



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Alexander Vladimir Belivuk Moraes

Jorge Varlotta & Cía.

Los textos humorísticos de Mario Levrero

Florianópolis

2020

Alexander Vladimir Belivuk Moraes

Jorge Varlotta & Cía.

Los textos humorísticos de Mario Levrero

Tese submetida ao Programa de Pós Graduação em
Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do título de doutor em Literatura

Orientador(a): Prof. Dra. Liliana Reales

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Moraes, Alexander Vladimir Belivuk
Jorge Varlotta & Cia. : los textos humorísticos de Mario
Levrero / Alexander Vladimir Belivuk Moraes ; orientadora,
Liliana Reales, 2020.
178 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Literatura uruguaia. 3. Mario
Levrero. 4. Humor em revistas. I. Reales, Liliana. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Literatura. III. Título.

Alexander Vladimir Belivuk Moraes

Jorge Varlotta & Cía. Los textos humorísticos de Mario Levrero

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Hebert Benítez Pezzolano
Universidad de la República, (UDELAR) Uruguay

Prof. Dr. Selomar Borges
Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC)

Prof. Dr. Raúl Antelo
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em Literatura.

Prof. Dr Carlos Capela
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura

Prof. Dra. Liliana Reales
Orientador(a)

Florianópolis, 2020

A mis padres, Rolando y María

A mis hermanas, Vanessa e Ivana

A mis hijos, Ian y Gael

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer, para comenzar, a la orientadora de esta tesis, Dra. Liliana Reales, por saber conducir de forma certera las distintas etapas de este trabajo con aportes, lectura y sugerencias imprescindibles para su realización. También, por su amistad y consejos. Agradezco al Dr. Raúl Antelo y al Dr. Jorge Wolff por los aportes de lectura en la etapa de calificación de este trabajo.

Al Dr. Claudio Maíz le agradezco su generosa recepción durante mi estadía de investigación en la Universidad Nacional de Cuyo (Uncuyo), así también al Dr. Ramiro Zó y al Dr. Matías Campoy y demás integrantes del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispánica (Cilha), por haberme recibido como un colega más, integrándome a sus actividades. A la Licenciada Carina Cortéz le agradezco la ayuda dispensada en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Uncuyo; a la Dra. Lorena Gauna, el auxilio anfitrión y amistoso y a los librerros-poetas del Paseo de la Alameda, Sergio Taglia y Gastón Moyano, los materiales rescatados y el oasis de amistad en el desierto cuyano.

En Buenos Aires, al poeta y editor Guillermo Saavedra quien me recibió con hospitalidad y me conectó con una red de importantes contactos personales relacionados a la estadía de Levrero en la capital argentina, a quienes también me gustaría agradecer por la generosidad y el tiempo dispensado: Daniel Samoilovich, Daniel Divinsky y Pablo de Santis. Por otro lado, le agradezco al Dr. Cristian Palacios, de la Universidad de Buenos Aires, las charlas y la bibliografía sobre el humorismo y al librero y coleccionador, Lucio Aquilanti, su amable ayuda en la búsqueda de materiales difíciles de encontrar.

En Montevideo, al Dr. Hebert Benítez Pezzolano, de la Universidad de la República, por recibirme y apoyar mi investigación con sugerencias de lecturas y gestiones junto a la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL) de la Facultad de Humanidades. También agradezco a Juan Ignacio Fernández y Alicia Hoppe, herederos legales de Mario Levrero, quienes amablemente cedieron el acceso fotográfico a gran parte de los materiales investigados en este trabajo. Mi gratitud también para el Dr. Aldo Mazuchelli y el Dr. Alejandro Gortázar por el tiempo y la voluntad dispensados a mi investigación en el archivo del escritor. También debo gratitud al crítico y escritor Elvio Gandolfo por las charlas informales cargadas de anécdotas e informaciones de primera mano sobre Mario Levrero. Así también al poeta Clemente Padín, al periodista y editor Antonio Dabezies y al dibujante y publicista Pedro Botana por el invaluable aporte testimonial.

A la amistad y el cariño sincero de amigos/as y familiares en los momentos más difíciles de este trabajo.

Por último, a la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) y al programa de intercambio CAPES/CAPG-Brasil-Argentina agradezco el soporte económico y al Programa de Pós-graduação de la Universidad Federal de Santa Catarina, el apoyo institucional sin el cual esta investigación no hubiera sido posible.

Resumen

El siguiente trabajo de tesis doctoral presenta el establecimiento, descripción y comentario de un *corpus* humorístico dentro de la obra del escritor uruguayo Jorge Mario Varlotta Levrero (1940-2004). A lo largo de más de veinte años (1969-1988), el autor llevó adelante una prolífica labor humorística profesional bajo seudónimos en periódicos y revistas rioplatenses en forma paralela a la publicación de sus cuentos y novelas. En este sentido, a partir de un trabajo de campo de recuperación bibliográfica y documental en bibliotecas, librerías y el propio archivo personal del escritor, se presenta una faceta de humorista profesional y crítico del humor, desconocida hasta el momento en sus detalles dentro de la bibliografía crítica del autor. De este modo, a partir de sendos materiales documentales se reconstruyen y recuperan dos proyectos inconclusos dentro de su multifacética producción artística de Mario Levrero: una exhaustiva investigación crítica y bibliográfica llevada adelante por propio el autor para una posible “Antología del Humor uruguayo” y el ambicioso proyecto de un “Libro de Humor” personal conteniendo la casi totalidad de sus textos humorísticos.

Palabras clave: Literatura uruguaya – Mario Levrero – humor en revistas – archivo

Abstract

The following doctoral thesis work proposes the establishment, description and comment of a humorous *corpus* within the work of the Uruguayan writer Jorge Mario Varlotta Levrero (1940-2004). Over more than twenty years, the author carried out a prolific professional humorous work, under pseudonyms, in newspapers and magazines from the Río de la Plata in parallel with the publication of his stories and novels. In this sense, from a fieldwork research with bibliographic and documentary survey in bookstores, libraries and the writer's own personal archive, a new facet of a professional humorist and humor critic, unknown until now in its details, is presented within the author's critical bibliography. In this way, from two documentary materials, two unfinished projects are reconstructed and recovered within his multifaceted artistic production: an exhaustive critical and bibliographic investigation carried out by the author for a possible “Anthology of Uruguayan Humor” and the ambitious project of a personal "Humor Book" containing almost all of his humorous texts.

Keywords: Uruguayan literature - Mario Levrero - humor in magazines - archive

Resumo expandido:

O presente trabalho de tese doutoral propõe o estabelecimento, descrição e comentário de um *corpus* humorístico dentro da obra do escritor uruguaio Jorge Mario Varlotta Levrero (1940-2004). Ao longo de quase vinte anos (1969-1988), o autor levou adiante um prolífico labor humorístico profissional, sob pseudônimos, em periódicos e revistas do Rio da Prata de forma paralela à publicação de seus textos ficcionais. Nesse sentido, a partir de um trabalho de campo com levantamento bibliográfico e documental em sebos, livrarias, bibliotecas e no próprio arquivo pessoal do escritor em Montevideu, apresenta-se uma faceta de humorista profissional e de crítico do humor desconhecida até o momento em detalhe pela bibliografia crítica do autor. Deste modo, apoiados em amplo material documental recuperamos e reconstruímos dois projetos inconclusos dentro da multifacética produção artística do autor: uma exaustiva investigação crítica e bibliográfica levada adiante pelo autor para uma possível “Antologia do Humor uruguaio”, e o ambicioso projeto dum “Livro de Humor” pessoal, contendo a quase totalidade dos seus textos humorísticos sob pseudônimos.

Introdução

Jorge Mario Varlotta Levrero (Montevideu, 1940-2004) foi livreiro, roteirista e editor de *comics*, fotógrafo e líder de oficinas literárias no final da sua vida, mas, antes de nada, foi escritor. O reconhecimento póstumo da sua atividade literária e o lugar da sua obra no altar das letras uruguaias se deu somente a inícios deste século, chegando depois de quase quarenta anos de um labor de escrita silenciosa com diversas dificuldades de publicação e uma produção esparsa em revistas de humor, ficção científica e suplementos literários, junto com a desigual publicação de romances curtos ou volumes de contos, muito difíceis de encontrar até alguns anos atrás. A primeira publicação se deu no final da década de 1960 com o relato longo “Gelatina” como suplemento da revista de vanguarda *Los Huevos del Plata* (1968). Circulando em forma marginal, entre Montevideo e Buenos Aires a partir dos anos de 1970, em outras revistas como *Lagrimal Trifurca*, *Misia Dura* ou *Maldoror*, sempre afastado da corrente do “realismo” dominante nas letras uruguaias por esses anos, de cunho mais ideológico ou comprometido, uma literatura mais “séria” com nomes como Mario Benedetti e Eduardo Galeano, na que viria a ser conhecida como a geração formada em torno do semanário *Marcha*, fundado por Carlos Quijano. Nesse sentido, Levrero é comumente catalogado como parte daquela outra corrente denominada *raros* na literatura uruguaia, seguindo o prólogo de Ángel Rama em *Aquí cien años de raros* (1966). Hoje, esse mesmo epíteto pode resultar anódino ou demasiado familiar para se referir ao “fenômeno Levrero”. No Rio da Prata a obra completa do escritor encontra-se reeditada, assim como em Espanha se publicam seus textos (a editora Random House Mondadori possui todos os direitos do autor) contando também com traduções ao francês, inglês e italiano.

Como é sabido, antes de alcançar o reconhecimento como autor central na reconfiguração do sistema literário rio-pratense e latino-americano contemporâneo, Mario Levrero realizou durante décadas a tarefa de publicação de notas e textos humorísticos (assim como roteiros, histórias em quadrinhos, *collages* e desenhos) em revistas, semanários e suplementos culturais entre Montevideú, Buenos Aires e Rosário desde finais dos anos sessenta até finais dos oitenta. Toda esta produção, paralela aos seus contos e romances, encontrava-se até hoje em vias de ser reunida ou descrita, sem contar quase com fortuna crítica.

Objetivos e metodologia

A presente pesquisa se propôs sair a campo e ir atrás da busca e recuperação para posterior catalogação e descrição do vasto material *de* e *sobre* humor de Mario Levrero publicado de forma fragmentária e heteróclita em diversas publicações do Rio da Prata entre 1969 e 1988 (muitas delas de vida efêmera ou de tiragem muito reduzida) em bibliotecas, hemerotecas e arquivos de Argentina e do Uruguai, incluindo o arquivo pessoal do escritor.

Investigação e recuperação de textos em algumas das seguintes instituições:

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo

Biblioteca Central de la UNCuyo

Biblioteca Pública “General San Martín”, Mendoza

Biblioteca Pública Municipal “Manuel Belgrano”, Godoy Cruz, Mendoza

Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, Buenos Aires

Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires

Hemeroteca y Archivo del CeDInCi (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas), Buenos Aires.

Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideú.

Hemeroteca del Palacio Legislativo, Montevideú.

Archivo Colección [Jorge]Mario [Varlotta]Levrero, S.A.D.I.L (Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Montevideú.

A partir do levantamento bibliográfico e documental, este trabalho recupera, estabelece e comenta esse *corpus* disperso, nunca reunido em livro nem objeto de trabalhos de tese, dentro do conjunto da obra do autor.

Em outras palavras, os objetivos principais de nosso trabalho foram, em primeiro lugar, estabelecer o *corpus* humorístico dentro da produção de Mario Levrero, tarefa em falta até o momento. Em segundo lugar, descrever, analisar e comentar esse *corpus* com a finalidade de observar rasgos ou características que indiquem a sua singularidade, tanto a respeito do resto da sua produção literária quanto a respeito do campo humorístico uruguaio ou do Rio da Prata.

