuestra la fenomenal capacidad de nuestras clases populares para arrojarse felizmente en las garras de sus explotadores, sin atisbos visibles de insurrección o contestación, y sin embargo, como nuestros textos intentan analizar, la resistencia permanece en un pliegue, en el *principio de escisión* del que habla Gramsci: esa pertinaz posición diferencial de los subalternos que les permite pensarse, aún en las situaciones de hegemonía más impenetrables, como distantes y diferentes de las clases dominantes. Quisimos, entonces, buscar esas fisuras y esos intersticios, los lugares donde la cultura popular deja ver una oposición y se deja ver como subalterna, donde afirma precisamente su subalternidad, el rasgo que define su posición jerárquica de cultura dominada⁹⁸.

Esta idea podría justificar todo el recorrido que se ha efectuado en este capítulo. Consideramos que la cultura popular debe pensarse desde una ambivalencia: como el resultado del ejercicio del poder y la dominación, pero también, y sobre todas las cosas, con una forma de resistencia, como un acto de apropiación del espacio ajeno, como un modo de resignificar determinados sentidos instituidos. Hemos intentado explicar la manera en la que los personajes de Fontanarrosa exponen, tanto una resignación que se suele traducir en impotencia, como la habilidad para construir nuevos significados y configurar nuevas materialidades.

⁹⁸ Alabarces, Pablo "Introducción. Un itinerario y algunas apuestas", en *Resistencias y mediaciones. Estudio sobre la cultura popular*. Paidós, Buenos Aires, 2008, pág. 25.

Capítulo V

Distintas miradas de la sociedad: Una comparación entre *Inodoro Pereyra* y *Mafalda*



Figura 1. Quino (Lavado, Joaquín Salvador) *Todo Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993, pág. 35.

1. ¿Por qué elegir a Mafalda?

Con el fin de destacar las particularidades de la obra de Fontanarrosa, realizaremos una comparación con otra historieta de gran relevancia en la historia del humor gráfico de nuestro país. Nos referimos a *Mafalda*, de Joaquín Salvador Lavado, más conocido como Quino.

La enorme importancia que ha tenido la tira resulta innegable. Su primer número data de marzo de 1964 y el último, nueve años después, de 1973. Más allá del tiempo transcurrido la historieta se sigue editando y vendiendo. Seguramente, una de las razones del éxito de la publicación se deba a que sus temáticas y recursos humorísticos más frecuentes poseen una vigencia indiscutible, desde aquellos que redundan en la inocencia o ingenuidad (generados, principalmente, por los amigos varones de Mafalda, o por su hermanito Guille), hasta aquellos en los que se descubre una necesidad crítica sobre la realidad política y social. A pesar de las diversas transformaciones producidas en la Argentina con el paso de las décadas, la eficacia de los mensajes no pierde su plena vigencia.



Figura 2. Quino (Lavado, Joaquín Salvador) *Todo Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993, pág. 189.

Al margen del éxito, otra cuestión que merece ser tenida en cuenta para establecer el paralelismo es que también en *Mafalda*, como hemos venido observando en *Inodoro Pereyra*, abundan herramientas que permiten reconstruir imaginarios sociales e identidades culturales. Es en busca de ellas que realizaremos a continuación una breve descripción comparativa de ambas tiras, tomando diversos ejes como punto de análisis; desde los personajes y sus contextos, hasta el modo paródico con el que construyen sus miradas acerca de la realidad.

2. Clase media y urbanismo

Los personajes principales

No parece una labor dificultosa identificar la clase social a la que pertenecen los personajes de *Mafalda*. Por sus condiciones de vida, sus costumbres, sus aspiraciones y sus problemáticas, puede deducirse fácilmente que representan a la clase media: no gozan de una holganza económica que les permita grandes lujos, pero sí de cierta estabilidad que los exime de padecer grandes privaciones o penurias.

La familia de Mafalda está integrada por tres personas, además de ella: su padre, un trabajador de oficina cuyo empleo es estable y rutinario, su madre, un ama de casa cuya única misión es cuidar a su familia, y Guille, su hermanito pequeño, que apareció en la tira unos años después de su primera edición. La cotidianeidad de la familia, las situaciones en las que se ven inmersos no suelen ser diferentes de las vivencias típicas de cualquier familia de clase media.

Asimismo, las dificultades a las que se enfrentan los padres de Mafalda pueden definirse como tradicionales: la inflación del país, llegar a fin de mes, pagar las facturas, etcétera. En general se vinculan con la falta de dinero o con la rutina. El auto que

adquieren, promediando la tira, sirve como ejemplo para comprender sus posibilidades económicas⁹⁹.



Figura 3. Quino (Lavado, Joaquín Salvador) *Todo Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993, pág. 344.

