

La caricatura como crítica de arte: humor y experimento lingüístico de *Caras y Caretas* a *Martín Fierro* vanguardista

Geraldine Rogers
Universidad Nacional de La Plata - CONICET

Resumen

A comienzos del XX la expansión del mercado cultural aceleró los préstamos y traspasos entre el circuito culto y el masivo. Este trabajo muestra los cruces de dos revistas muy diferentes como la popular *Caras y Caretas* y la vanguardista *Martín Fierro*, señalando la conexión entre prácticas que hallaban espacio en la cultura masiva y experimentos posteriores de la alta cultura argentina. La irreverencia y el gusto por el absurdo, los ejercicios lúdico-críticos de la primera son un precedente del humor vanguardista de la segunda en los años veinte. Tempranamente, la heteronomía mercantil dio espacio en *Caras y Caretas* a lo que todavía no era posible en el campo de la cultura elevada. Un aire de libertad y desenvoltura, apropiado a la sensibilidad moderna, permitía a la revista descolocar los objetos del lugar preestablecido y despachar con alegre desenfado elementos de la tradición.

Palabras clave

Vanguardia - cultura masiva - cultura popular - humor - caricatura

Abstract

In the early XXth century the growth of the cultural market impelled some dynamic interchanges between high and low cultural circuits. This article studies the crossroads between two very different periodicals, the popular *Caras y Caretas* and the modernist *Martín Fierro*, showing how some practices that were very usual in mass culture overtook later high culture's avant-garde field. The first's one fondness of mockery, irreverence and parody preceded avant-garde's sense of humor at 1920's. Very early, the commercial basis of *Caras y Caretas* made possible what were not yet practicable in high culture. In the first one, a more free tendency brought out a modern inclination to change, turn and alter tradition.

Keywords

Avant-garde - mass culture - popular culture- humour- caricature

En las primeras décadas del siglo XX la expansión del mercado cultural aceleró los préstamos y traspasos entre el circuito culto y el popular-masivo. En el campo de las publicaciones periódicas, inesperados vínculos revelan esos cruces en revistas bien disímiles como el semanario comercial-popular *Caras y Caretas* (1898-1939) y la vanguardista *Martín Fierro* (1924-1927). Su observación conjunta muestra aspectos nuevos sobre la transformación de los lenguajes y los proyectos estéticos en el período y revela una zona de pasajes donde lo *alto* y lo *bajo* convivían de manera más o menos problemática según el caso.

A comienzos del siglo, tanto en Europa como en América el dominio de la alta cultura comenzó a ser socavado por el interés de la gente común hacia el arte, lo que originó aspiraciones contrastantes con la escasez de capital simbólico de la que partían. Las revistas del circuito popular-masivo

alimentaron ese interés poniendo en circulación textos e imágenes que los consumidores, sin conocimientos específicos, podían apreciar a partir del mero sentido común y de su derecho como partícipes necesarios en el mercado. Así por ejemplo en Buenos Aires, en los inicios del modernismo literario, no sólo los poetas sencillos y sentimentales como Evaristo Carriego entraron con *Caras y Caretas* en todos los hogares sino también los raros como Rubén Darío, que de ese modo empezaron a formar parte del menú plebeyo. Se preparó así el camino de las ediciones populares y baratas que veinte años después harán lamentar a uno de los fundadores de *Martín Fierro* que hasta el gran Darío hubiera caído “en la crápula de todas las recitaciones” donde las milonguitas y los verduleros repetían sus versos con fruición: “fatalmente la plebe iletrada se adueña del tesoro mental y rítmico que se halló en Golcondas, Balsoras y Eldorados para ella (...). ¡Ya todos comprenden!” (Méndez 2).

Desde sus comienzos *Caras y Caretas* contribuyó a la divulgación de la cultura literaria pero, lejos de reproducir siempre y al pie de la letra los patrones cultos, practicó una distancia crítica sólo posible, en ese momento, en el espacio de la cultura masiva. Ahí se ve que, al contrario de lo que suele suponerse, la actitud cuestionadora no fue unidireccional -de la alta cultura a la comercial y popular- sino que también hubo impugnaciones que, partiendo de la última, apuntaban a la primera con una independencia que era el resultado de la autonomía creciente en el mercado. Quizá más que de una renuncia a la crítica -característica atribuida por Romano (16-17) a *Caras y Caretas*-, pueda pensarse en un cambio en sus formas, funciones, lenguaje y destinatarios, aunque no siempre sea fácil determinar hasta qué punto se trataba de cuestionamientos de fondo o de puestas en escena de debates sin consecuencias. Sea como fuere, lo cierto es que ahí

brotaba una irresistible compulsión a profanar los “santos lugares del Arte”¹ honrados en las revistas cultas. Paradójicamente, unos años más tarde y transformada, la actitud irreverente hacia la tradición y hacia determinadas concepciones de la institución artística alcanzará su formulación programática y culta en la vanguardista *Martín Fierro*.