Resultados e discussões

Portanto, no referente aos problemas discutidos no trabalho, no Capítulo I, a partir de alguns aportes da crítica sobre o humor presente nos textos literários do autor, tenta-se esboçar um gesto ou traço estético comum com o conjunto da sua obra estritamente humorística. No Capítulo II, abordam-se os textos e documentos *sobre* humor do autor a partir de materiais de arquivo que indicam uma extensa investigação ao redor do humorismo uruguaio dentro dum projeto inconcluso de “Antologia do Humor Uruguaio” em fascículos colecionáveis, levado adiante entre 1983-1984 e que configuram outra faceta como antologista ou crítico do humor uruguaio assumido pelo autor a partir do começo dos anos oitenta. No Capítulo III, abordam-se os textos *de* humor do autor, a partir de um itinerário bio-bibliográfico da trajetória dos seus principais pseudônimos entre 1969 e 1988.

Considerações finais

Levando em conta todo o material abordado ao longo dos capítulos deste trabalho e a partir dum levantamento bibliográfico e documental, podemos afirmar que o *corpus* humorístico de Jorge Mario Varlotta Levrero apresenta características singulares dentro do humorismo uruguaio e/o rio-pratense, além de se tratar de uma faceta praticamente desconhecida dentro da sua obra, abrindo novas perspectivas de leitura, ainda inéditas.

Palavras-chave: Literatura uruguaia - Mario Levrero – humor em revista - arquivo

ÍNDICE

1- INTRODUCCIÓN	10
2- CAPÍTULO I	19
Algunos trazos en común entre el humor en texto literarios y el humor profesional en Varlotta Levrero.....	19
Humorismo en Uruguay	25
Revisión de la fortuna crítica, “gesto humorístico” a partir del humor de vanguardias...28	
Hibridez genérica en la narrativa de los años sesenta y setenta, Warnes y Macedonio...34	
3- CAPÍTULO II	39
Carpetas “Peloduro”- Jorge Varlotta crítico del humor	39
El artículo “La revista Peloduro” y el proyecto de una “Antología del humor uruguayo”41	
Fichas y listas	44
Diagramas	53
Borradores	78
4- CAPÍTULO III	98
Carpeta “Libro de Humor”, itinerario crítico-bio-bibliográfico de seudónimos	98
Alvar Tot, juegos de ingenio, Jaime Poniachik	98
Alvar Tot, publicaciones montevidéanas, sesgo autobiográfico	102
Buenos Aires, crucigramas, Juegos & Cía.	106
El Boliche de Alvar Tot	107
Años sesenta y setenta, los comienzos	119
Carpeta “Historietas”, algunos datos biográficos	120
Humor estudiantil, pequeño grupo	125
Intercambios, amistades, revistas, <i>Misia Dura</i>	129
Lavalleja Bartleby, “Vidas Ejemplares”	138
Tía Encarnación	145
5- CONSIDERACIONES FINALES	151
6- ANEXOS	155
7- BIBLIOGRAFÍA	168

INTRODUCCIÓN

Jorge Mario Varlotta Levrero (Montevideo, 1940-2004) fue librero, guionista de historietas, crucigramista, fotógrafo y líder de talleres literarios virtuales al final de su vida, pero sobre todo, fue escritor. El reconocimiento póstumo de su literatura y el lugar de su obra dentro de las letras uruguayas de fines del siglo XX le llegaron después de casi cuarenta años de escritura silenciosa, con diversas dificultades de publicación. Hoy, en el Río de la Plata, así como en diversos países de Latinoamérica, Francia, Italia, España o EEUU, la obra de Levrero se está reeditando y traduciendo al tiempo que su importancia es destacada y reconocida dentro las letras hispanoamericanas en tesis académicas, publicaciones y reseñas periódicas, volúmenes especializados así como en diversos coloquios, conferencias, homenajes y exposiciones. En Brasil, su entrada ha sido más lenta, con escasa aproximación académica, además de algunas reseñas periódicas o editoriales puntuales, contando con la traducción de tan solo dos de sus novelas: la breve parodia policial, con sesgos autobiográficos, *Dejen todo en mis manos* (Arca,1994)[*Deixa Comigo*, Rocco, (2013)] y la extensa novela póstuma, también autobiográfica, *La Novela Luminosa* (Mondadori,2005) [*O romance luminoso*, Companhia das Letras, 2018].

La principal tarea de esta tesis fue la recuperación, catalogación, ordenación, reunión y edición de los textos de humor escritos por Mario Levrero, firmados bajo seudónimos, que se encontraban dispersos en distintas revistas y suplementos del género en el Río de la Plata entre 1969 y 1988, aproximadamente. Estos textos son presentados en el “Apartado” incluido al final de este trabajo. Se trata de la edición del “Libro de humor” que Levrero planificó según el “Índice” que logramos encontrar en el archivo del escritor como será comentado más adelante. Apoyados en ese documento, de autoría del propio Levrero, logramos rescatar casi todos los textos que él había planeado incluir en un libro que no fue más allá de un proyecto del que restó el mencionado “Índice” y otros documentos que mostramos en el curso de este trabajo. Por otro lado, junto a la tarea de recuperar el “Libro de humor”, pudimos obtener en el archivo documentación imprescindible para dimensionar otra faceta de “crítico” del humor en el autor y, a medida que la investigación fue avanzando, poder emprender la segunda tarea de esta tesis que consiste en indagar sobre la importancia que los escritos *de* humor y *sobre* humor de Mario Levrero tuvieron como una parte significativa de su producción escritural.

De ese modo, este trabajo contribuye al establecimiento de la obra de Levrero ya que éste no puede ignorar su faceta humorística.

Resumiendo, los objetivos principales de nuestro trabajo son, en primer lugar, establecer el *corpus* humorístico dentro de la producción de Mario Levrero, algo que no se hizo hasta el momento. En segundo lugar, describir, analizar y comentar este *corpus* con la finalidad de observar rasgos característicos que indiquen su singularidad, tanto respecto al resto de su producción literaria como respecto al campo humorístico uruguayo y/o rioplatense. Partimos aquí de la hipótesis de que el trabajo humorístico de Levrero se aleja bastante del trabajo humorístico de su generación, no atendiendo a la impronta y a la demanda política del momento, así como tampoco, en cierta medida, la convocatoria de estilos y compromisos estéticos de su tiempo.

A pesar de que estos dos objetivos se encuentran interconectados decidimos definir y seguir dos momentos distintos desde el punto de vista metodológico. Una primera etapa se concentró en la investigación de campo con la consecuente colecta de materiales y la segunda etapa se concentró en la compilación, establecimiento, descripción, análisis, comentario y edición de los textos recuperados.

Para la recuperación, catalogación y establecimiento del *corpus* humorístico, se hizo necesario considerar todos los textos publicados en revistas y suplementos humorísticos entre 1969 y 1987, según la bibliografía del autor¹. Entre estas dos fechas límite se encuentran, más allá de su extensión, así como de su posible repetición, más de una centena de textos publicados entre Montevideo y Buenos Aires. A pesar de encontrarse esparcidos en distintas publicaciones, muchas de ellas efímeras con tan solo un número, entre estas dos ciudades, podemos afirmar que la mayoría y el núcleo principal de este *corpus*, en relación al número y a la variedad, se encuentra en el suplemento *Misia Dura* (Montevideo entre 1969-1971), la revistas *Humor & Juegos* y *Super Humor* (Buenos Aires entre 1980-1982), las revistas *El Dedo* y *Guambia* (Montevideo entre 1982-1983) y la revista *Juegos & Cía* (Buenos Aires entre 1986-1988). Como el conjunto de estos textos supera ampliamente la centena y su análisis individual resultaría extremadamente difícil, adoptamos aquí el criterio básico de distinción y clasificación de los textos a partir de sus principales seudónimos, criterio

¹Cf: ROCCA, Pablo. "Bibliografía". In: LEVRERO, Mario. *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Montevideo: Arca, 1992, pp. 87-127.

utilizado por el propio Levrero en la ordenación de sus papeles en el archivo, como premisa principal para el recorte de este *corpus*.

En ese sentido, además del material publicado en forma esparza entre Montevideo y Buenos Aires que *grosso modo* acaba de ser mencionado, a la hora de establecer un *corpus* para el estudio crítico de la producción humorística de Mario Levrero se hace necesario mencionar el amplio material que se encuentra en el archivo personal del escritor dentro de la Sección de Archivos y Documentación del Instituto de Letras (S.A.D.I.L) de la Facultad de Humanidades de Montevideo, Uruguay, al cual tuvimos acceso en marzo de 2018. El acervo se encuentra desde 2012 en régimen de *commodatto* cedido por los herederos a la institución para su catalogación y digitalización.

De entre las 78 carpetas, tipo bibliorato, en las cuales está distribuido el material en el archivo, numeradas y bajo diversos rótulos: “Correspondencia”, “Manuscritos”, “Revistas”, “Notas Periodísticas”, “Juegos”, entre otros; interesan para nuestro trabajo específicamente las carpetas de nombre “Historietas”, “Peloduro I-II-III”, y otra carpeta de título “Libro de Humor”. Dependiendo del material (folios mecanografiados, manuscritos, dibujos, fotos, recortes de prensa, fotocopias, etc.) cada carpeta contiene en su interior un número variable de “carpetines” numerados y con rótulos indicando su contenido. Como decíamos anteriormente, estas cinco carpetas interesan especialmente a nuestra investigación por relacionarse directamente con la producción humorística de Mario Levrero de distintos modos.

En la carpeta de rótulo “Historietas” se encuentra material en gran parte inédito (parte fue publicado en *Historietas reunidas de Jorge Varlotta* (2017)) perteneciente a la serie “Ediciones del Infierno”, sello ficticio con el cual Levrero incursionó en una suerte de autoedición y circulación de libros-objeto de corte humorístico entre amigos durante los años sesenta y setenta.

Otra de las carpetas encontradas en el archivo, titulada “Libro de Humor” resulta de central importancia. Se trata de una carpeta convencional con elásticos y una estampa adhesiva en el lomo con las siguientes informaciones escritas en orden vertical: “(20/IX/17) /textos originales/ “Libro de humor” / (ordenado por Levrero) / CAJA 78”. Esta carpeta, de posible ingreso tardío al archivo, no solo viene a confirmar buena parte de los indicios arrojados por la bibliografía del autor que animaron los comienzos de esta investigación, sino que además demuestra la existencia de un “Proyecto” de organización antológica de toda su

producción humorística. En dicha carpeta, se encuentra una gran cantidad de originales o copias mecanografiadas de sus textos de humor, así también como algunos inéditos, todos ordenados y separados por el propio autor en mazos bajo el rótulo de sus distintos seudónimos. Estos materiales, sumados a lo encontrado en revistas mencionado anteriormente, conforman buena parte del *corpus* humorístico que intentamos rescatar.

En este sentido, se encontraron dos versiones de un “Índice”² que intenta reunir gran parte de dichos textos, organizado en “géneros” (“Periodismo”, “La biografía erudita”, “La biografía familiar”, “La poesía popular”, “La poesía culta”, “Juegos y acertijos”, “Grafías”, “El folletín”, “Humor?...”, “Cuentos”, “Textos en colaboración”) seleccionados y ordenados a partir de los distintos seudónimos utilizados por Levrero para firmarlos. Así, por ejemplo, dentro del rótulo genérico de “Periodismo” se contemplan los textos publicados bajo los seudónimos “Tía Encarnación” y “Alvar Tot” así como otros textos sin firma, publicados como “Cartas a la redacción”. Bajo el rótulo “Biografía erudita” se encuentra un listado completo de los textos firmados por “Lalalleja Bartleby”, bajo el rótulo “Poesía popular” textos de “Sofanor Rigby” o de “Ramón de la Faca” (estos últimos inéditos) y así en adelante. De hecho, analizando y comparando estos “Índice” se puede inferir la “intención” o “proyecto” explícitos del autor de publicar una especie de “libro total” de sus textos de humor que contuviera todos sus matices y manifestaciones.

² Dos legajos de dos folios cada uno, mecanografiados, sin fecha, sin firma, con agregados e intervenciones manuscritas en ambos, uno de ellos encabezado “Libro de Humor-proyecto”. Ambos poseen similar estructura aunque con variaciones en la posición y orden de las distintas secciones y títulos.