También los hábitos y los divertimentos de la familia son representativos de la clase media: escuchan radio, miran televisión, veranean en lugares típicos. A Mafalda le gustan los Beatles, que es la banda del momento, estudia en una escuela del Estado y juega con sus amigos a los mismos juegos que divierten a cualquier niño de su edad.

En definitiva, la vida de los personajes retrata las situaciones con las que puede identificarse cualquier familia de la misma clase social. Pero, al mismo tiempo, es a través de sus imaginarios y de sus concepciones acerca de la política y de los diversos sucesos que acontecen en la sociedad, donde se evidencia su pertenencia clasista. Así lo explica Jorge Rivera:

Puede afirmarse que Quino condensa de una manera ejemplar la “ideología” de sus lectores de clase media; por lo menos el vago sentimiento de frustración y desasosiego que experimenta el culturalismo, el formalismo político, el eticismo, el antimilitarismo y el “democratismo” del sector más progresista de la clase frente a hechos como la censura, el despilfarro, el fraude, la falacia de los discursos y las promesas electorales, el militarismo, la represión, la burocracia, etc. (...) Y todo este eticismo ofendido, todo este formalismo que aspira a realizarse a través de una fractura con los absurdos de la Historia, se condensa, a su vez, en *Mafalda*¹⁰⁰

⁹⁹ El citroen 3CV es, seguramente, el más básico de los autos. Con un motor con dos caballos de fuerza, un techo de lona y una ingeniería carente de sofisticaciones, el vehículo fue construido con el propósito de facilitar la movilidad de los trabajadores del campo, por lo que fue comercializado a un precio bastante accesible.

¹⁰⁰ Rivera, Jorge “Historia del humor gráfico argentino” en *Medios, Comunicación y cultura popular*, Legasa, Bs. As, 1985, pág. 125.

El entorno y el espacio

Los amigos de Mafalda son, tanto como ella y su familia, fácilmente identificables en el mismo rango social de clase media. Sus gustos, sus problemáticas y sus aspiraciones están matizados por la misma tonalidad clasista que descubrimos en ella. Esto resulta mucho más evidente en personajes como Manolito y Susanita, dos amigos de Mafalda, en quienes el autor deposita satíricamente algunos de los ideales burgueses por excelencia: Manolito trabaja en el almacén de su padre y vive obsesionado por el sueño de una consagración económica. La gran mayoría de sus preocupaciones versan en torno a la forma de obtener una mayor cantidad de clientes y ganancias. A Susanita, en cambio, la desvela la ilusión de crecer, de conocer al hombre de su vida, de casarse y formar una familia.

Por otra parte, los espacios físicos que describe la historieta, radicados en el epicentro de la urbe, son también elementos importantes que confirman la condición social retratada: una plaza, un parque, la escuela del Estado a la que concurren los personajes y las esquinas de barrio son los lugares más frecuentados por las historias narradas en la tira. Mafalda vive con su familia en un departamento situado en San Telmo. Por lo que permiten deducir algunos episodios, el lugar donde habita rebosa de una urbanidad absolutamente carente de atractivos estéticos.



Figura 4. Quino (Lavado, Joaquín Salvador) *Todo Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993, pág. 207.

En estas apreciaciones acerca de la condición clasista de los personajes se puede evidenciar la primera particularidad de la obra de Fontanarrosa. Los ejemplos que hemos escogido han demostrado que la condición de Pereyra tampoco deja lugar a dudas; su carencia es rotunda; su pobreza no podría ser más elocuente y extrema. Pero, a la vez, en esta diferencia se presenta la primera similitud entre ambas publicaciones: se puede observar una clara contigüidad, por un lado, entre la condición económica y

los espacios en los que viven los personajes y, por el otro, en sus hábitos, sus rutinas y sus respectivas aspiraciones o visiones del futuro.

A Mafalda le gusta estudiar. Su vocación ha sido manifestada por ella más de una vez: cuando sea grande será traductora de la ONU, para ayudar a los pueblos a que puedan entenderse. Como hemos visto, Inodoro Pereyra no puede siquiera proyectar las tareas principales que va a efectuar durante el año. Su único propósito, la única misión que le ha conferido Dios cuando lo puso en este mundo, fue la de sobrevivir. Así lo siente él y así lo expresa. Su rutina se basa en tomar mate debajo de un árbol junto a su perro, tolerando los reclamos de su Eulogia, que aluden, principalmente, a la falta de amor al trabajo. Pero no hace mucho más que descansar y dialogar con animales o con cualquier otro visitante que se presente.

Por otro lado, el espacio físico que reproduce *Inodoro Pereyra* es, de forma análoga, consecuente con el carácter y el estilo de vida que caracterizan al personaje. En este sentido, el campo no es solamente un escenario que facilita la asociación con el contexto gauchesco retratado en la tira. El campo es también un símbolo en el que se profundiza ostensiblemente la marginalidad en el cual vive Inodoro Pereyra: un símbolo que alude a sus carencias y a sus privaciones exponiendo, al mismo tiempo, su aislamiento y su soledad.