Caras y Caretas hizo de la relación entre cultura y mercado un vínculo explícito: se enorgullecía de retribuir a sus productores literarios y artísticos con lo que recaudaba en avisos comerciales, celebraba la participación de sus dibujantes en concursos de carteles publicitarios y ponía los versos propios y ajenos al servicio de finalidades extraartísticas. Ese enlace sin reservas hizo posible en sus páginas, tempranamente, el surgimiento de prácticas críticas al margen de las instituciones tradicionales como los ateneos y las revistas cultas. Fue la heteronomía de la revista (su entrega a las reglas mercantiles) la que dio lugar a cierto grado de libertad para disponer de los productos estéticos y opinar sobre ellos, a veces con considerables dosis de revanchismo.

La caricatura era la forma más frecuente de manifestar preferencias, acreditar o censurar figuras y estilos, ejercitando lecturas atentas y, hasta cierto punto, cuestionadoras. Sus deformaciones, muchas veces burdas y aparentemente triviales, muestran un trato de la tradición literaria donde la irreverencia no siempre excluía la admiración. En efecto, en *Caras y Caretas* la imitación humorística de códigos estéticos, la devaluación de las jerarquías y el desconocimiento de la autoridad de artistas e intelectuales convivió, paradójicamente, con usos reverenciales del arte.

Su irreverencia, su gusto por el absurdo y los ejercicios lúdico-críticos son un precedente del humor vanguardis-

ta de los años veinte. La vinculación es sorprendente pero no insólita: una afinidad similar ha sido señalada entre los caricaturistas europeos del siglo XIX y la vanguardia surrealista (Buck-Morss 283). El caso que nos ocupa sugiere la necesidad de rastrear atentamente la línea de conexión entre las prácticas que hallaban espacio en la cultura masiva y los experimentos de la alta cultura.

Apropiaciones literarias

En *Caras y Caretas* el arte comenzaba a ser cada vez más susceptible de reproducción y no había límite para el saqueo del canon con los fines más variados. Originales y copias tendían a confundirse y la manipulación a que eran sometidos los textos literarios transformaba sus funciones: al servirse de ellos con propósitos expresivos, satíricos, lúdicos o comerciales la reproducción les confería una nueva -y casi siempre aberrante- actualidad. Tal es el caso, por ejemplo, del aviso que adaptó a sus fines publicitarios fragmentos del *Fausto* de Estanislao Del Campo. Bajo el título “Romance pampeano” se presentaba la transcripción del relato en el que un habitante rural contaba sus impresiones de una visita a la Capital destacando la importancia de una casa comercial vendedora de prendas...² Entre el pastiche y el plagio, un texto considerado valioso se transcribía sin escrúpulos de originalidad o de propiedad, liberando lo reproducido de su dependencia del modelo. Quienes conocieran el *Fausto* podrían advertir que la propaganda echaba mano de un texto del repertorio compartido; quienes no, se recrearían sin saberlo con las virtudes rítmicas y narrativas de una obra cuidadosamente elaborada.³

En ciertos casos el plagio era flagrante y consistía lisa y llanamente en apropiarse de un texto ajeno. Tal es lo que

se ve, por ejemplo, en dos ediciones sucesivas donde *Caras y Caretas* se vio obligada a responder a quejas de los lectores por la falsa atribución de una poesía publicada en sus páginas.⁴ Otro era el caso de las imitaciones de modelos prestigiosos, como en “Cantar de cantares”⁵, donde su autor Almafuerte copiaba la estructura del exitoso “Nocturno” de José Asunción Silva. Cabe imaginar lecturas muy disímiles de un texto como ese, ya que era tan frecuente la admiración por el colombiano como las bromas sobre los ecos poéticos que suscitaba.⁶ Es lábil la frontera entre la imitación persistente y el remedo burlesco. Por eso, con fuertes reminiscencias de un estilo que a muchos deleitaba, el poema de Almafuerte debía parecerle a otros una involuntaria parodia satírica.