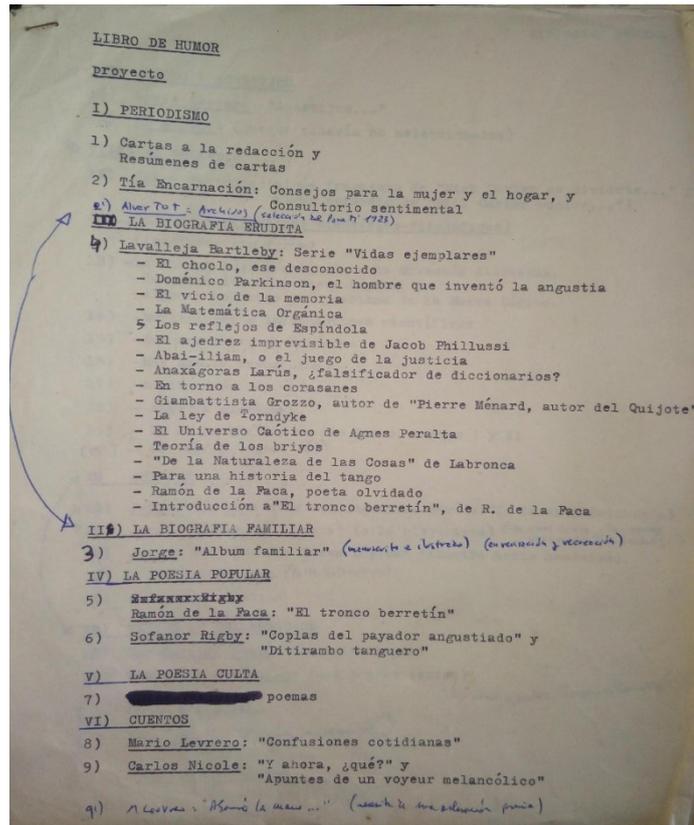


Figura 1. Primer folio del "Índice". Carpeta "Libro de humor". Inédito. (Original en poder de la Sección de Archivo del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República (Uruguay))

Definitivamente, este documento al que titulamos "Índice", se trata del hallazgo más importante para nuestro trabajo, puesto que puede operar a modo de mapa o cartografía de toda la producción humorística paralela a su obra literaria que el mismo Levrero, junto con la crítica de la época, escondió o relegó durante años.

No sabemos hasta el momento hasta qué punto el "proyecto" del "Libro de Humor" iría a ser llevado a cabo, ni en qué fecha exacta Levrero diseñó estos "Índices" o decidió preservar o reunir estos originales y copias para una posible publicación (probablemente entre 1982-1983). Lo cierto es que por el volumen de textos a ser incluidos (más de una centena) y por el tramo temporal que abarcan se trata de un deseo manifiesto del autor en dar un reconocimiento y un lugar para buena parte de su obra humorística dispersa a lo largo de los años en distintas publicaciones entre Montevideo y Buenos Aires. Por otro lado, más allá de estas especulaciones alrededor de este "proyecto" del "Libro de Humor", el "Índice" confeccionado por Levrero nos arroja algunos datos sobre los criterios de clasificación posibles para este *corpus* disperso, dicho de otro modo, este "Índice" se trata del documento principal para la estructuración y establecimiento de dicho *corpus*.

Por otro lado, como mencionamos anteriormente, si para delinear o intentar establecer un *corpus* humorístico hasta ahora hemos mencionado los textos y publicaciones *de* humor a tener en cuenta para esta finalidad, también se hace necesario mencionar los textos y el material *sobre* el humor encontrado en el archivo del escritor. En este sentido, los documentos que conforman las carpetas tituladas “Peloduro” ponen en escena una faceta de “crítico del humor” bastante desconocida del autor, con una extensa investigación alrededor de la revista *Peloduro* en particular, así como del humor uruguayo en general, dentro de un proyecto inconcluso de “Antología del Humor Uruguayo” en fascículos coleccionables llevado adelante entre 1983-1984 con diversos tipos de documentos genéticos: fichas, esquemas, listas, diagramas, borradores, dibujos, etc. Si bien el contenido de estos materiales es abordado en el Capítulo II, su visión de conjunto demuestra un exhaustivo trabajo de investigación y lectura en relación al “archivo” del humor uruguayo llevado adelante por Levrero y que configuraría nítidamente otra faceta como antologista o “crítico del humor” uruguayo asumida por el autor a partir de comienzos de los años ochenta.

De este modo, a partir de la recuperación, relevamiento, catalogación y cruzamientos de estos datos documentales y bibliográficos en su conjunto surge otro tipo de preguntas que pertenecen a la segunda etapa de descripción, análisis y comentario de estos materiales, cuestiones que servirán, más bien, como hipótesis de lectura que permean nuestra indagación a lo largo de los capítulos sin una intención de exhaustividad o respuestas definitivas de nuestra parte; algunas de estas preguntas pueden ser: ¿existe relación entre el trabajo de investigación y antología del humor uruguayo y los textos escritos bajo seudónimo (Alvar Tot, Jorge Varlotta, Carlos Nicole) publicados por el autor como “humor cotidiano” durante los años ochenta? ¿cuáles son las diferencias entre estos seudónimos humorísticos y los asumidos en los años sesenta (Tía Encarnación, Lavalleja Bartleby, Sofanor Rigby, etc.) ¿qué paralelos, trayectorias o comparaciones pueden establecerse entre los textos de humor y los textos “literarios” producidos durante un mismo período?, entre muchas otras.

Por otro lado, con respecto al abordaje teórico de fondo que orienta nuestras hipótesis de lectura a lo largo de los capítulos, por tratarse nuestro objeto de estudio en su mayoría de material de archivo así como de textos encontrados en publicaciones periódicas, extintas o fuera de circulación, la calidad de “documento” de estos objetos, salvaguardados en archivos institucionales o bibliotecas nos impone un tratamiento transdisciplinar que tome en cuenta la pluralidad de prácticas y camadas discursivas que dichos objetos proponen. De hecho, la

práctica del archivo, en su acepción tradicional, al salvaguardar como “documentos” objetos con valor de testimonio y verdad de una historia y de una memoria que se pretende preservar y perpetuar, aísla, separa y opera una serie de procedimientos y prácticas en torno del objeto documental que lo vuelve indicio de un juego de fuerzas y tensiones institucionales, familiares, políticas e históricas que deben ser tomadas en cuenta al momento del abordaje crítico de lectura. Como coloca Jacques Le Goff:

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. (LE GOFF, 1990, p.547)

Por lo tanto, si los objetos documentales encontrados tanto en archivos como en bibliotecas son producto de un montaje discursivo permeado por relaciones de saber-poder que los torna “monumentos”, entendemos la necesidad de desmontar estos documentos-monumentos en su cualidad de “enunciados-acontecimiento”(FOUCAULT, 2002, p. 220) afín de indagar en condiciones de producción y recepción que nos permitan proponer posibles series de lectura que coloquen dichos documentos en relación con otras redes y prácticas discursivas capaces de activar el *archivo* entendido como “el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (Ídem, p.221). Como apunta Foucault en *Arqueología del saber* (2002):

En nuestros días, la historia es lo que transforma los *documentos* en *monumentos*, y que, allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos [...]. De aquí en adelante, el problema es constituir series: definir para cada una sus elementos, fijar sus límites, poner al día el tipo de relaciones que le es específico y formular su ley y, como fin ulterior, describir las relaciones entre las distintas series, para constituir de este modo, series de series, o “cuadros”. (Ídem, p.11)

Por su parte, Reinaldo Marques (2012), reflexionando sobre el estatuto ambiguo de “archivo literario” al que se somete todo acervo documental cuando pasa del ámbito doméstico (como “archivo personal” del escritor) para ser custodiado por instituciones públicas o privadas, apunta que en este pasaje institucional, de lo privado a lo público, los materiales personales de un escritor, pasan por un proceso de apropiación por parte de distintos saberes disciplinares (archivísticos, bibliotecológicos, museológicos, curatoriales, etc.) que lo tornan una figura móvil o un constructo epistemológico, un efecto de campos discursivos en constante disputa situado en un espacio intervalar, en el umbral entre público y privado. Así, en este tránsito del “archivo del escritor” para el “archivo literario”, como señala

Marques, se dibujan complejas operaciones topológicas y nomológicas, según aquellos principios de la economía del archivo examinados por Jacques Derrida en *Mal de Archivo*³. En este sentido, durante el proceso mismo de consignación y archivamiento, selección e interpretación, etc., operado desde distintas perspectivas y subjetividades, por parte de las instituciones responsables por la guarda, e inclusive antes (familiares, amigos, herederos, etc.), el *mal de archivo* o la imposibilidad de guardarlo todo, ya se encuentra operando dialécticamente, entre la memoria y el olvido, en el corazón mismo del archivo. Como coloca Derrida: “el archivo, si esta palabra o esta figura se estabilizan en alguna significación, no será jamás la memoria ni la anámnesis en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario: el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria”⁴. Visto que toda operación de selección e interpretación implica en una consecuente supresión o exclusión independiente de su soporte de inscripción, la destrucción o la borradura es inherente a la propia economía constitutiva del archivo, esto es, su potencia anarquizante o *anarchivante*.

En este sentido, asumimos como problema teórico y práctico de fondo la fragmentación, lo incompleto, lo elidido y la discontinuidad de este archivo humorístico de Levrero como trazo constituyente a ser tenido en cuenta al momento de la elaboración de este trabajo, entendiendo nuestra intervención en este archivo como una instancia de alteridad a respecto de nuestra propios presupuestos de lectura, interpeándonos constantemente desde su estructuración lacunar, pues el umbral de existencia del archivo, como señala Foucault (Idem, p. 222), “se halla instaurado por el corte que nos separa de lo que no podemos ya decir, y de lo que cae fuera de nuestra práctica discursiva; comienza con el exterior de nuestro propio lenguaje; su lugar es el margen de nuestras propias prácticas discursivas”.

Respecto a la estructura del trabajo, en el Capítulo I, a partir de algunos aportes de la crítica sobre el humor presente en los textos literarios del autor se intenta esbozar un gesto o trazo estético común al conjunto de su obra estrictamente humorística. La conformación de los Capítulos II y III queda definida por las demandas del material reunido, dividido en textos o documentos *sobre* humor con una postura “crítica” del autor y otros textos *de* humor bajo seudónimos que, a comienzos de los ochenta, con los proyectos trancos “Libro de Humor” y

³DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Disponible en: <<<https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mal+de+archivo.htm>>>. Acceso: Mayo, 2020.

⁴ Ídem, s/n.

“Antología del humor uruguayo” formaron intereses paralelos en una faceta crítico-humorística consumada en el autor.

CAPÍTULO I

Algunos trazos en común entre el humor en textos literarios y el humor profesional en Varlotta Levrero

Para comenzar, una serie de cuestiones teórico-metodológicas vendrían planteadas por un problema de orden bio-bibliográfico en esta producción humorística del autor. Si tenemos en cuenta que Levrero firmó con diversos seudónimos sus textos de humor desde, aproximadamente, 1969 hasta 1988, y que además tuvo el cuidado de relegar esa faceta humorística y periodística del resto de su trabajo creativo durante cuarenta años, puesta además, según el autor, la “seriedad” de la crítica y del “compromiso” político dominante⁵, nos lleva a encarar una doble censura, o doble menosprecio que pesó sobre el archivo humorístico del autor, colocándonos frente a un espectro más amplio y complejo de cuestiones encuadradas en el eje de relaciones de fuerza entre Literatura y Periodismo, campo de cruzamiento discursivo a ser tomado en cuenta como macro hipótesis ficcionales u horizonte ancho de referencias crítico-teóricas al momento de nuestra lectura de dichos materiales.

Colocadas estas prevenciones, debemos decir que tales cuestionamientos de fondo serán aquí abordados en función de las demandas de nuestro objetivo principal y de nuestros objetivos específicos, y serán discutidos en la medida que se hagan necesario, sin intención de exhaustividad o agotamiento de los temas suscitados por el presente trabajo, cuyo objetivo principal constituye el establecimiento y descripción de un *corpus* humorístico de Jorge Mario Varlotta Levrero, seguido de una reflexión sobre el mismo.