3-La psicología y la cultura de los personajes de las publicaciones

La inteligencia/ignorancia

Acaso el rasgo más distintivo del personaje central de la historieta de Quino sea su destacada inteligencia. La singularidad que ostenta Mafalda por sobre el resto de los personajes es evidente: podría asegurarse que en ella se concentran los pensamientos más agudos, las sentencias más contundentes y las respuestas más sorprendidas. Lo que torna más interesante al personaje (y quizás, lo que lo ha vuelto inolvidable) es la ambigüedad que expone: Mafalda es una niña que no reniega de su niñez; la vive y la disfruta plenamente pero, al mismo tiempo, demuestra una estatura intelectual que se contradice con esta etapa de su vida; acostumbra a manifestarse con reacciones y pensamientos impropios de su corta edad. Sus apreciaciones suelen sorprender a sus propios padres al punto de dejarlos sin palabras.



Figura 5. Quino (Lavado, Joaquín Salvador) *Todo Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993, pág. 371.

Sus miedos, sus angustias y sus broncas tienen orígenes y contenidos poco frecuentes y se caracterizan, generalmente, por demostrar un hondo idealismo altruista.¹⁰¹ Muchos de sus cuestionamientos mezclan la ingenuidad con la acidez, la fantasía con el realismo y la falta de experiencia con la crítica aguda. Pero, más allá de ello, Mafalda ostenta una gran astucia y una visión absolutamente carente de frivolidad o superficialidad.



Figura 6. Quino (Lavado, Joaquín Salvador) *Todo Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993, pág. 509.

Inodoro, en cambio, es la viva imagen de un gaucha bruto. Pero hemos explicado que dicha brutalidad, más que una falta de inteligencia, se basa en una falta de conocimientos; en una ignorancia general manifiesta. Es, en conclusión, una brutalidad que se puede ponderar como tal, exclusivamente desde los cánones de una cultura dominante, que incluye en esa categoría a todo lo que define como in-culto.

El lenguaje

Dos cuestiones pueden destacarse con respecto al empleo del lenguaje en las distintas publicaciones. En *Inodoro Pereyra* hemos podido observar, en todos los ejemplos analizados, que el lenguaje tiene por función satirizar, tanto el habla de un campesino, o un gaucha, como el habla de una persona cuya ignorancia le impide ajustarse a las normas lexicales y gramaticales básicas.

¹⁰¹ Cabe destacar, sin embargo, que una consideración similar amerita el personaje de Libertad, una de las amigas de Mafalda, que también suele sorprender con comentarios críticos y con pensamientos propios de una persona madura e idealista.

Las frases de Inodoro y compañía están plagadas de deformaciones y errores, que se evidencian no sólo en la transformación de las palabras sino también en las faltas de ortografía con las que son escritas (en los casos, por ejemplo, en los que dice “ubo” en lugar de hubo), en un intento del autor por significar, cómicamente, que los personajes hablan tan mal que hasta sus oralidades tienen faltas de ortografía.

El lenguaje de *Mafalda* en cambio, carece de este tipo de faltas y deformaciones, salvo en casos muy particulares, como por ejemplo en los que aparece el personaje Manolito, que es retratado como el hijo casi idéntico de un gallego bruto, o bien en el caso de Guille, el hermanito de Mafalda, quien demuestra las lógicas dificultades para hablar que posee todo niño de su edad. Pero el resto desarrolla un lenguaje sin fisuras ni errores.

La segunda cuestión relativa al lenguaje tiene que ver, más bien, con los efectos humorísticos producidos por cada una de las obras. Hemos afirmado que uno de los principios del humor de la historieta de Fontanarrosa es el juego de palabras y la tergiversación de los sentidos. A tal punto que muchos de sus chistes y remates sorpresivos se originan a partir de estos procedimientos.

No ocurre lo mismo en la historieta de Quino. En general, más bien, sucede lo contrario. Los malos entendidos, las confusiones u otros elementos que generan la comicidad no suelen partir de un mal empleo del lenguaje sino por otras circunstancias temáticas. De hecho, los personajes en ocasiones exhiben un gran nivel cultural, que no sólo se descubre en sus expresiones lexicales, sino también en los conceptos y conocimientos que esgrimen.

En conclusión, los personajes de Mafalda suelen respetar las formalidades lingüísticas de esa cultura “elevada” que no suele visitar el alejado rancho de Don Inodoro. Se podría, entonces, reconocer aquí una nueva continuidad, esta vez, entre el lenguaje empleado por los personajes de ambas publicaciones, por un lado, y sus historias de vida y sus contextos, por el otro. Lo que media en esta continuidad es la mayor o menor cercanía que establecen los personajes con los estratos de la cultura “cult”.