A veces la copia de modelos conocidos perseguía una intención lúdica, como en la poesía que comentaba un asunto prosaico como el cambio de sede del Correo copiando la forma de una oda elegíaca del siglo XVII.⁷ El procedimiento se acercaba al practicado por los antiguos géneros heroico-cómicos que trataban en estilo elevado cuestiones pedestres. Conociera o no el lector el texto imitado, era evidente que la forma no era adecuada a un tema como éste sino a asuntos más graves. Con ánimo festivo, el doble degradado reproducía el verso inicial del modelo y a continuación simulaba su estilo, elevando cómicamente un tema cotidiano para alejarse luego bruscamente de la solemnidad. El propósito era divertirse con la distorsión y el abrupto paso de lo sublime a lo ridículo. Algo similar ocurría con el uso lúdico de una de las rimas de Bécquer: “Los suspiros son aire y van al aire;/ Las lágrimas son agua y van al mar;/ La emisión de billetes de cien pesos/ ¿sabes tú dónde va?”⁸

La mayoría de las veces el carácter paródico y la identificación del modelo parodiado no estaban explícitos, por lo que el efecto dependía del conocimiento de los lectores y de su capacidad de reconocimiento, que no eran parejos en la amplia y heterogénea audiencia de la revista. De todos modos, *Caras y Caretas* parecía depositar una considerable confianza en la existencia de un capital compartido. Aunque no fuera profunda y cuidada, una somera familiaridad con la tradición literaria a partir de su circulación en folletos y antologías, un contacto relativamente disperso con sus tonos, géneros y estilos parecía alcanzar como referencia de un patrimonio común. La sección de la revista donde se comentaban escritos de los lectores (“Correo sin estampilla”) muestra en muchos de ellos una educación rudimentaria que no excluía la lectura parcial, la admiración e incluso la imitación de objetos *elevados*.

El conjunto de copias y usos satíricos contribuía a una liquidación -casi en el sentido económico del término- de la tradición literaria. Más que de ponerla en cuestión, se trataba de formas de acercamiento a ella: si por un lado la manipulación y tergiversación del original tendía a eliminar la actitud reverente y cultual hacia el arte, huellas del modelo prestigioso no estaban del todo ausentes en la copia. Devoción e irreverencia no necesariamente se excluían. El plagio al que era sometido el texto o su modificación sin reparos atenuaba fundamentalmente uno de los aspectos de su autoridad: su lejanía. *Caras y Caretas* contribuyó a la creciente vulgarización de la cultura literaria en un momento en que acercar espacial y humanamente las cosas, adueñarse de los objetos culturales en la más próxima de las cercanías, empezaba a ser una de las principales aspiraciones sociales de carácter masivo.

Jueces profanos

Un caballero habla de asuntos artísticos y escribe: ‘...la falta de estímulo y otras circunstancias ... concurren entre nosotros a hacer desfallecer a los inteligentes que ofician en los altares del arte’.

¿A los que ofician en los altares del arte?

¿No desfallecerán por falta de monaguillos críticos? ⁹

Este pequeño texto, conclusivo y aislado, muestra la actitud irreverente y audaz que encuentra un espacio, aleatorio e inarticulado, en *Caras y Caretas*. En el cambio de siglo, la expansión del mercado cultural comenzaba a sacar la crítica del intercambio entre entendidos, instalándola en un espacio más amplio, entre los nuevos productores y consumidores de los objetos en discusión. La cultura masiva ponía a disposición los productos estéticos para un auditorio que no debía acreditar conocimientos específicos, fenómeno sobre el que Walter Benjamin reflexionó en 1936: dado que la competencia no se fundaba ya en una formación especializada, la crítica comenzaba a volverse patrimonio común de espectadores peritos que opinaban como simples consumidores en el mercado (Benjamin 1989: 44). En ese marco, *Caras y Caretas* decía reconocer exclusivamente la sanción de su público, un soberano heterogéneo y poco entrenado del que se postulaba como representante en cuestiones culturales y artísticas. Sus páginas eran un lugar donde *todo* podía ser materia de opinión, elogiado, cuestionado o señalado con humor crítico: un determinado autor, el estilo de cierto grupo de artistas, los poemas enviados por lectores o un libro de lectura escolar. Una caricatura de Cao, por ejemplo, tomaba una

figura pública eminente como la de Paul Groussac, escritor, crítico literario y director de la Biblioteca Nacional, a quien representaba como un gallo de riña por su estilo agresivo y arrogante.¹⁰ Una nota de actualidad sobre “Gente de letras”¹¹ cuestionaba la sociabilidad ostentosa del circuito de la alta cultura: la página reproducía las fotos de tres intelectuales - Groussac, Ramos Mejía e Ingenieros- cuya alta jerarquía no era razón suficiente para coartar las referencias críticas a alguno de ellos.

Tampoco el lenguaje de la política quedaba fuera de examen: en “Roca poeta”¹² se observaba el desaliño de los mensajes presidenciales. No se pasaban por alto las erratas propias y el mismo ojo crítico se posaba en otras revistas y periódicos. En suma, la actitud enjuiciadora era incesante, fuera como parte de una disposición crítica cuestionadora, o de una tendencia farsesca a fingir debates y polémicas.