En este sentido, presentamos un breve semblante de la obra y la trayectoria literaria del autor, repasando algunos de los lugares comunes encontrados a nivel de su recepción crítica que nos pueden auxiliar a mejor situar las inflexiones y las instancias literarias y

⁵Como declarara el autor a partir de una pregunta en entrevista sobre el uso de seudónimos en sus textos humorísticos:

- *Tú has usado varios heterónimos, como Lavalleya Bartleby, Tía Encarnación, Alvar Tot [...]. ¿Son identidades distintas, a la manera de Pessoa?*

- Creo que no. Son circunstanciales, porque mientras estaba escribiendo mi literatura como Mario Levrero estaba ganándome la vida haciendo humor en alguna revista, lo que estaba mal visto en aquella época. Parecía poco serio en los setenta, porque todavía primaba lo que se llamó generación crítica, con escritores súper intelectualizados, súper exigentes, cultos, que veían el humor en un nivel inferior. Eso pesaba un poco en mí, quizás por exceso de timidez. De hecho, la mayoría de los seudónimos se deben a mi trabajo en publicaciones humorísticas. (LEVRERO in GANDOLFO (comp.), 2013, p.203)

discursivas puestas en juego a lo largo de sus relatos para, más tarde, contrastarlas con nuestro objeto específico de estudio, sus textos humorísticos.

A pesar de haber sido calificada por momentos como *inclasificable*, podríamos decir que sus textos transitan en forma discontinua por múltiples géneros (el cuento, la novela, el diario, el guión, la “crónica”, la letra de canción, la historieta, etc.), propuestas estéticas (el *collage*, la parodia, el folletín, el cine mudo, el dibujo, etc.) y culturales (el tango, la parapsicología, la publicidad, la ciencia ficción, los juegos de ingenio, el humor, etc.) haciendo muy difícil, sino imposible, la tarea de jerarquizar o separar cada una de estas facetas de la producción de Levrero. Sin embargo, podemos decir que Levrero parte de una subjetividad que tematiza la “realidad” por medio de una escritura entendida como experiencia de una *alteridad* marginal y “trascendente”. El predominante narrador-personaje en primera persona de sus textos tempranos, deambula por espacios desplazados, laberínticos o desdibujados, en situaciones indeterminadas y confusas donde lo erótico, bizarro o degradado, se entrelaza en extraña amalgama con una búsqueda de tipo metafísico o espiritual en insólita lógica narrativa, llegando a incursionar en diversos recursos “vanguardistas” como el montaje, el flujo de imágenes o el *collage*.

Articulada generalmente por un humor corrosivo y grave, contaminada por el campo de lo parapsicológico, el psicoanálisis, la indagación de los sueños o estados hipnóticos, los desdoblamientos de identidad, así como por la parodia policial, la novela gótica o el lenguaje de historietas, la literatura de Levrero opera múltiples desplazamientos entre los distintos subgéneros de la cultura de masas, subvirtiendo los códigos de recepción de sus textos. A partir de las instancias de un narrador de tono castizo, obsesivamente detallista e hipersensible, el autor difumina los pactos de una lectura “realista” convencional en sus relatos. Quizás por estos aspectos de la voz narrativa o por los climas opresivos rayando en el absurdo de sus relatos – sobre todo en los comienzos- se suele asociar la narrativa de Levrero con la marca de Franz Kafka o del fantástico literario en sentido amplio, pudiendo aproximarla también de Samuel Beckett y Lewis Carroll, o de Roberto Arlt y Felisberto Hernández en el Río de la Plata (FUENTES, 1987; GANDOLFO, 1992).

Entre su obra temprana se destaca la *trilogía involuntaria*, formada por las novelas *La ciudad*, *París* y *El lugar*, todas escritas entre 1966 y 1970 y las últimas dos publicadas en forma esparcida y fragmentaria en revistas o publicaciones durante los setenta. De tono

kafkiano, estos textos son ejemplos paradigmáticos de su producción de finales de los sesenta y comienzos de los setenta. Una literatura *imaginativa* o de los *raros* como la llamó el crítico Ángel Rama (1966), al referirse a la clase de escritura que caracterizaría más tarde a Levrero, intentando diferenciarla del fantástico borgeano o de la corriente realista dominante en las letras uruguayas:

No se trata de una línea de literatura fantástica que oponer a la realística dominante, según el esquema que cultivó la crítica argentina de hace dos décadas bajo la influencia del grupo *Sur*. Si bien apela con soltura a los elementos fantásticos, los utiliza al servicio de un afán de exploración del mundo. Así elude esos estereotipos fantásticos [...]. Con mayor rigor habría que hablar de una literatura imaginativa. Desprendiéndose de las leyes de la causalidad, trata de enriquecerse con ingredientes insólitos emparentados con las formas oníricas, opera con provocativa libertad y, tal como sentenciaría el padre del género, [Lautréamont] establece el encuentro fortuito sobre la mesa de disección del paraguas y la máquina de coser [...]. (RAMA, 1966, p.9)

Según Jorge Olivera (2008) en una de las primeras tesis doctorales sobre el autor, aparece durante los años sesenta el campo propicio para la emergencia de una tendencia imaginativa, “secreta”, esporádica y desigual (vía Lautréamont, las vanguardias, Felisberto Hernández, Borges, etc.) en la literatura uruguaya, distinta de la tradición “realista” dominante, que, vuelta hacia una crítica de corte moral o social, se caracterizaba por un uso del lenguaje como representación inmediata o más convencional de la realidad. Como señala el crítico uruguayo Hugo Verani al referirse al cambio temático y formal en la narrativa dentro de una convulsionada sociedad uruguaya de fines del sesenta:

Las bases necesarias para el tránsito de un período literario a otro son ya evidentes: el agotamiento del canon realista correlacionado con un violento quiebre institucional en una sociedad en proceso de transformación [...] Los escritores más representativos rechazan la toma de posición explícita frente al proceso social y político del país, acentuando la fabulación imaginativa. No cabe duda que la tónica general de la narrativa del período se aparta de los cánones de verosimilitud. Hay una gradual interiorización de lo cotidiano concreto y un repliegue hacia la subjetividad; el lenguaje pierde su transparencia, deja de ser instrumento de comunicación directa, la prosa se hace multialusiva y formas fantásticas, alegóricas, lúdicas o líricas subvierten los modelos establecidos por la generación anterior. (VERANI, 1992, p.801)

Una narrativa experimental que absorbía, en el caso de Levrero, géneros menores como la novela policial, la ciencia ficción, la historieta, el humor o los dibujos animados, cargada de un fuerte componente autorreferencial, indagando los submundos personales, el sexo, la infancia, la fragmentación del sujeto, la memoria incierta, la conciencia dilacerada, lo onírico, lo lúdico, lo metaliterario, lo *fantástico*.

Aunque entendemos que resulta tarea harto compleja caracterizar, o clasificar la obra de Levrero tomada en su conjunto, marcada por un “estilo” multiforme que se construye encima de una voz y un tono particulares, el escritor argentino Martín Cristal se aventuró a publicar un “mapa literario” del escritor al que denominó “Molécula Levrero”. En el mismo se destacan – cronológicamente y en la forma de esferas de distintos tamaños y colores, según un criterio de interés personal– diversos grupos de textos que responderían a los “muchos Levreros” que el lector puede encontrar a lo largo de su obra, clasificados según un convencional orden genérico. A modo ilustrativo presentamos la imagen del *blog* y citamos a pie de página la explicación de lectura del propio autor⁶. Sírvanos esta figura como forma didáctica de visualizar esquemáticamente el carácter heteróclito y multiforme de la producción levreriana que intentamos señalar aquí:

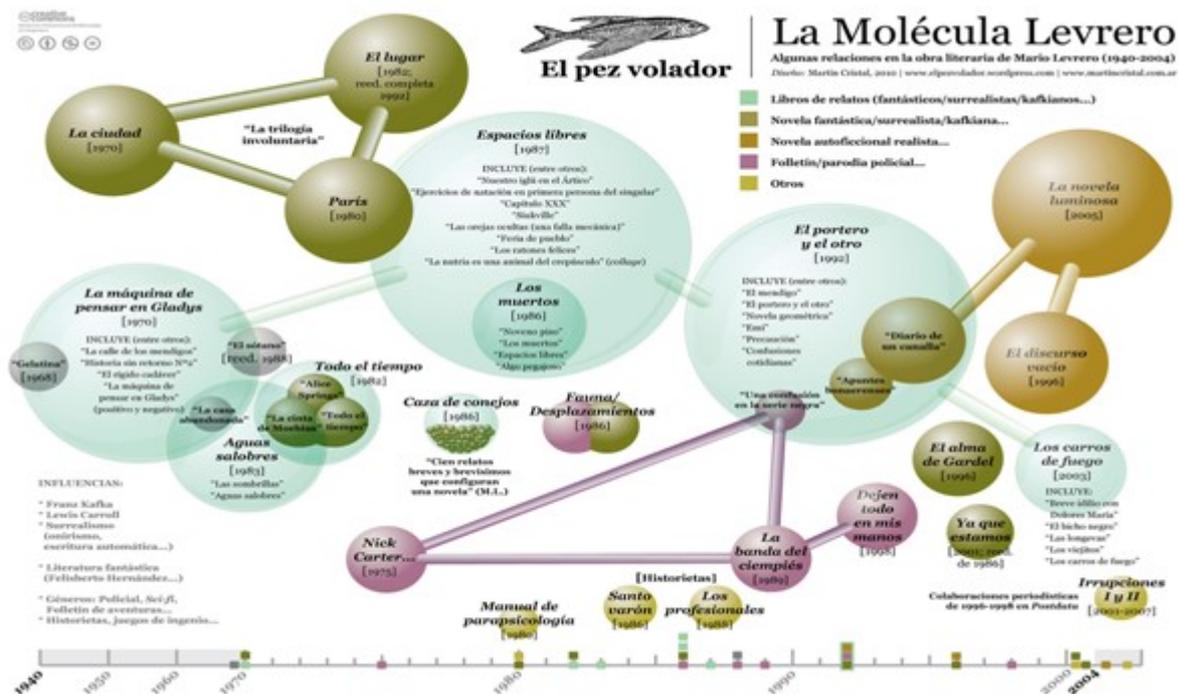


Figura 2. “La molécula Levrero”

Como venimos apuntando, Levrero nunca dejó de explorar esta veta *imaginativa* en sus relatos, sin embargo, hacia comienzos de los años ochenta la relación con su escritura

⁶Disponible en: <<<http://elpezvolador.wordpress.com/2010/09/30/la-molecula-levrero/>>>. Acceso: Mar. 2020. “La cronología va de izquierda a derecha (con alguna alteración por razones de espacio). En el eje vertical, ubico arriba las obras más importantes y abajo las que juzgo menores (o meras curiosidades en el contexto de la obra completa), esto siempre según una valoración que es personal y que seguramente no coincidirá con la de otros lectores. El tamaño de las esferas también indica la importancia que estimo para cada obra (aunque los cuentos se ven más grandes que las novelas porque necesitaba más espacio para detallar los contenidos de cada libro; no quiero decir que me parezca más importante un género que el otro). Las relaciones más fuertes entre las obras están indicadas por los conectores que las unen. Los estilos y géneros —a veces mixtos, no siempre claramente definidos—, se sugieren con un sistema de colores[...]

parece haber cambiado abruptamente. Tal vez, a partir de algunos acontecimientos vitales: mudanzas, un período de cuatro años en Buenos Aires, trastornos de salud, afectivos y laborales; aquellos laberintos tortuosos y los climas siniestros, las profusas maquinaciones imaginarias y oníricas, los personajes sombríos en un torrente salvaje de imágenes, el desdoblamiento de la personalidad, la degradación del tiempo y los espacios parecen haber menguado en los textos.