4- La visión acerca de la sociedad

El país y el mundo que contextualizaron la obra de Quino

La década del sesenta, que fue la que dio nacimiento a la publicación, es de por sí paradigmática; testigo de sucesos que han dejado profundas huellas y generado rupturas históricas, tanto a nivel global como en el plano nacional. Los ecos de la revolución cubana y sus consecuencias bélicas con Estados Unidos, la muerte del Che Guevara liderando una guerrilla en Bolivia -luego de su paso por el Congo-, la guerra de Vietnam y otras invasiones norteamericanas similares, el nacimiento del movimiento Hippie, el Mayo Francés, las luchas contra el racismo y el asesinato de Martin Luther King, la represión al movimiento estudiantil en México y la primavera de Praga, fueron algunos de los sucesos que marcaron una época caracterizada por una efervescencia y un fervor revolucionario general, que en nuestro país tuvo su corolario con (por ejemplo) la creación y consolidación de múltiples agrupaciones políticas y con levantamientos tales como “el Cordobazo”. Muchos de estos hechos han sido referidos por *Mafalda*, mediante gestos humorísticos que no dejan posibilidad a dudas acerca de su direccionalidad crítica.

Pesimismos y resignaciones

Si hubiera que hallar un común denominador para calificar la posición de Mafalda ante los acontecimientos de la realidad que le tocó vivir, no sería difícil convenir en que ese denominador es el pesimismo. Ella misma lo asume, en una carta destinada al director de la publicación *Siete días*.

Me preguntan cómo, siendo yo tan pesimista en un problema tan grave como el de la paz, creo todavía en los Reyes Magos. Melchor, Gaspar y Baltazar existen porque me lo dijo mi papá, y yo le creo; en cambio, sobre la paz, tengo todos los días pruebas de que, por ahora, es un cuento.¹⁰²

Esta idea permite confirmar la graciosa ambigüedad del personaje, que hemos apuntado anteriormente. El hecho de creer en los reyes, que podría ser entendido como sinónimo de inmadurez, se contrapone a sus frecuentes y contundentes diagnósticos de la realidad social, dignos de una persona profundamente racional y crítica.

¹⁰² *Todo Mafalda*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1993, pág. 571.



Figura 7. Quino (Lavado, Joaquín Salvador) *Todo Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993. Pág. 243.



Figura 8. Quino (Lavado, Joaquín Salvador) *Todo Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993. Pág. 193.

Otra de las cuestiones que inspiran el desenfado y las críticas de Mafalda es esa suerte de conformismo y resignación que observa, primordialmente, en sus padres. En reiteradas ocasiones la historieta ironiza sobre el modo en que la rutina laboral imprime su marca en la vida de su padre, provocando su agotamiento y hartazgo. A la madre le reprocha la forma en que ha cedido, sin luchar, a su rol de ama de casa; el que haya abandonando en su momento los estudios universitarios; el que se haya entregado a una rutina que la historieta suele presentar como una forma de frustración. Estos señalamientos son constantes en la tira: el conformismo, la pasividad, la falta de interés por los problemáticas sociales son lugares comunes de las críticas efectuadas por Quino.



Figura 9. Quino (Lavado, Joaquín Salvador) *Todo Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993, pág. 497.



Figura 10. Quino (Lavado, Joaquín Salvador) *Todo Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993, pág. 525.

Hemos podido constatar que entre los principales rasgos que caracterizan a Inodoro Pereyra están aquellos que Mafalda condena: la vida estática, la resignación, la adaptación a las carencias, la impotencia, la falta de trascendencia, etc. El carácter de Inodoro es, de esta manera, la antítesis absoluta del de Mafalda: mientras ella se manifiesta como una eterna disconforme, como una idealista utópica, el gaucha acostumbra a invertir la valoración de ciertas situaciones visiblemente negativas, con el fin de dotarlas de un sentido por el que acaba por expresar un cierto beneplácito.

Sería un gran error, de todas formas, concluir que el nivel crítico de las historietas puede deducirse de este análisis de las principales cualidades de los personajes. De ningún modo podría postularse que Roberto Fontanarrosa evite realizar un cuestionamiento firme de la realidad imperante por el hecho de que su personaje es un ser pasivo, dócil o acrítico. La frase “mal pero acostumbraú”, que hemos explicado, es una prueba de que esto no es así. La descripción de cada una de las situaciones mediante las que *Inodoro Pereyra* alude a problemáticas actuales o históricas, es otra.

A partir de los ejemplos que se han presentado, podemos aseverar que en la historieta de Fontanarrosa los conflictos sociales resultan tan evidentes como en la obra de Quino. La diferencia es que este último los señala de forma directa, a través de las denuncias explícitas de sus personajes, mientras que el otro lo hace, en general, de manera indirecta, mediante el carácter alegórico de sus representaciones¹⁰³.

¹⁰³ Hay capítulos de *Inodoro Pereyra* que sí tratan, de modo directo, problemáticas sociales; desde la manifestación del rechazo al gobierno dictatorial en nuestro país hasta diversos señalamientos de orden internacional.