Crítica pictórica

La apropiación de textos e imágenes convivía con las duplicaciones satíricas, donde las distorsiones cancelaban la autoridad o las virtudes del modelo, mediante versiones que acentuaban determinados rasgos con fines grotescos. En esos casos, las desviaciones del original mostraban el foco de una disputa.

Según se deduce de una investigación de Malosetti Costa (369-373), la imitación burlesca era una forma de práctica crítica habitual en algunos de los productores de *Caras y Caretas*. Entre 1893 y 1896 el Ateneo había organizado sus exposiciones pictóricas anuales que habían favorecido a Schiaffino, Sívori, Della Valle, de la Cárcova y Gil García, mientras que otros artistas, en su mayoría inmigrantes, ha-

bían quedado en un segundo plano. Los rezagados montaron entonces una Exposición Humorística. Entre ellos estaban los futuros creadores de *Caras y Caretas*: José María Cao y Manuel Mayol participaron con sus dibujos y José S. Álvarez fue uno de los principales animadores de la muestra. En una nota refirió el caso de un pintor cuyos cuadros habían sido calificados como adefesios: el texto era una pieza crítico-humorística que aludía cómicamente a los defectos de la obra pero apuntaba también contra el exclusivismo de los ateneístas, parodiando los lugares comunes y los gestos de la crítica culta.

Mayol, por su parte, frecuentó la imitación burlesca. A él se atribuyen las caricaturas anónimas de los cuadros expuestos ese año en el Ateneo, en particular los de Schiaffino y Cid García. En una presentaba el dibujo de Aristóbulo Del Valle con aureola de santo, y un epígrafe que aludía al apoyo del importante hombre público al retratista: “Schiaffino. San Aristóbulo, patriarca (Nota sagrada)”. Otra de las obras ateneístas -“Desnudo. Sinfonía en rojo”- mostraba un cuerpo femenino recostado sobre un diván; la caricatura de Mayol copiaba el cuadro reemplazando a la mujer por una víbora, subrayando así un defecto en la disposición del cuerpo. Otro de los cuadros representaba a una dama rodeada por los frutos que pendían de un árbol; su remedo exhibía una figura circundada por pequeñas esferas y en cuyo epígrafe se leía: “Cid de García. ¡Llueven papas!”.¹³ Las burlas no eran caprichosas. Según Malosetti Costa las reelaboraciones de Mayol constituían un subgénero de la crítica de arte, en imágenes que, por medio de la caricatura de las obras destacaba no sólo un posicionamiento diferenciado en el campo artístico sino también problemas técnico-compositivos.

Un dibujo suyo, publicado tres años después en *Caras y Caretas*, se titulaba “Costumbres criollas. Garabatos prerrafaelistas”¹⁴, en alusión a la corriente pictórica que fascinaba a Rubén Darío, Eduardo Schiaffino y otros artistas del círculo del Ateneo: el prerrafaelismo. En la página de Mayol un gaucho tocaba la guitarra, rodeado de elementos típicos de una escena rural: rancho, caballo, pava, mate, bombilla, taba y enlace con boleadora. La ilustración daba un tratamiento novedoso a un asunto tradicional mediante un diseño ostensiblemente moderno: guardas con motivos decorativos y líneas curvas *art-nouveau*, un estilo industrial que invadía almacenes, tiendas y afiches publicitarios. Por otra parte, el tema campero contrastaba con los misteriosos y evanescentes asuntos del ensueño estetizante. El título aludía también a Rafael Obligado, escritor del patriciado estanciero que propiciaba el abordaje estilizado y culto de temáticas criollas. Pero el dibujo no era mordaz sino lúdico, indicio de que lo que antes de la fundación de la revista, o fuera de sus páginas, se mostraba como abiertamente antagónico, en *Caras y Caretas* tendía a moderarse, en consonancia con la lógica integradora de la revista. En ella, las muestras de irreverencia convivían con páginas serias dedicadas a las instituciones artísticas y a las obras consagradas.¹⁵ En una titulada “Arte y Artistas” se reproducían pinturas de la exposición Freitas y Castillo, entre las que se contaban “Cabeza de estudio” de Schiaffino y “La familia” de Sívori junto a cuadros de Mayol y de Fortuny.

Sátiras poéticas

En el campo de la escritura *Caras y Caretas* practicó una forma cómica de crítica literaria consistente en la imitación burlesca de estilos y retóricas. Sus procedimientos se

acercan a los descriptos para los géneros cómico-serios asociados al carnaval, por su actitud hacia la tradición, la mezcla de lo alto y lo bajo, lo serio y lo ridículo, con pluralidad de voces y géneros intercalados (Bajtín 1989 y 1993).