En este sentido, el fundamental volumen de relatos *El portero y el otro* (1992) es un “libro-bisagra” para apreciar el cambio formal y temático en la producción del autor. En el prólogo, Elvio Gandolfo (1992) hace alusión a los tres volúmenes de cuentos, recopilados o inéditos, seleccionados por el propio Levrero – los otros dos son *La máquina de pensar en Gladys* (1970) y *Espacios Libres* (1987) – afirmando que en los mismos se mezclan textos de épocas y facetas creativas distintas, lo que los convierte en un crisol capaz de reflejar el “mundo” personal del autor:

¿Por qué los tres libros de cuentos elegidos por Levrero son los que mejor representan su mundo? En primer lugar, porque el mundo de Levrero es multifacético, complejo, a nivel temático y formal, incluso rítmico. Fusiona texturas literarias o culturales tan dispares como el folletín, la literatura fantástica, la historieta, el informe científico “de campo”, la meditación filosófica, el arrebato visionario, el acertijo de lógica simbólica. Esos libros reflejan tal complejidad. Tienen cuentos muy largos y muy cortos. Hablan de amores intensos y obsesiones hiperminimalistas de la vida cotidiana. Son barrocammente fantásticos o autorreferentes hasta la exasperación. Pretenden comunicar verdades definitivas y de inmediato se ríen de sí mismo. Todo en el espacio de un solo libro.(GANDOLFO, 1992, p. 8)

En referencia a este cambio, o viraje “confesional” en el escritor, así como de su postura frente al hecho literario, cabe comentar el texto “Sistema”, presente en el volumen de cuentos *El portero y el otro*. En este texto (fechado entre 1968/1980/1984), el narrador – luego de proceder al montaje de diversas secuencias de imágenes que se le presentan de forma enigmática como un sistema de cajas chinas, y, después de cuatro párrafos de un clima “oscuro y peligroso” que podría corresponder con el mejor “viejo Levrero”. Como finaliza el narrador del texto-montaje:

Descubro que no tengo ganas de seguir desarrollando esta narración, aunque existen infinidad de variantes posibles, algunas muy atractivas; en verdad podría continuarse indefinidamente. Pero en este no tener ganas hay algo más que una abulia; hay tal vez, algo de temor (esto, que estoy escribiendo – por ejemplo –, puede ser una caja más; puede haber una caja más grande que lo contenga y lo delate como ficticio, y puedo yo mismo estar encerrado en esa caja, en esa ficción; entonces, ¿qué soy?, ¿qué es el lector? Etcétera).(LEVRERO, 1992, p. 115)

Esta manifiesta desconfianza y “cansancio” por la máquina ficcional como “sistema” autónomo y proliferante, a la vez capaz de ordenar una “vieja idea obsesiva”, junto con la referencia explícita al momento de escritura, así como el extrañamiento final sobre el lugar del narrador y del lector en el relato, nos dicen algo sobre los lineamientos de una postura diferente frente a la escritura literaria, y que continuará con las indagaciones de su “realismo introspectivo”(ROCCA in DE ROSSO (org), 2013,p.107) pero, proyectando ahora una mirada “narcisista” hacia el entorno próximo y “biográfico” del escritor. En este sentido, e inmediatamente después de “Sistema”, en el libro, aparecen dos textos: “Apuntes bonaerenses” (fechado entre 1986/1988) y “Diario de un canalla” (fechado entre 1986/1987/1991) que muestran una aproximación distinta a la dinámica creativa del texto. Ahora el relato se desplaza a la descripción minuciosa de un presente del escritor, a una realidad cercana y vivencial, a la autorreflexión del entorno y de sí mismo asimilados en el acto de la escritura. El *alter ego* sin nombre propio de las novelas y cuentos anteriores desaparece, dando lugar, por momentos, a un discurso meta narrativo, donde autor-narrador y personaje se confunden en el subgénero del diario íntimo o personal, problematizando los estatutos literarios y multiplicando los efectos de lectura de un discurso *autobiográfico*. En este sentido, sobre todo a partir de la publicación de su novela póstuma *La novela luminosa* (2005), la obra y la figura del autor pasaron a tener una mayor visibilidad de público y recepción crítica a partir del auge teórico y editorial de los textos denominados *autoficcionales*, entre los cuales la citada novela del autor es considerada como uno de sus puntos culminantes dentro de la narrativa hispanoamericana de comienzos del siglo XXI.

Sin embargo, planteado este somero e incompleto panorama de la trayectoria y recepción crítica de la obra literaria del autor, debemos subrayar la ausencia, casi total hasta el momento, de abordajes críticos, teóricos o académicos sobre la faceta humorística dentro su obra, ausencia o laguna bibliográfica sobre la cual el siguiente trabajo intenta arrojar una primera luz a partir de la delimitación y caracterización general de ese *corpus* fantasma, hasta el momento desconocido en sus detalles formales y trayectorias de publicación.

Por otro lado, antes de abordar un comentario sobre la fortuna crítica sobre el humor en la obra de Levrero e intentar delinear algunas balizas críticas o estéticas que nos permitan

esbozar el gesto humorístico, a nuestro entender, presente en gran parte del material aquí investigado, presentaremos a seguir una breve referencia al humor uruguayo.

Humorismo en Uruguay

A pesar de los escasos trabajos encontrados sobre el tema, podemos señalar que las prácticas del humor en Uruguay se confunden en sus comienzos con la gauchesca, la sátira política y toda clase de libelos que circularon “al fragor de la contienda política protagonizada por la generación “principista” (los nacidos hacia 1840) y, sobre todo, a la dictadura del coronel Lorenzo Latorre” (1875-1879) (TORRES, 1999, p.5). Según Villarino (2017), las publicaciones de índole satírico pulularon en todo el país, una cincuentena en total, entre los años 1897 a 1904, y “solían tener corta vida y muy accidentada, si bien a veces lograban burlar, con ardidés ingeniosos, la censura oficial. Los muchachos que las distribuían corrían diversos riesgos” puesto que estos “periódicos de combate, a través de su lenguaje multifacético, sus coplas, chistes y caricaturas, desdibujaron a las figuras de gobierno y sus actos” (Ídem, pp. 11,15). Así, esta profunda veta satírica fue practicada en publicaciones efímeras como *El Chubasco* (1868), *El Garrote* (1873), *El Fígaro* (1877) y el *Negro Timoteo* (1876-1887), entre otras. Como resume Neira (1981):

Vemos, entonces, que el humor entronca en la historia misma de nuestro país; era ese un humor con sentido político, usado como arma revolucionaria y como elemento de formación de conciencia; surgido ante la necesidad de dar rienda suelta al espíritu crítico y satirizar las actitudes del invasor mediante chanzas, chascarrillos y cuentos, donde se puso de manifiesto la idiosincracia de ese singular tipo humano que fue el gaucho. (Ídem, p.14)

Por otro lado, el humor no solamente se concentraba en estos “periódicos de combate” sino que también proliferaba en los periódicos oficiales o publicaciones de mayor circulación hacia comienzos del siglo XX como *El Día*, *La Nación*, *El Plata* o *Mundo Uruguayo*, entre otros. En este sentido, la práctica del humorismo escrito en Uruguay se encuentra con otra vertiente importante, junto a la sátira política, señaladas por la crítica: el “cuadro de costumbres” de origen romántico y, más tarde, la crónica periodística, como la practicada por Santiago Dallegri (1885-1966), Antonio Soto (1884-1980) y el grupo de “los galleguitos” de *El Plata*, donde “se empieza a observar el Uruguay de una forma menos solemne, más desprejuicada y audaz” que abre “el camino para un humorismo osado, de raíz nacional, que cuestiona a la sociedad” (TORRES FIERRO, 1968, p.466). De este modo, como “descendiente” de una “prosa del mirar y del vivir” (REAL DE AZÚA, 1968, p.130) autobiográfica, oriunda de los relatos de viajes y testimonios de extranjeros y primeros

letrados habitantes de Montevideo, el humorismo en Uruguay ha sido repetidamente asociado en su calidad “sociológica” de prisma bajo el cual observar y aportar “una imagen del país, a veces visto con amor, otras con nostalgia, generalmente de manera ácida y dolida” (TORRES FIERRO, 1968, p.465), frecuentemente de tono moralizante.

Otro de los aspectos destacados por la crítica en el humorismo uruguayo y su relación idiosincrática con la sociedad, trata de la absorción de la oralidad, los giros idiomáticos, el lunfardo y el habla popular presente en buena parte de los cultores del humor escrito en Uruguay, sobre todo, a partir de figuras insoslayables como Julio E. Suárez (1909-1965) o Serafín J. García (1908-1985). Como apunta Jorge Sclavo, “de toda nuestra literatura ha sido la humorística la primera en acercarnos al sonido de nuestro pueblo. Sus personajes hablan todavía mejor que nuestro pueblo, porque el humorista ya le ha trabajado ese sonido, refinándolo en su intención, jugando rítmicamente para que su proyección sea rápida y memorizable” (SCLAVO, 1968, p.10). En este sentido, además de las publicaciones periódicas y las antologías, cabe también recordar la importancia de la murga y la parodia carnavalesca, junto a los programas radiales, como vías centrales en la penetración moderna del género al interior de la trama social. A nivel periodístico, a nuestro entender, algunas publicaciones se destacan en el período que va desde los años cuarenta hasta entrados los ochenta, período de auge y caída del humor periodístico en el país: *Peloduro* (1943-1964, tres épocas), *Lunes* (1957-1962), *Misia Dura* (1969-1972, tres épocas), *El Dedo* (1982-1983), aunque, otros nombres pueden ser mencionados como *El Tero imprudente* (1954-1956), *La Gaceta Sideral* (1956-1959?), *La Balota* (1971-1972) y, también, la permanencia de *Guambia* (1983-2012).

Alicia Torres (1997), intenta establecer un “criterio flexible” para agrupar algunos autores del humorismo uruguayo del cual nos serviremos, en parte, para facilitar nuestra exposición de un panorama complejo. Como coloca Torres: “1) Los [...] nucleados alrededor de Julio E. Suárez y su revista [*Peloduro*], observan vidas y costumbres de los montevidianos —al punto de que su humorismo tiende a confundirse con el costumbrismo— y tienen actitud militante frente a los problemas de la hora” (Ídem, p.289). Sería el conjunto mayor con nombres como Alberto Etchepare, Elina Berro, Carlos Denis Molina, Cesar Rappalini, Mario Benedetti, Omar Prego, Julio Rossiello, Carlos María Gutiérrez, Carlos Maggi, Manuel Flores Mora, César Di Candia, Daniel Waksman, Jorge Sclavo, Mauricio Rosencof, Horacio Buscaglia, entre muchos otros. Por otro lado, “los que, además, tiene una destacada

trayectoria en radio, teatro o televisión” (Ídem), con nombres como Eduardo Depauli, Arthur N. García, Roberto Barry, Alberto Malmierca, Carlos Maggi, Jorge Sclavo, Julio César Castro, entre otros. Otro grupo, formado por aquellos “que participan de una línea de ‘humor criollo’ o picaresca rural”(Ídem). Inflexión importante dentro de la predominante urbana de los cultores del género en Uruguay, con nombres como Juan Capagorry o José María Obaldía, encuentra su realización en personajes como “Don Verídico” de Julio César Castro quien, con sus tipologías camperas del relato del “exagerado” o del “mentiroso”, “es heredero de las mejores tradiciones del humor uruguayo y se inscribe en la línea del gauchismo absurdo que cultivara ya Wimpi [Arthur N. García] cuando escribía libretos para Juan Carlos Mareco (Pinocho) y de Serafín J. García cuando redactaba las andanzas de Simplicio Bobadilla” (NEIRA, 1981, p.14). Por último, y de especial importancia para nuestro trabajo, cita Torres “los que frecuentan el absurdo”(TORRES, 1997, p.289) con tan solo dos nombres: Leo Masliah y Jorge Varlotta. Por tratarse de la única mención específica de la crítica en relación a la labor humorística de Levrero encontrada hasta el momento, transcribimos el apartado dedicado al autor:

“4) En un contexto tan politizado como el que se ha venido enumerando, el humor espontáneo y “no comprometido” de Jorge (Mario)Varlotta(Levrero) – desperdigado en revistas uruguayas y argentinas– es, como toda su obra literaria, una *rara avis*. Totalmente libre en el momento de la especulación, va de la parodia a lo puramente lúdico, y divierte al lector (o lo desconcierta) con sus “Lecciones de Geometría”, “Cartas de los lectores”, “Vidas Ejemplares”, “Consultorio sentimental”, “Los consejos de Tía Encarnación” [...] y tantos textos de humor aparecidos en *Misia Dura* y otras publicaciones. Varlotta escapa de un humor que esté predeterminado por intereses o persiga finalidad. Mira libremente las cosas que lo rodean y cualquiera de ellas puede ser un motivo para penetrar la realidad a través de modalidades insólitas que permitan una comunicación diferente, conexiones que habitualmente no son posibles. A veces la misma angustia – como compensación– dispara una serie de imágenes equilibrantes que hacen reír. Por medio de esa risa se descargan tensiones e incertidumbres. Consultado para este trabajo, Varlotta asegura que ‘*cuando al humor se le impone una significación, se limita la creatividad del inconsciente, se lo mata. Entonces solo queda el ingenio, y el ingenio solo, no es arte, no es poesía, no es humor. En cambio, cuando uno es libre, todo es pariente de la poesía, del surrealismo, del absurdo. La base es la libertad del inconsciente para fabular imágenes, para crear.*’”(Ídem. Grifo nuestro.)