5. Conclusiones

Al análisis comparativo desarrollado caben dos puntualizaciones, que ya han sido anticipadas. Cada una de ellas corresponde a una dimensión diferente. La primera hace referencia al aspecto clasista que exponen las distintas historietas. La segunda alude a la relación entre las representaciones que construyeron las publicaciones y sus respectivos contextos sociales.

Lo hegemónico y lo subalterno

El análisis de algunas características visibles de *Mafalda* nos ha permitido acentuar el rasgo de subalternidad que expone *Inodoro Pereyra*. Hemos propuesto la existencia de una correlación entre, por un lado, los personajes de la obra de Quino, sus hábitos de vida, sus gustos, sus aspiraciones y los espacios urbanos en los que se desarrollan las tramas y, por el otro, la condición de clase a la que pertenecen.

Las cuestiones relacionadas con la identidad y con la cultura popular vuelven, entonces, con renovada fuerza. Si hay algo que caracteriza el gaucho de Fontanarrosa es, justamente, el estar al margen de cualquier tipicidad y lugar común que se entienda hegemónico. Desde los paralelismos establecidos se comprende mejor el significado que adquiere el aislamiento (una evidente posición periférica) que expresa el sitio en donde vive Inodoro.

La correspondencia epocal

Una segunda conclusión tiene que ver con la posibilidad de establecer una relación entre la realidad política y social que contextualiza a sendas publicaciones, y la representación de los personajes que han elaborado los autores. De lo que se trata es de interpretar la fuerza que han tenido ciertos paradigmas en las respectivas épocas de producción, y de concebir la manera en que los personajes han encarnado esos imaginarios.

En este sentido, hay que decir que si algo caracterizó a los sesenta fue aquel masivo desarrollo de una conciencia política, tanto a nivel nacional como a nivel mundial, que se tradujo, entre otras cosas, en los acontecimientos históricos que hemos mencionado. En concordancia, *Mafalda* permite identificar aquel idealismo revolucionario que predominó en varios lugares del planeta, en el período en que se publicó la tira.

Sin intenciones de profundizar en el alcance y las consecuencias que ha tenido el desarrollo del neoliberalismo de mediados del ochenta en adelante, ni de adentrarse en la descripción de los momentos más emblemáticos de la década menemista en nuestro país, se puede advertir, sin embargo, que uno de los resultados más evidentes de esa etapa histórica tuvo que ver con un vaciamiento ideológico derivado de la frivolidad de la política, el descrédito de los partidos y las instituciones, y la pérdida del poder simbólico de la escuela, entre otros factores. Inodoro Pereyra, de algún modo, representa esa falta de legitimidad; ese vaciamiento. Pero como hemos aclarado, quien lo manifiesta es el personaje y no así el autor, quien ha sabido retratar, a lo largo de todos los números de su historieta, muchos de los grandes dilemas y problemáticas de la sociedad de su tiempo.

Conclusiones Finales

Las páginas precedentes han intentado justificar nuestra afirmación acerca de que Roberto Fontanarrosa, en su célebre historieta *Inodoro Pereyra*, ha sabido interpretar y expresar, con evidente agudeza, muchos dilemas de la sociedad de su época y de la historia. Fundamentalmente, le atribuimos la habilidad de haber reconstruido un espacio sumamente difícil de circunscribir, el cual nos hemos propuesto indagar: el de la cultura popular. Fue a través del análisis de los estereotipos y de las representaciones que la obra desarrolla que hemos intentado explicitar la manera en que ese territorio ha sido escenificado.

La importancia que le otorgamos a lo popular reside en que entendemos a ese concepto como el resultado de múltiples disputas y antagonismos históricos. Nos interesa lo popular cuando se liga a lo subalterno, a lo contra hegemónico, a lo dominado o a lo que resiste; en definitiva, nos interesa lo popular cuando encarna lo estigmatizado. Cada una de estas categorías es la derivación de ciertas tensiones irresueltas, que se van expresando de modo distinto según los tiempos y los lugares. En el caso de esta historieta la marginalidad como problema es un rasgo central.

La marginalización que propone la obra tiene varias dimensiones. La primera de ellas es física, refiere a un territorio que confirma rotundamente la posición de los personajes centrales. El lugar en donde vive Inodoro es sumamente significativo. Hemos afirmado que el aislamiento de su rancho acaso no sólo tenga por propósito contextualizar la soledad del campo en la que vive un gaucho sino que, además, bien podría leerse como una alegoría que representa el afuera, lo periférico, lo exterior, lo excluido. De esta manera, el margen físico se vuelve fácilmente equiparable a un margen simbólico, en el momento en que se vislumbra una relación metonímica entre el espacio en el que habita el personaje y su lejanía económica, social y cultural.