En el cambio de siglo las caricaturas verbales apuntaban sobre todo a la retórica modernista y decadente, lo que no impedía la publicación ocasional de poemas con esos rasgos. Las imitaciones paródicas y chanzas ofensivas luego habituales entre los vanguardistas del veinte, tienen una primera versión contemporánea, popular y comercial, en *Carras y Caretas*:

*...arpegios... castillos... veneno... topacios...
las ánforas plenas... clarines... palacios...
Verlaine... y Lugones... Carrasco y Darío...
¡Qué es esto... qué es esto... qué es esto,
/ Dios mío!¹⁶*

El soneto “Decadencia”¹⁷ firmado por Julio Mayo en 1901 reproducía la preferencia modernista por cuartetos de rima cruzada. La poesía señalaba explícitamente los efectos indeseados del programa de renovación del lenguaje, como las creaciones estrafalarias y, paradójicamente, la cristalización de lugares comunes de la retórica; rechazaba sus predilecciones aristocráticas y artificiosas, y, al gusto por lo incorpóreo y espiritual oponía lo groseramente material. En 1900, “Año nuevo, lengua nueva”¹⁸ de Luis García (seudónimo del jefe de redacción Luis Pardo) impugnaba la invención injustificada de palabras como “jasminezca” o “azulosa” imitando el aparatoso vocabulario, típico de la escritura de Leopoldo Lugones, colaborador de la revista muy cercano al modernismo a quien, entre otros, los versos aludían indirectamente. La parodia prefiguraba el “depravado principio de

ostentación verbal” usado por Carlos Argentino Daneri para la corrección de sus poemas: “donde antes escribió *azulado*, ahora abundaba en *azulino*, *azulenco* y hasta *azulillo*. La palabra *lechoso* no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería *lactario*, *lactinoso*, *lactescente*, *lechal...*” (Borges 1989: 621). A su vez, anticipaba las formas que tomaría la crítica a Lugones veinte años más tarde cuando la revista *Martín Fierro* deplore el “Romancillo, cuasi romance de ‘Roman-Cero’ a la izquierda” y señale “-Qué malo es el Roman-Cero / De Don Leopoldo Lugones”.

En “Los ripios del siglo”¹⁹ Luis García ofrecía un muestrario de apropiaciones líricas con fines crítico-humorísticos, generando una desenfadada mascarada de estilos a partir de un conjunto de citas paródicas. Como suele suceder en ese tipo de prácticas (Hutcheon 93-94) la anulación del carácter único y original del modelo no necesariamente implicaba rechazo. En los “Becquerianos”, “Campoamorinos” y “Cursis” el anticlímax final provenía de la irrupción de elementos del mundo físico y material en el mundo poético y espiritual. En los “Finiseculares” el efecto cómico surgía de la pluralidad de voces, dado que la cita de un poema conocido era interrumpida por una voz crítica que la comentaba: “¡Oh los versos kilométricos que de prisa que se escriben y se acaban!”. Una vez más el modelo era el “Nocturno” de José Asunción Silva y sus numerosas imitaciones. En su versión, Luis Pardo insertó en letras cursivas un fragmento del original modificado, usando “alegre” en lugar de “tierna”, salteando versos, cambiando el singular por el plural y agregando un ripio deliberado. La página, que también incluía “Patrióticos”, “Esproncedianos”, “Montañosos” y “Victorhuguianos” finalizaba con la autoinclusión del caricaturista entre los objetos risibles.

La sección “Correo sin estampilla” comentaba satíricamente la copia de los modelos poéticos “elevados” y los gustos modernistas en los textos enviados por lectores escribientes, lo que no impedía que en sus propias páginas apareciera de vez en cuando aquello mismo que se condenaba:

Oberol. Buenos Aires. “Ondina que suavemente/ en la ancha grama dormida/ muestras el seno turgente/ despierta, que el sol naciente/ al casto placer convida./ Despierta, que en la desierta/ llanura ya el girasol/ a mirarte ansioso acierta...’
Vamos, ondina, despierta,
no hagas ripiar a Oberol ²⁰

Templario. Buenos Aires. Si a un concurso alguna vez,/ sus ‘epitalamios’ van,/ de seguro que les dan/ la medalla a la insulsez”²¹

Tirsis. Buenos Aires. ¿No le parecen, Tirsis,/ esos finales/ ramilletes de fuegos/ artificiales?²²

Humor y experimento lingüístico

Cada semana la revista entretenía a costa de las “monstruosidades” cometidas por los propios lectores con el uso de la letra escrita o por los impresores al cometer erratas. Eran frecuentes los juegos con acertijos, anagramas y todo tipo de jeroglíficos verbales. En comparación con la retórica vigente en otros ámbitos, sus páginas mostraban gran plasticidad, ejercitando las competencias lúdicas de lectores rápidos y aten-

tos a un lenguaje flexible.