Por otro lado, también a pesar de las escasas y puntuales menciones al humor en los textos literarios de Levrero (novelas, relatos) hechas por la crítica, podemos citar algunas intervenciones que apuntan en dirección a nuestra lectura del *corpus* humorístico.

Revisión de la fortuna crítica, “gesto humorístico” a partir del humor de vanguardias

La primera, a cargo de Pablo Fuentes, se encuentra en el epílogo dedicado al conjunto de relatos reunidos bajo el título *Espacios libres* (1987) dentro de una colección dirigida por Jorge B. Rivera (1935-2004) dedicada a rescatar la narrativa experimental de los años sesenta y algunos de sus continuadores, entre ellos Miguel Briante (1944-1995), Aníbal Ford (1934-2009) y el propio Levrero, como coloca Fuentes (1987):

Otra de las constantes en la escritura levreriana es la permanente apelación al humor, ya sea a través de las imágenes o del lenguaje. Este humor toma, muchas veces, características de humor negro cuando, por ejemplo, irrumpe lo irrisorio en las situaciones límites y patéticas. La estructura de lo humorístico en Levrero recuerda (y vale también para el registro de posibles influencias) a las modalidades plasmadas por algunos de los grandes creadores del cine mudo (Chaplin, Lloyd y en especial Buster Keaton) ya que, como estos, a pesar de que en Levrero hay más énfasis puesto en lo siniestro, lo humorístico se debe siempre al efecto absurdo, inesperado, que quiebra la continuidad lineal del relato permitiendo la irrupción de lo insólito, del gag. [...] Hay, también, elementos tales como la rebeldía de los objetos cotidianos, los permanentes cambios de roles y la recurrencia de lo catastrófico que también lo acercan, por otro lado, al humor surrealista. Toda su producción como Jorge Varlotta, en especial *Nick Carter*, está fundada sobre la intención humorística y paródica. (FUENTES in GANDOLFO op cit., 2013, p.37)

Aparece, aquí, una formulación bastante clara y precisa de los elementos principales que componen la intervención del humor como característica recurrente en sus textos tempranos: la irrupción de lo insólito y lo irrisorio en lo cotidiano, el apelo a lo ridículo y lo patético, al gesto, al juego de máscaras y de roles, la apoyatura paródica como el libre ejercicio para la infracción lógica, la nota absurda, el cine mudo y el surrealismo como paradigmas en el tratamiento de las imágenes, el montaje, entre otros. Todos estos elementos, de algún modo, remiten a los recursos de un humor de vanguardias (dadaísmo, surrealismo, teatro absurdo) al tiempo que también recuerda una inflexión (importante y compleja de articular hasta sus últimas consecuencias en este trabajo) con el folletín, la novela gráfica, la historieta, el cine mudo, el policial y otros géneros de la llamada cultura de masas. Esta inflexión entre procedimientos de vanguardia y géneros “populares”, así como el cruce entre referencias cultas o literarias y materiales de orden rasante o cotidiano es una característica importante a ser tomada en cuenta a la hora de abordar el humor practicado por Levrero como problemática estético-teórica ligada a la mezcla o contaminación del discurso literario con segmentos culturales “marginales” propio de los años setenta.

Por otro lado, como veremos, estas recurrencias que podemos señalar a partir de sus textos de los años setenta, tampoco se mantienen todas a lo largo de los ochenta, cuando asume preponderancia otro pacto de complicidad con el lector, a partir de su seudónimo Alvar Tot y su participación en la revista *Juegos & Co.* Asimismo, a pesar de las diferencias formales o genéricas (de la nota humorístico-paródica, la paradoja y el chiste pasa a una especie de crónica o pasatiempo en primera persona) creemos que una misma actitud o “consciencia humorística” se mantiene como una “forma de estar ante el mundo” o ética personal. En este sentido, la empresa humorística encuentra su punto de contacto con la literaria, al ser encaradas ambas como cierta predisposición del ánimo o del espíritu a partir de la cual se dispara el acto creativo, entendido como forma de conocimiento mediante la expresión de una “verdad” paradójica subyacente a la impronta del lenguaje⁷. Tal vez, esta aproximación súbita o inesperada a lo insólito que irrumpe en lo cotidiano a partir del lenguaje objetivado como máquina productora de sinsentido, sea la impronta que se mantiene como una constante en la extensión de sus textos humorísticos.

En este sentido, continuando con la revisión de la fortuna crítica, Luciana Martínez (2013), desde una perspectiva de la literatura vista como último reducto para diversos saberes marginales (mística, parapsicología, hipnosis, esoterismo, etc.) dejados de lado por el excesivo racionalismo técnico que dominó el conocimiento científico, inscribe al humor en Levrero como una vía para esta “epistemología literaria”, de raigambre romántica, la cual propone “que toda literatura debe ser ciencia y toda ciencia literatura, o que la literatura debe ser la búsqueda de ella misma y justo ahí volverse ciencia [...]. [...] una metodología irónica del conocimiento imposible” (MARTÍNEZ, 2013, p. 174). De este modo, la imaginación como herramienta de conocimiento según el modelo romántico, se propone revelar el mundo

⁷ Como declara Levrero en entrevista a Helena Corbellini:

- *Tú también haces un ejercicio del humor en tu vida cotidiana. ¿Por qué es tan importante el humor para ti?*
- La función del humor es permitir la coexistencia de los opuestos. Estamos dominados por formas de percepción y entendimiento de la realidad que son un poco falsas: blanco/negro, masculino/femenino. Después uno empieza a descubrir que cada sentimiento, cada actitud y manera de ser tiene una parte contraria que la sociedad te obliga a reprimir. Y el humor permite hacer una síntesis de dos cosas contradictorias, que fuera del humor no están admitidas. El humor te hace expresar la verdad de las cosas. (LEVRERO in GANDOLFO op. cit., 2013, p. 87-88).

Por otro lado, a respecto de la árdua definición y etimología del término “humorismo” y su distinción entre los fenómenos de la risa lo cómico, lo ridículo, lo satírico, etc., adoptamos para nuestra lectura, a partir del objeto de estudio, una genealogía romántica del mismo que pasa por la estética surrealista y la aproxima de otros cultores modernos del absurdo, el nonsense y el disparate. En este sentido, siguiendo los aportes de Carignano y Menéndez (2007) los abordajes teóricos de J.P. Richter, S. Freud y L. Pirandello resultan fundamentales como criterios de fondo para nuestra lectura, entre la extensa bibliografía sobre el tema.

como un sistema de correspondencias y analogías que encuentran su ambigua materialización en la fábula o la poesía, pensadas como “operaciones mágicas destinadas a transmutar la realidad” (PAZ, 1990, p. 94). Así, al referirse al tratamiento del humor en la novela *El alma de Gardel* (1996) dice Martínez:

El humor del relato es aquí condicionante de la construcción de la fábula y esta es, sin más, una forma de presentación de lo real como literatura; dado que, como dice el narrador del relato en un arrebato romántico, “el destino de toda cosa en el universo, tal vez incluso el universo mismo, sea convertirse en Literatura”[...] el relato no deja de ser un laboratorio experimental, la construcción de un espacio escritural que, como el *märchen* romántico, pretende sumergirnos en la fábula más irracional para conducirnos por una experiencia de realidad. El humor como camino epistemológico debe entenderse también en este sentido: lo real se presenta en la construcción imaginativa de la fábula. Por eso si el narrador propone en la cita que el universo terminará convirtiéndose en Literatura [...] es justamente porque ese es el camino en el que lo real se muestra: como ficción. (MARTÍNEZ, 2013, p. 188)

Si bien las dos críticas citadas distan en más de veinte años y piensan el papel del humor a partir de objetos distintos (los relatos experimentales de los sesenta y los textos “autoficcionales” de finales de los ochenta, diferencia que también podemos trasladar a los textos humorísticos producidos por los distintos seudónimos en las mismas épocas) lo que intentamos apuntalar aquí es un punto de articulación que nos permita señalar, de manera más o menos precisa, la porosidad y amplitud del gesto humorístico que atraviesa toda la obra de Levrero.

En este sentido, las observaciones de Hugo Verani (2013) en su artículo “Mario Levrero: aperturas sobre el extrañamiento” nos pueden auxiliar a la hora de encontrar un punto de partida para esta “consciencia humorística”⁸ en Levrero. Para el crítico uruguayo la obra de Mario Levrero es el testimonio de una descolocación radical entre el sujeto de la escritura y la realidad, concebida *a priori*, como un sistema de convenciones colocadas como leyes inmutables. De este modo, para Verani (2013) la pérdida del sentido de lugar o de pertenencia, así como la inutilidad o el sinsentido de las acciones humanas se imponen en las novelas levrerianas a través de la puesta en escena de un narrador como “yo indigente” que transita por ambientes de pesadilla o laberínticos en los cuales una “normatividad absurda” e

⁸Así denomina E. Stilman (1967) al despertar del humorismo absurdo como subversión radical, ejercicio de lucidez crítica y defensa del individuo frente a los desmandes de un racionalismo reductor y cientificista de la realidad. Cito: “La conciencia humorística participa de todas las reacciones surgidas de la colisión de la razón con el absurdo. El surrealismo, el existencialismo y, en general, la parte más importante del arte contemporáneo válido constituyen esencialmente actitudes humorísticas. La difusión del humor negro –íntimamente relacionado con el humor absurdo- ilustra inmejorablemente ese despertar, así como el carácter específicamente subversivo del humorismo y su poder como método de enfrentamiento y dilucidación, como aventura intelectual.” (p. 10)

indefinida rige el intercambio entre los personajes, en una “recurrencia de lo teatral o circense [que] acentúa el carácter ritual de una escritura impuesta como simulacro o vaciamiento del ser” (VERANI, 2013, p.46). De este modo, el gesto, la máscara o el disfraz operan como “metáfora de la despersonalización funambulesca de actantes en busca de su identidad y ‘del sentimiento de no estar del todo’” (Ídem, p.47).