La segunda dimensión de la marginalidad es la económica, que se expresa en una exclusión más que evidente, observable en una carencia total de recursos para mantener una vida digna pero que, a la vez, se traduce en una escasez de posibilidades para acceder a esos recursos. Inodoro parece responder a esa tipificación que vincula a la falta de trabajo con la holgazanería. Hemos establecido un paralelismo entre el gusto que Inodoro Pereyra expresa por su estilo de vida y aquellas teorías que explican que la

reproducción del poder de una cultura dominante se desarrolla, precisamente, mediante el consenso y la aceptación del dominado.

En este sentido, esta realidad signada por la falta de posibilidades que presenta la historieta podría pensarse más como una estrategia humorística del autor que como una crítica política o sociológica, ya que el desempleo de Inodoro es equiparable a su amor por la vagancia. Sin embargo, hemos advertido que los ecos del cuestionamiento político están siempre presentes y se manifiestan, por ejemplo, en muchas ironías del personaje; ironías que pueden ser deducidas de su gran impotencia y su incapacidad de modificar el orden establecido o, bien, pueden leerse en el simbolismo de varias historias que refieren a la pobreza y al carácter injusto de la distribución económica. Pero, más allá de las posibles lecturas, lo cierto es que el nivel de carencia material del personaje es extremo y significativo.

La tercera dimensión de marginalidad que reproduce la obra es la cultural. En este aspecto, los personajes de *Inodoro Pereyra* se distancian tenazmente de todos los cánones de la cultura dominante. Utilizan un lenguaje que suele contradecir las normas lexicales más elementales, continuamente deforman las palabras y exhiben faltas de ortografía hasta en sus oralidades, hecho que hemos relacionado con un modo de parodiar el habla del personaje.

Con respecto a sus conocimientos existen, a lo largo de la tira, episodios que se contradicen. Algunos presentan a Inodoro como una persona que no sabe leer ni escribir. En otros, en cambio, aparece leyendo. Pero más allá de estas contradicciones lo que se evidencia es la anti-intelectualidad del personaje. Lo que no debe confundirse, como hemos señalado varias veces, es la falta de sofisticación con la torpeza, o la pseudo brutalidad con la falta de inteligencia.

Por otro lado, tampoco el criterio estético de Inodoro Pereyra es consecuente con las normas de una cultura dominante: en su falta de amor por la higiene, manifestada en sus tajantes rechazos a la ducha y en su perpetua adoración por sus sucias alpargatas, entre otras cosas, se puede evidenciar una de las costumbres que lo caracteriza. No hace falta siquiera apuntar a la estética de su diminuto rancho ni aludir, por ejemplo, a los diversos animales que ocasionalmente habitan en él. En cualquiera de los sentidos, la figura de Inodoro pareciera caricaturizar a la visión dominante de la “vulgaridad”.

Las dimensiones mencionadas han estado presentes en toda la historia de la publicación y, por supuesto, siempre interrelacionadas. Los principales ejes temáticos

de la obra versan sobre ellas. Los personajes se han ido transformando en diversos aspectos -en la medida en que variaban los estereotipos que los definían-, como también han ido cambiando los argumentos principales. Pero ese carácter esencial de marginalidad que los identificó nunca se perdió.

Con respecto a la evolución del personaje central, en un principio la personificación de Inodoro se erigió en consonancia con ciertos arquetipos míticos de la gauchesca. La valentía, la ferocidad y la intrepidez que demostró en sus primeros tiempos podrían fácilmente explicarse como una caracterización del heroísmo, aunque siempre en clave paródica, que ubicó al personaje en una especie de apoteosis cómica. Pero, con el paso de las ediciones, Pereyra se fue adentrando en un proceso de humanización en el que esas manifestaciones superlativas fueron dejando lugar a las debilidades más expresas de un antihéroe.

Entonces, Inodoro Pereyra pareció adquirir la estampa de un sujeto. Es decir, pasó a convertirse en una caricatura portadora de aquellos defectos -más que virtudes- susceptibles de ser adjudicados a cualquier persona de carne y hueso. Al mismo tiempo, resultó factible identificarlo con un sector social específico, atravesado por una trayectoria cultural bien definible que representa a un estrato clasista particular.

Fue a partir de esta nueva constitución subjetiva, y de esta nueva relación que vincula a lo cultural con lo clasista, que nos hemos preguntado cual es el verdadero alcance de la dicotomía dominante/dominado, y de qué forma podríamos interpretarla desde las narrativas presentes en la obra. Surgieron, entonces, dos cuestiones evidentes. La primera de ellas acaba de ser mencionada: las características principales de la figura de Inodoro nos permiten descubrir cuáles son los modos en que la sumisión se traduce en aceptación de la desigualdad (aceptación que deviene en adaptación), y cómo es que a través de este proceso se fortalece la dominación.