Junto a esto, algunos ejemplos de uso transgresor y creativo desmienten las hipótesis apocalípticas²³ sobre el uso adocenado del lenguaje en el periodismo popular. Si bien es innegable la tendencia a la homogeneización y al consumo acrítico propio de la cultura masiva, varios casos permiten relativizar, al menos en cierta medida, esas evaluaciones. En el primer número de *Caras y Caretas* Eustaquio Pellicer, redactor de la nota editorial “Sinfonía”, presentaba la sección de este modo:

A la enemiga más fundación nuestra, no le deseamos la persona de un periódico como Caras y amarguras, pues no son para Caretas las dichas que se sufren y los géneros de todo trabajo que se pasan, desde que se concibe el terreno hasta que se lleva al proyecto de la práctica.

A tal cerebro le perturba a uno el punto, que acaba por no saber si le tiene lleno de personas, como todos los corchos, o de tapones de seso. Nos sentamos a la cuchara, y en vez de tomar la mesa para partir el caldo del cuchillo, o de agarrar el puchero para engullirse el tenedor, o el bife, para trinchar un trozo de mantel, nos ponemos de codos sobre el asado -incurriendo en grave falta de suscripción- nos echamos a buscar con el estómago la mejor manera de reclutar educaciones y ¡adios necesidades del pensamiento! Tenemos que levantarnos de la boca y abandonar el pan, sin habernos llevado a la silla ni el más mínimo pedazo de comedor... ²⁴

El texto mostraba gran confianza en la productividad semántica del azar. Se trataba de un juego creativo sin pretensiones literarias, con un uso del lenguaje humorístico y despojado de solemnidad que privilegiaba la forma. El experimento insertado en el primer número no fue más lejos, ya que una propuesta más arriesgada hubiera resultado incompatible con las características de un público en formación.

Otro uso transgresor-inventivo consistía en practicar humorísticamente la mezcla de lengua vulgar y lengua culta. La comicidad se buscaba a partir de la colisión de registros, como al incorporar términos o estructuras gramaticales del latín en expresiones del habla cotidiana y coloquial. En 1903 Luis García publicó un largo texto en endecasílabos titulado “Petición erudita”,²⁵ caricatura de cierto estilo literario y de determinados usos del lenguaje culto. Era una imitación de las poesías laudatorias donde se presentaba a los docentes como famélicos solicitantes de cátedras y al Estado como refugio protector de educadores y funcionarios, mediante un texto que remedaba el latín, seguramente porque Osvaldo Magnasco, ministro de Justicia e Instrucción Pública, era latinista y traductor de Horacio:

*... ¡grandis flauta! ¿no ocurre lo mismisimus?
Venga, Fernández, cátedram. Sapientia
Non me estorbare; como yo a fortiori
Afirman profesores et suplentis
Lo que tu dixit bien: Omnia est macanae.*

“Baile de disfraz”,²⁶ de Luis Pardo, citaba un poema sobre el carnaval escrito por un sujeto llamado “Insúlsez”, cuyo principal recurso era el hipérbaton. Los versos aludían críticamente a estilos poéticos artificiosos y anacrónicos. Sin embargo, el resultado era una composición cuyo

trastocamiento de la lógica, la semántica y la sintaxis lograba extraños efectos que evocaban la alegría alocada del baile carnavalesco.

Las distorsiones y experimentos creativos permiten cuestionar los presupuestos sobre el carácter plenamente acrítico o meramente reproductivo del periodismo popular. Un aire de libertad y desenvoltura afín a la sensibilidad moderna permitía a la revista descolocar los objetos del lugar preestablecido y despachar con alegre desenfado elementos de la tradición, como lo hará dos décadas más tarde el humor vanguardista.

Casi todo el mundo, hasta el propio Oliverio Girondo, había publicado alguna vez en *Caras y Caretas*. Sin embargo, como era lógico, *Martín Fierro* negaba cualquier vínculo con una revista comercial cuyo jefe de redacción era un prosaico y mal poeta adicto a la rima, recurso aborrecido por la nueva estética. Esa previsible repulsa fue la que hizo aparecer en las páginas del principal órgano vanguardista el nombre de “Luis García”, seudónimo de Luis Pardo, jefe de redacción de *Caras y Caretas* y autor de numerosas rimas humorísticas.