Justamente, esta última expresión, que da título a una de los textos de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) de Julio Cortázar, nos puede dar una entrada, al menos intersticial, para la actitud humorística en Levrero. Así, en determinado momento de su libro-objeto-collage, Cortázar (1967) al discurrir sobre la mentada distinción entre cuento y novela en su producción, lanza la hipótesis de un extrañamiento u otredad radical como condición intrínseca del poeta potencializada por la escritura, más allá de las casillas genéricas o del dominio técnico del oficio:

[...] esas narraciones [sus cuentos] [...] son en su mayoría de la misma estofa que mis novelas, aperturas sobre el extrañamiento, instancias de una descolocación desde la cual lo sólito cesa de ser tranquilizador porque nada es sólito apenas se lo somete a un escrutinio sigiloso y sostenido. Preguntarle a Macedonio, a Francis Ponge, a Michaux. (CORTÁZAR, 1967, p. 25)

Asimismo, el escritor argentino, en su humorada disquisición incluye en esta actitud de extrañados frente al mundo y a la realidad cotidiana (sin por ello llegar a ser poetas) a locos, criminales y humoristas⁹. Y continúa:

Estos poetas no profesionales sobrellevan su desplazamiento con mayor naturalidad y menor brillo, y hasta podría decirse que su noción del extrañamiento es lúdica por comparación con la respuesta lírica o trágica del poeta. Mientras éste libra siempre un combate, los extrañados a secas se integran en la excentricidad hasta un punto en que lo excepcional de esa condición [...] tiende a volverse condición natural del sujeto extrañado [...]. Pienso en Jarry, en un lento comercio a base de humor, de ironía, de familiaridad, que termina por inclinar la balanza del lado de las excepciones, por anular la diferencia escandalosa entre lo sólito y lo insólito [...]. (CORTÁZAR, 1967, p. 24)

A través de esta aproximación a la práctica del humor como una “apertura sobre el extrañamiento” pasible de ser captada literariamente mediante el lapsus, el sueño, el chiste, la descripción minimalista de un acto cotidiano o “cualquiera de las instantáneas fracturas del continuo” (CORTÁZAR, 1967, p. 22) que configuran una grieta o una zona intersticial a partir de la cual irrumpe la otredad (como lo absurdo, lo disparatado, lo ridículo, lo lúdico, lo

⁹ “Los humoristas, algunos anarquistas, no pocos criminales y cantidad de cuentistas y novelistas se sitúan en este sector poco definible en el que la condición de extrañado no acarrea necesariamente una respuesta de orden poético” (CORTÁZAR, 1967, p.24)

grotesco) como contracara de la identidad, es que podríamos ingresar en una indagación descriptiva del humorismo practicado por Levrero.

En este sentido, el nombre de Alfred Jarry (1873-1907) citado por Cortázar (así como el de Macedonio Fernández abordado más adelante) constituye un cruce importante en esta constelación humorística en la cual intentamos inscribir la gestualidad vanguardista presente en gran parte de los textos de humor de Levrero¹⁰. De hecho, el autor de las *Gestas y opiniones del Dr. Faustroll* (1911) convertido en leyenda y en uno de los precursores más importantes de movimientos como Dadá, el surrealismo o Teatro del Absurdo, tendrá la primera traducción al castellano de su obra más importante, *Ubú Rey*, en 1957, en Buenos Aires, a cargo de la editorial Minotauro. Uno de los traductores de aquella primera edición fue Juan Esteban Fassio (1924-1980), “inventor, imaginero, ensayista, dibujante, traductor, compilador, patafísico, bibliófilo y pensador heterodoxo” (RIVERA, 1991, p. 6) quien en el mismo año fundó el Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires (I.A.E.P.B.A) con la finalidad de divulgar la obra de Jarry y del Colegio de Patafísica (fundando en París en 1949). Institución dedicada a “profundizar en las posibilidades analíticas de la patafísica aplicadas a la literatura, el arte, los mecanismos de la inventiva, el lenguaje, etc.” (Ídem), organizada según un calendario propio, siguiendo una singular estructura jerárquica y de cátedras aún más excepcionales¹¹. Como explica el propio Fassio (en artículo publicado en la vanguardista *Letra y Línea*, dirigida por Aldo Pellegrini, en 1954) la Patafísica o “ciencia de las soluciones imaginarias”:

A través de los textos en que se manifiesta [...] aparece como un modo de apreciación de los fenómenos naturales y humanos basado fundamentalmente en el análisis de la irracionalidad concreta de tales fenómenos y practicado a la luz del humor crítico y del azar. El razonamiento patafísico descubre que todo fenómeno es individual, defectuoso. El análisis de la patología fenoménica, es decir, de los síntomas no observados por la ciencia a causa de la adscripción inmediata del fenómeno a la generalidad, conduce en último

¹⁰Pues, si bien esta impronta de “excentricidad” permanece a lo largo del corpus obtenido, su resolución formal se realiza de modos completamente distintos a partir de los años ochenta, y básicamente a partir de su periodo bonaerense cuando comienza a firmar como Alvar Tot y a trabajar en la empresa Juegos & Co. A través de un tono más decididamente “costumbrista” o convencional en el uso del lenguaje así como en un pacto de complicidad no ficcional (“autoficcional”, quizás) con el lector. De este modo, talvez, en este pasaje de la parodia anticostumbrista como postulación de un mundo donde rige el desorden a la voz de un alter ego (Alvar Tot) que propone amablemente juegos de ingenio o cuenta anécdotas con la intención de hacer participar al lector desde un lugar “distinto” haciendo un uso referencial del lenguaje, se pueda ensayar la hipótesis de una tensión entre “absurdo y costumbrismo” como la menciona De Santis (2000) hacia el interior del humor de Levrero, como veremos adelante.

¹¹Entre ellas: Haliéutica Literaria y Figurada, Trabajos prácticos de Descerebramiento, Cocodrilología, Náutica Epi e Hipogea, Onirocrítica, Grafopatología Comparada, máquina de pintar, necrobiosis experimental, etc. (FASSIO, 2016)

término a la entronización de las leyes que rigen las excepciones y a una metodología de lo particular que podríamos llamar análisis infinito. Todo fenómeno, aún el más elemental, resulta patafísicamente inagotable y tolera una serie infinita de operaciones que, en sí, constituyen el fin mismo de esta ciencia. [...] Resumiendo, *la patafísica es la fenomenología del monstruo*.

(FASSIO, 2016, p.289, grifo nuestro)

Por lo tanto, la patafísica sería la ciencia que estudia las leyes que rigen las excepciones a partir de la explicación (imaginaria, virtual) del universo suplementario o “epifenomenal” que rodea a todo fenómeno particular.

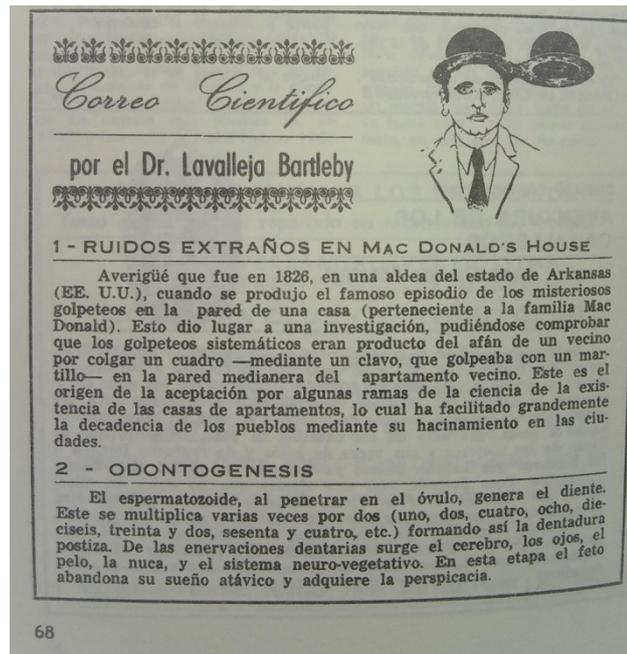


Figura 3. “Correo científico” *El Lagrimal Trifurca*, N°10, Mayo 1974, p.68¹²

Más allá del compromiso “programático” o las inflexiones particulares asumidas en relación a las humoradas filosófico-literarias de Jarry, tanto por el Colegio de Patafísica, como por Cortázar o por otros representantes de las vanguardias (Breton y el “azar objetivo” del surrealismo, Duchamp y los *ready made*, Ionesco y el Teatro del Absurdo, Artaud y el “Teatro Alfred Jarry”, Dalí y su “método paranoico-crítico”, etc.) intentamos apuntar aquí hacia una *aisthesis* común entre estas manifestaciones y la “consciencia humorística” en Levrero, entendiendo *aisthesis* como:

[...] el modo de experiencia según el cual, en los últimos dos siglos, hemos percibido cosas muy diversas, con sus técnicas de producción y sus destinaciones en el campo del arte. No se trata de la *recepción* de obras

¹²“Más de un montevidiano debe recordar [...] esa especie de patafísica rioplatense que constituían los artículos pseudocientíficos de Lavalleya Bartleby” (GANDOLFO, 2013, p.15)

específicas. Se trata del tejido de experiencia sensible al interior del cual esas obras han sido posibles. Son las condiciones materiales – lugares de performance y de exposición, formas de circulación y reproducción – pero también modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que los identifican, esquemas de pensamiento que los clasifican e interpretan. Tales condiciones hacen posible que las palabras, formas, movimientos, ritmos sean percibidos y pensados como arte. (ANTELO, 2015,p. 121-122)

Hibridez genérica en la narrativa de los años sesenta y setenta, Warnes y Macedonio

En este sentido, a partir de los años sesenta, momento de gestación y emergencia del Levrero humorista, una nueva sensibilidad parece atravesar los géneros literarios consagrados (cuento, novela) que se abren a otros discursos (el periodismo, la historieta, el guión de cine, la cultura de masas, etc.) entre ellos, el humorismo. De este modo, como declara De Santis (2000, p.495), el concepto de “pureza” en términos de literatura

resulta sospechos[o] y la contaminación —que se da por la fuerza de las cosas y las exigencias de los tiempos— es liberadora.[...] Se ha creado, pues, un marco de inesperados cruces, innovaciones y exageraciones, en el cual el humor fue siendo aceptado como una modalidad que podía ser considerada literaria [...]. (DE SANTIS, 2000, p.495)

Sin embargo, sería necesario tomar con cierta precaución esta “aceptación” del género humorístico hacia adentro de la llamada literatura consagrada en aquellos años en el Río de la Plata, ya que, salvo contadas excepciones, la práctica del humorismo continuó confinada como categoría “menor” dentro del ejercicio de las letras, sin ingresar al canon dominante. Una de estas excepciones la constituye la obra y la figura de Carlos Warnes (1905-1984), escritor, periodista y humorista argentino (César Bruto, Napoleón Verdadero, entre otros seudónimos) “cuya obra comienza a ser releída a partir de esta nueva sensibilidad”(Ídem, p.496), sobre todo a partir del rescate que, nuevamente, Julio Cortázar realiza, a modo de homenaje, al citarlo en su consagrada novela experimental *Rayuela* (1963), e incluirlo en un posible linaje “desterrado” del humor en la literatura argentina que iría desde Macedonio Fernández, pasando por “el primer Borges, el primer Nalé” y el propio Warnes, alcanzando, suponemos, al propio Cortázar¹³. Según De Santis (2013, p.497) “Warnes rompió

¹³Como apunta el escritor: [...]el humor, desterrado de nuestras letras contemporáneas (Macedonio, el primer Borges, el primer Nalé, César Bruto, Marechal a ratos, son outsiders escandalosos en nuestro hipódromo literario) representa mal que les pese a los tortugones una constante del espíritu argentino en todos los registros culturales y temperamentales [...]. (CORTÁZAR, op. cit., p.33). Por otro lado, Roberto Ferro (1996, s/n) declara que “es posible señalar líneas de confluencias entre algunos de los componentes del humor de Carlos Warnes y el grupo patafísico nucleado en torno a Esteban Fassio, íntimo amigo de Cortázar, que en la década del 50 alcanza una relativa trascendencia entre algunos círculos de iniciados y que tiene repercusiones en revistas tan diversas como *Letra y Línea* [...] y *Tía Vicenta* [...]” (FERRO, 1996, s/n). Web:

el código costumbrista habitual sobre el que se asentaba el humor escrito en los años cuarenta y cincuenta”, de este modo, la “exasperación histriónica de rasgos populares y su pintura casi objetivista y maniática de lo íntimo, hizo que Warnes transformara un costumbrismo reducido y reductor en una dimensión de absurdo que sedujo no solo a innumerables lectores sino a escritores como Julio Cortázar”, quienes extraerían desde “los márgenes de la novela un protocolo de la mezcla para extrañar la percepción de la realidad cristalizada por las poéticas dominantes” (FERRO, 1996, s/n). Así, la miscelánea de géneros y registros cultos y populares, como lo “informe” que irrumpe en una normatividad establecida, pasa a contaminar la narrativa de los años sesenta y setenta a través de un “gesto escriturario”, humorístico, que también se inscribe al nivel de la letra y del significante (como es el caso extremo de Warnes en Argentina, pero también se encuentra, por momentos, en el humor de algunos de los personajes de “Peloduro” o Serafín J. García en Uruguay) apuntando a la problemática del sentido al interior del lenguaje como “la modalidad más corrosiva de puesta en cuestión de la pasión referencial”(FERRO, Ídem) que predominaba al interior de la legitimación literaria en aquel momento.