Pero, por otro lado, los personajes confirman la existencia de un orden en el que la reproducción de la fuerza dominante no resulta tan fácilmente comprobable: la destacada habilidad para manipular el discurso, transformar los sentidos, descamotear ciertas situaciones de desventaja simbólica, no se puede interpretar como la efectividad de un poder cultural dominante sino, por el contrario, como su resistencia o como su subversión. Hemos observado que la creatividad que demuestra Inodoro no posee tantos condicionamientos como su vida material.

Es por todo esto que nos resulta posible afirmar que el principal logro del escritor rosarino ha sido el de inventar un personaje que puede ser leído como la expresión de una marginalidad que conjuga muchos elementos constitutivos de la cultura popular. La vida entera de Pereyra se funda en ellos, por impotencia, por debilidad, por ignorancia y por la eficacia de un poder dominante que presiona sobre él y sobre su entorno. Pero también por una propia identificación, en la que el margen es definitivamente asumido y hasta, incluso, ratificado. Consideramos que Roberto Fontanarrosa ha sabido retratar este dilema cultural histórico, mediante un excelso nivel humorístico.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo (2008), *Resistencias y mediaciones. Estudio sobre la cultura popular*. Buenos Aires, Paidós.
- (2002) *Fútbol y Patria*, Buenos Aires, Prometeo.
- (2004), "Cultura (s) (de las clases) popular (es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular", en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura III*, 23, La plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
- Altamirano, Carlos (2008), *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.
- Amossy, Ruth y Herschberg Pierrot, Anne (2001), *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba.
- Bajtin, Mihail (1985), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- Barbero, Martín Jesús (2003), *De los medios a las mediaciones*, Colombia, Editorial Gustavo Gili.
- Bauman, Zygmunt (1998), *Legisladores e intérpretes*, Buenos Aires, UNQ.
- Borges, Jorge Luis (1989), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- Bourdieu, Pierre (1996), *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc (1979), *Una invitación a la sociología reflexiva*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Bourdieu, Pierre, (1979), *La distinción*, Madrid, Taurus.
- Burke, Peter (1978), "Prólogo" en *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza.
- De Certeau, Michel (1996), *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana.
- De Certeau, Michel, Dominique Julia y Jacques Revel (1999), *La cultura Plural*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Echeverría, Esteban (2010), *El Matadero /La Cautiva*, Buenos Aires, Visor.
- Eco, Umberto (1997), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.
- Einer Elliot (1993), *Cognición y Currículum*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Feinmann, José Pablo (2002), *Escritos Imprudentes*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

Fontanarrosa, Roberto (1998), *20 años con Inodoro Pereyra*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

---- (2004), *Inodoro Pereyra*, Buenos Aires, Biblioteca Clarín de la Historieta.

Ford, Anibal, Rivera, Jorge y Romano Eduardo (1985), *Medios, Comunicación y Cultura Popular*, Buenos Aires, Legasa.

García Canclini, Néstor (1990), *Culturas híbridas*, México, Grijalbo.

Gociol, Judith y Rosemberg Diego (2000), *La historieta Argentina, una historia*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Gramsci, Antonio (1976), *Cuadernos de cárcel: Literatura y vida nacional México*, Juan Pablos Editor.

Grignon, Claude y Passeron, Jean Claude (1991), *Lo culto y lo popular, Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Hernández, José (2010), *El gaucho Martín Fierro*, Buenos Aires, SM

Ludmer, Josefina (1988) *El género gauchesco*, Buenos Aires, Sudamericana.

Payne, Michael (2006), *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires, Paidós.

Piglia, Ricardo (1993), *La Argentina en Pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.

Pujol, Sergio (2002), *La década rebelde. Los años sesenta en la Argentina*. Buenos Aires, Emecé.

Quin, Robyn (1996), “Enfoques sobre el estudio de los medios de comunicación: la enseñanza de los temas de representación de estereotipos” en *Representación y Estereotipos*, Madrid, Ediciones de la Torre.

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

Romano, Eduardo (1973), *Apuntes sobre la cultura popular y peronismo*, Buenos Aires, Cimarrón.

Sarlo, Beatriz (1994), *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Seix Barral.

---- (2001), *Tiempo Presente*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Sarlo, Beatriz y Altamirano Carlos (1997), *Ensayos Argentinos*, Buenos Aires, Ariel.

Sarmiento, Domingo Faustino (1999), *Facundo*, Biblioteca La Nación, Buenos Aires, Emecé.

Sasturain, Juan, (2004), “Una gauchada de Fontanarrosa” en *Inodoro Pereyra, el renegáu*, (2004) Biblioteca Clarín de la Historieta.

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

Suarez, María Laura (2010), *La representación de la educación en Mafalda*, Tesina de grado, Universidad de Buenos Aires.

Svampa, Maristella (2005), *La sociedad excluyente*, Buenos Aires, Taurus.