En el N° 4 *Martín Fierro* se publicó unas “Notas para un futuro diccionario de la rima”²⁷ firmadas con el seudónimo apócrifo de Luis García, del que la revista se reía por medio de la imitación:

*Al Ilustre H.G.Wells,
Le gusta la soda Selz.*

*¡Lástima grande que la ‘Dama de Elche’
No sea la obra de arte de un pehuelche!
[...]*

*Soné con una 'hórrida nox'
Con las dos hijas de Lot.
Decían: 'Forget me not' Y bailaban un fox
/ Trot*

*Mis venas son un palangre (sic)
Ahuecado como ad hoc
Para que fluya -toc toc-
Por sus adentros mi sangre.*

*Hace días, con Albéniz,
Estuve jugando al tennis.*

*Pienso trazar el croquis
De un gran plato de ñoquis.*

*En noche azul, bajo la vía láctea,
Hallé una rosa roja con su bráctea.*

*No tuvo tiquismiquis,
Al unirse al Amor, la joven Psiquis.*

*El autor teatral Ricardo Hicken
Vale menos que un liquen.*

Luis García
Por la copia C.M.G.

En el mismo número de *Martín Fierro* el nombre del poeta cómico de *Caras y Caretas* volvía en una nota titulada “Cafés, redacciones y ‘Ateliers’”, donde se retrataba a Luis Pardo como una figura obsoleta de la bohemia del 900 que se negaba a desaparecer.²⁸ En el número siguiente su nombre reaparecía tres veces: en la “Elegía del Aue’s Keller”, en la “Epístola a Héctor Castillo” y en el “Parnaso Satírico”

firmando el siguiente “epigrama” de rima machacona:

*Si Tor, el que es editor,
Llega una hija a tener,
No podrá llamarla Ester,
Porque sería Ester Tor.*

Luis García²⁹

En el N° 22 de *Martín Fierro* aparecía una vez más en el “Parnaso Satírico”³⁰, sección cuyas estrofas seguían el modelo de los versos descriptivos que *Caras y Caretas* había dedicado a figuras como Cané, Groussac o Schiaffino. En esta ocasión el órgano vanguardista decía:

*Por creer que era un bastardo
del arte y la poesía
Al difunto Luis García
Le pegó un tiro Luis Pardo.*

Aunque los ejercicios “A la manera de” del Parnaso Satírico solían imitar paródicamente a escritores recusados (Storni, Fernández Moreno, Lugones, Guido Spano) el procedimiento no era muy distante del que Luis Pardo/Luis García ejercitaba en sus remedos “Becquerianos” o “Campoamorinos”. En el N° 43 *Martín Fierro* insertaba estas estrofas:

*LUIS GARCÍA
Haciendo amable poesía
Frente a un vaso de cerveza
Sintió un día,
Luis García
Que se le iba la cabeza.*

*Murió así decapitado
De una manera elegante.*

*En el vaso abandonado
Flotaba una consonante*³¹

Pero el estilo parodiado no era objeto de mero repudio. La imitación autorizaba la emergencia de lo burdo y lo pueril con la ventaja de atribuir la responsabilidad a algún otro. Aunque aquella apuntaba a los defectos del estilo predilecto de Luis García (rima insistente y temas prosaicos) no puede ignorarse el régimen ambiguo -entre el pastiche y la parodia satírica- que afectaba estos versos. De hecho, según señalaba en 1926 un joven poeta vanguardista, la rima era una obligación ridícula que sólo hallaba su justificación en el humor, lo que no ocurría cuando escritores como Lugones la usaban en serio: “así lo presintieron los clásicos, -decía Borges- y si alguna vez rimaron *azul* y *baúl* o *calostro* y *rostro*, fue en composiciones en broma, donde estas rimas irrisorias caen bien” (1996: 96). La rima era “una actividad del ingenio, no del sentir, y sólo en versos de travesura sería justificable” (1996: 107). Los vanguardistas argentinos, nacidos hacia el cambio de siglo en plena emergencia de un periodismo moderno cuyo exponente principal era *Caras y Caretas*, conocían desde su infancia la exitosa revista popular. No resulta insólito, por lo tanto, que aun rechazando los elementos anacrónicos de una cultura mercantil en gran parte adocenada y tradicional, acudieran a su reservorio de procedimientos lúdicos a la hora de buscar algún elemento para la renovación del lenguaje y algún recurso para quitar solemnidad a las costumbres literarias.

Notas

- ¹. En su primer número, la revista modernista que precedió a *El Mercurio de América* anunciaba la “peregrinación estética” a “los Santos lugares del Arte”. “Nuestros propósitos”. *Revista de América*, Año I, N° 1, Buenos Aires, 19 de agosto de 1894, III.

2. Propaganda de “Cabezas”. *Caras y Caretas* N° 120, Buenos Aires 19/1/1901.
3. Un elemento adicional, en este caso, es el carácter paródico de *Fausto* de E. Del Campo, el “original” copiado.
4. “Menudencias”. *Caras y Caretas* N° 167, Buenos Aires, 14/12/1901 y N° 168, 21/12/1901.
5. Almafuerte. “Cantar de cantares”. *Caras y Caretas* N° 122, Buenos Aires, 2/2/1901.
6. Gálvez afirma que de joven era objeto de bromas por imitar a José A. Silva y (26).
7. “Menudencias”. *Caras y Caretas* N° 120, Buenos Aires, 19/1/1901.
8. “Menudencias”. *Caras y Caretas* N° 119, 12/1/1901.
9. “Menudencias”. *Caras y Caretas* N° 123, Buenos Aires, 9/2/1901.
10. Cao. “Caricaturas Contemporáneas. Paul Groussac”. *Caras y Caretas* N° 91, Buenos Aires, 30/6/1900.
11. Figarillo. “Gente de letras”. *Caras y Caretas* N° 298, Buenos Aires, 18/6/1904.
12. Luis García. “Roca poeta”. *Caras y Caretas* N° 189, Buenos Aires, 17/5/1902.
13. “El salón cómico”. *Buenos Aires* N° 29, 20/10/1895 (Malosetti Costa 377).
14. Mayol, Manuel. “Costumbres criollas. Garabatos pre-rafaelistas”. *Caras y Caretas* N° 6, Buenos Aires, 12/11/1898.
15. “Arte y Artistas”. *Caras y Caretas* N° 165, Buenos Aires, 30/11/1901.
16. Osés, Juan. “Visión de ensueño”. *Caras y Caretas* N° 417, Buenos Aires, 8/10/1906.
17. Julio Mayo. “Decadencia”. *Caras y Caretas* N° 128, Buenos Aires, 16/3/1901.
18. Luis García. “Año nuevo, lengua nueva”. *Caras y Caretas* N° 66, Buenos Aires, 6/1/1900.
19. Luis García. “Los ripios del siglo”. *Caras y Caretas* N° 118, Buenos Aires. 5/1/1901.
20. *Caras y Caretas* N° 245, Buenos Aires, 13/6/1903.
21. *Caras y Caretas* N° 231, Buenos Aires, 7/3/1903.

22. *Caras y Caretas* N° 231, Buenos Aires, 7/3/1903.
23. Uso el término en el sentido definido por Umberto Eco.
24. Pellicer, Eustaquio. “Sinfonía”. *Caras y Caretas* N° 1, Buenos Aires, 8/10/1898.
25. Luis García. “Petición erudita”. *Caras y Caretas* N° 227, Buenos Aires, 7/2/1903.
26. Luis García. “Baile de disfraz”. *Caras y Caretas* N° 124, Buenos Aires, 16/2/1901.
27. “Notas para un futuro diccionario de la rima”. *Martín Fierro* N° 4, Buenos Aires, 15/5/1924.
28. “Cafés, redacciones y ‘Ateliers’”. *Martín Fierro* N° 4, Buenos Aires, 15/5/1924, op. cit.: 30.
29. “Elegía del Aue’s Keller”, “Epístola a Héctor Castillo” y “Parnaso Satírico”. *Martín Fierro* N° 5-6, Buenos Aires, 15/6/1924, 2, 41 y 44 respectivamente.
30. “Parnaso Satírico”. *Martín Fierro* N° 22, Buenos Aires, 10/9/1925.
31. “Parnaso Satírico”. *Martín Fierro* N° 43, Buenos Aires, 15/7/ al 15 de agosto de 1927. Al pie decía: “De la serie: ‘A la manera de...’ por Sagitario. La Fronda, julio 11/1927”.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1989). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- Benjamin, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Borges, Jorge L. (1996). *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (1989). *Obras completas 1*, Buenos Aires: Emecé.
- (1955). *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Troquel.
- Buck-Morss, Susan (1995). “El mundo de ensueños de la cultura de masas”. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.

- Eco, Umberto (2004). *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*. Barcelona: Debolsillo.
- Gálvez, Manuel (1961). *Amigos y maestros de mi juventud 1900-1910*. Buenos Aires: Hachette.
- Hobsbawm, Eric (1998). “La transformación de las artes”. *La era del imperio, 1875-1914*. Buenos Aires: Crítica.
- Hutcheon, Linda (1989). *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge.
- Lamborghini, Leónidas (2003). “Lo gauchesco como arte bufo”, *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Jitrik), volumen 2. Buenos Aires: Emecé.
- Malosetti Costa, Laura (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Méndez, Evar (1924). “Rubén Darío, poeta plebeyo”. *Martín Fierro* Año 1, N° 1.
- Romano, Eduardo (2004). *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires: Catálogos.