Todo Mafalda (1993), Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Vazeilles, José Gabriel (2005), *Historia Argentina*, Buenos Aires, Biblos.

Vazquez, Laura (2010), *El oficio de las viñetas, la industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós.

Winne, Hernán Lopez (2009), *Lo cómico, la risa, la crítica. La parodia como ejercicio crítico en la revista Barelona*, tesina de grado, Universidad de Buenos Aires.

Enlaces

Pellegrin, Annick, *De los feos Vicios, o las vergüenzas de los Pereyra*:

<http://www.vinetassueltas.com.ar/congreso/pdf/HumorGrafico,GauchescayTradicion/pellegrin.pdf>

Pereira, Priscila, *¡Ahijuna con la lobuna!, Inodoro Pereyra y el génesis de un (anti) héroe de la Pampa Argentina*:

<http://www.vinetassueltas.com.ar/congreso/pdf/HumorGrafico,GauchescayTradicion/pereira.pdf>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-78790-2007-01-07.html>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/78790-25421-2007-01-07.html>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-50406-2005-04-30.html>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/49292-16693-2005-04-04.html>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-43699-2004-11-17.html>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-42165-2004-10-11.html>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/subnotas/34601-12221-2004-04-27.html>

<http://old.clarin.com/diario/2007/03/21/sociedad/s-03901.htm>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-19981-2003-05-11.html>

<http://old.clarin.com/diario/2006/10/08/espectaculos/c-01211.htm>

<http://old.clarin.com/diario/2006/04/28/conexiones/t-01185444.htm>

http://60caracteres.blogspot.com/2007/07/ltima-entrevista-al-negro-fontanarrosa_20.html

http://es.wikipedia.org/wiki/Roberto_Fontanarrosa

http://www.mundolatino.org/cultura/borges/borges_4.htm

Índice

Capítulo I Presentación

Fundamentos de una elección	2
<i>Introducció</i>	2
<i>Objetivo</i>	3
<i>Metodología</i>	3
<i>Hipòtesis</i>	3
La argentinidad de Fontanarrosa	4
El surgimientos de la historieta y sus contextos	6

Capítulo II Caricaturas e identidad populares

El humor y la tradición cultural	9
Las formas de representación	10
Los estereotipos y la identidad	11
El pueblo y el folclore	15
El análisis cultural en los discursos	19

Capítulo III El personaje y su entorno: transformaciones y continuidades

Parte I

El valor teórico del objeto de estudio	21
El personaje en sus orígenes	22
El personaje en sus últimos tiempos	30
<i>El gaucho cobarde</i>	31
<i>El gaucho holgazán</i>	37
Del héroe mítico al antihéroe	41

Parte II

La exclusión y la pobreza extrema	44
La brecha entre ricos y pobres	54
Conclusión	58

Capítulo IV Inodoro Pereyra: ¿El renegaú o el dominado?

Parte I

Civilización y barbarie: el antagonismo entre culturas	
--	--

como modo de abordar lo popular	60
La cultura “alta” y la cultura “baja”. Lo inculto y lo letrado.	
Breve reseña histórica	61
La lucha cultural en la literatura nacional	65
¿Cómo se cristaliza esta tensión en la historieta?	68
La Argentina del centenario: ¿Superación o reformulación de las antinomias?	73

Parte II

Pierre Bourdieu y la dimensión cultural de la dominación	75
<i>El principio de conformidad</i>	77
<i>El gusto y la necesidad de Inodoro Pereyra</i>	78
<i>El “mal pero acostumbráu” como eslogan revelador</i>	80
<i>Repensar el carácter de la cultura popular</i>	83
Las objeciones al dominocentrismo y la sociología legitimista	84
Michel De Certeau, los desvíos y la creatividad	87
<i>Las artes de hacer y la ratio popular</i>	87
<i>La sabiduría popular de Inodoro</i>	88
<i>Las artes de hacer y el lenguaje</i>	93
¿Resignación o resignificación? Dos apuntes a modo de conclusión	95
<i>El aporte al debate de Beatriz Sarlo</i>	95
<i>La transgresión como posibilidad</i>	97

Capítulo V

Distintas miradas de la sociedad: Una comparación entre *Inodoro Pereyra* y *Mafalda*

¿Por qué elegir a Mafalda?	98
Clase media y urbanismo	99
<i>Los personajes principales</i>	99
<i>El entorno y el espacio</i>	101
La psicología y la cultura de los personajes de las publicaciones	102
<i>El lenguaje</i>	103
La visión acerca de la sociedad	105
<i>El país y el mundo que contextualizaron la obra de Quino</i>	105
<i>Pesimismo y resignaciones</i>	105
Conclusiones	108
<i>Lo hegemónico y lo subalterno</i>	108
<i>La correspondencia epocal</i>	108

Conclusiones finales	110
-----------------------------	-----

Bibliografía	114
---------------------	-----