En este sentido, intentando extender con Varlotta Levrero esta tensión entre “costumbrismo y absurdo en la tradición del humor argentino” (DE SANTIS, 2000, p.493) o, entre “compromiso” e “imaginación”, con sus necesarias variantes propias hacia el interior del humor uruguayo, pensando el Río de la Plata como umbral geográfico y cultural, campo lábil y poroso, membrana imaginaria donde resuenan mitos fundacionales que se cruzan entre ambas orillas¹⁴, no podemos dejar de mencionar la gravitación teórica de Macedonio

<<http://www.robertexto.com/archivo19/atipicos_arriesg.htm>>. Feb., 2020. Por su parte, Jorge B. Rivera, también apunta este nexo entre Warnes y Cortázar al comentar *Historias de cronopios y famas* (1962):

[...] el libro de Cortázar puede ser colocado en un andarivél muy semejante, en muchas de sus propuestas, al que ocupan los textos literarios o periodísticos más directamente influenciados por el surrealismo, la patafísica, las filosofías “irracionalistas”, cierta zona del existencialismo y las poéticas de vanguardia, sin descartar, sugestivamente, algunas formas del humor costumbrista alimentadas por el espíritu paródico y la indagación lingüística.[...] Rastros de ese *collage* se advierten claramente en los capítulos [...] dedicados a la familia de la calle Humboldt (“Ocupaciones raras”), en los que se conjugan una visible reelaboración de la peripecias “populistas” imaginadas por Carlos Warnes para su célebre César Bruto (el para-intelectual “tío aquileZ” de Bruto es una transparente prefiguración de “mi tío el mayor” de Cortázar), con recursos que no desentonarían con la mejor tradición del humor “negro” o “absurdo” practicado por los surrealistas y sus precursores y epígonos [...]” (RIVERA, Jorge. “Humorismo y costumbrismo (1950-1970)”, In: *Colección Capítulo*, n. 116, Cedral.(1981?).

Versión

web<<<http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idxalfa/r/riverajb.php#fasciculos>>> Acceso, Mar. 2020.

¹⁴En este sentido, Raúl Antelo da un semblante de la capital uruguaya citando al Macedonio Fernández de “El Zapallo que se hizo Cosmos” cuando su narrador apunta que es desde Montevideo ““donde se divisa pronto lo irregular nuestro, como nosotros desde aquí observamos lo inestable de Europa”. Ciudad bisagra, [dice Antelo] metáfora móvil, Montevideo es también el proyecto inconcluso de modernidad que la literatura argentina no quiere ver”. (ANTELO, 1992, p. 853)

Fernández en la demarcación de este linaje desterrado del humor absurdo dentro de la trama tejida entre “veredas de enfrente” rioplatenses.

Desde su impugnación general a toda categoría de “realismo” en arte y dentro de su concepción estética de “Belarte”, la “Humorística Conceptual” ocupa lugar central en los escritos de Macedonio Fernández como uno de los géneros (el chiste verbal, los juegos de palabras, etc.) desde los cuales buscar la “nada intelectual”, el momento de suspensión de la credibilidad lógica que redundará en placer de ingenio en el autor y “susto de inexistencia en el lector”, el cual, engañado súbitamente por el texto experimenta “un instante de creencia en el absurdo” (FERNÁNDEZ, 1974, s/n). Así, para Macedonio “*Absurdo* es un contenido mental irrepresentable; un contenido ausente, carente. Este absurdo o contradicción funciona después de una expectativa de intelección; es un descerrajamiento intelectual, con caída de las imágenes, conceptos, pensamientos, impregnados de afectividad durante la espera.” (Ídem). Apoyado, sobretodo, en una relectura de la dinámica del efecto del chiste y la risa como “ahorro del gasto psíquico” formulada por Freud (1997), Macedonio invierte en su teoría en torno de un signo afectivo “optimístico”(sic) y placentero, de carácter ético, inherente al humorismo y lo cómico, como una “condición hedónica fundamental sin la cual ese placer no se produce” (FERNÁNDEZ, 1974, s/n). Como lo coloca el escritor en su artículo “Para una Teoría de la Humorística”:

En el chiste verbal lo cómico es ver que ese hombre que parecía estar en grave posición explicativa estaba jugando con uno, se daba el placer de jugar. ¿Cuál es el juego? Defraudar una expectativa. ¿Por qué se complace en ese juego, suponiéndolo no maligno y no habiendo nada de dañino en el caso? Se complace porque se vale de un absurdo y consigue un instante de creencia en él, y esa creencia momentánea en el absurdo es un placer de la fantasía intelectualística. El que juega el chiste por simpatía con el placer, tiene un placer de un placer que prepara a otro. (Ídem)

Por otro lado, interesa señalar la importancia de la puesta en abismo de las instancias de la narrativa (autor, lector, personajes, etc.) y de la propia escena de la escritura dentro de su abigarrada concepción estética y propuesta metafísica, denominada “Idealismo Absoluto”. Según Ana Camblong (2014) en el “Humorismo Conceptual” o “Ilógica del Arte” de Macedonio

El juego con el ingenio y la agudeza idiomática disloca las categorías más firmes del racionalismo, de la lógica tradicional y las relaciones que el sentido común acepta como básicas. El artificio humorístico también evita las representaciones y los sucesos, para trabajar con el saber y el pensamiento. El **chiste conceptual**, precipita al receptor en una **caída al vacío mental**, una puesta en abismo de sus concepciones más estables, lo que lo embarca en un proceso de libertad y optimismo. El humor alude o apunta a la **felicidad**, al

goce compartido con el otro, al **placer de disparatar**. [...] El humor macedoniano no consiste en una cadena de chistes ingenuos, sino en un discurso conceptual que pretende encontrar e inaugurar otros umbrales de creación estética. (CAMBLONG, 2014, p.11, grifos del autor)

Más allá de los diversos vínculos posibles de ser señalados entre los dos autores, estos dos últimos rasgos del humorismo macedoniano mencionados, su carácter de experimentación estética y el “placer de disparatar” compartido con el otro, como veremos más adelante, también estarán presentes a los comienzos del humorismo practicado por Levrero y un pequeño grupo durante los años sesenta.

En este sentido, como venimos mencionando, sería posible encontrar diversas correspondencias entre el gesto humorístico practicado por Varlotta Levrero y esta línea subterránea (¿de los raros o atípicos?) del humor rioplatense ligada al ámbito literario de vanguardias, desde Macedonio Fernández y la sátira culta del grupo “mantinfierrista” en Buenos Aires, pero también los casos de Alfredo Mario Ferreiro, Juvenal Ortiz Saralegui o Felisberto Hernández en el menguado vanguardismo uruguayo, pasando por la Patafísica rioplatense hasta llegar a Julio Cortázar.

Sin embargo, como dijimos anteriormente, dentro de este “protocolo de la mezcla” (FERRO, 1996, s/n), oriundo de las narrativas surgidas a partir de los años sesenta, a esta línea culta, erudita o literaria del humor en Varlotta Levrero habría que añadir específicamente el campo del humor gráfico y la cultura de masas: la caricatura, la historieta, el dibujo, el cine, la fotonovela y demás lenguajes y textualidades que explotan la relación entre imagen y palabra en sus consecuencias diegéticas y/o formales, como el otro eje ineludible de cruzamiento con la cultura popular, la prensa y el grafismo (nos referimos a Warnes, Peloduro, Landrú, Oski, Mandrake, La pequeña Lulú, etc.) en el humorismo del escritor. Como coloca Jorge B. Rivera sobre el lenguaje de las historietas y su relación con un *sensorium* moderno ligado al surgimiento de la prensa como soporte privilegiado de evolución y desarrollo, pues:

[...] al mismo tiempo descendiente de la vieja imaginería popular, de las aleluyas, de la caricatura política y de los libros de estampas, para no mencionar el arte de los copistas-iluminadores y las filacterias de las miniaturas medievales, las “tiras” gráficas están relacionadas estrechamente con el desarrollo del periodismo moderno, y en especial con el de la prensa norteamericana de fines del siglo XIX. (RIVERA, a/d, p.318)

Por otro lado, como sugiere Jacques Rancière (2012) será también en esta interface de soportes entre escritura e imagen donde se gesta una nueva “división de lo sensible” en la

modernidad que vendrá a quebrar la hegemonía de la representación mimética y abrir espacio a una potencia heterogénea en el pensamiento del arte según un “régimen estético” de visibilidad cuya fuerza disruptiva radica precisamente en su heteronomía constitutiva, entre “artes puras” y “artes aplicadas”¹⁵, barajando jerarquías y clasificaciones tradicionales entre “arte y vida” al interior de un movimiento contradictorio de afirmación y negación constante de un saber singular que al mismo tiempo se reconoce “extraño a sí mismo”. Como coloca Rancière:

El régimen estético de las artes es el que identifica propiamente al arte en singular y desvincula este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, los géneros y las artes. Pero lo hace de modo que hace añicos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte respecto de las otras maneras de hacer, y que separaba sus reglas del ámbito de las ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de dicha singularidad. (RANCIÈRE, 2012, pp.33-34)

A modo de resumen, en grandes rasgos, podría ser a partir de este campo de intersección múltiple entre lenguajes, géneros, soportes, prácticas discursivas y estéticas que acompañan, contradictoriamente, las transformaciones técnicas y tecnológicas modernas entre los dos grandes ejes denominados Literatura y Periodismo que sería posible, a nuestro entender, buscar una inscripción discursiva e indagar acerca de las series de lectura puestas en juego por este archivo humorístico de Varlotta Levrero.

¹⁵ Sobre esta relación entre letra e imagen nos dice Rancière:

Pero también tenemos la cultura tipográfica e iconográfica, ese entrelazamiento de los poderes de la letra y la imagen, que tan importante papel jugó en el Renacimiento y que fue recuperada por las viñetas, los grabados de adorno entre capítulos y las innovaciones diversas de la tipografía romántica. Este modelo perturba las reglas de correspondencia a distancia entre lo decible y lo visible, características de la lógica representativa. Perturba también la división entre las obras de arte puro y las decoraciones del arte aplicado. [...] Por esta razón ha jugado un papel tan importante -y generalmente subestimado- en el trastocamiento del paradigma representativo y en sus implicaciones políticas [...] Es por tanto en lo plano de la página, en el cambio de función de las "imágenes" de la literatura o en el cambio del discurso sobre el cuadro, pero también en los arabescos de la tipografía, el cartel y las artes decorativas, donde se prepara una buena parte de la "revolución antirrepresentativa" de la pintura. (RANCIÈRE, 2012, pp. 20-23)

CAPÍTULO II

Carpetas “Peloduro”- Jorge Varlotta crítico del humor-

A comienzos de los años ochenta Varlotta Levrero emprende de forma “profesional” la elaboración de crucigramas y juegos de ingenio, así como la “crítica” de juegos de matemática recreativa lanzados al mercado, a partir del impulso de su amigo Jaime Poniachik¹⁶, en ese momento jefe de redacción de la revista *Humor & Juegos*. El trabajo sistemático con esta brecha de lectores consumidores asidua a los pasatiempos y los juegos de ingenio, supone un registro alejado de los géneros ficcionales (cuento, novela) para aproximarse más al ámbito del periodismo especializado o de entretenimiento, lo cual implica en otras competencias más puntuales como: objetividad, no ficción, juicio de valor, intercambios con los lectores, propuestas interactivas, elaboración de reglas de juego, divulgación matemática o científica, etc. Nos parece importante señalar este aspecto de “profesionalización” y práctica con el mercado de la cultura de masas, a través de las revistas de ingenio y entretenimiento, como un factor de importancia en el cambio sustancial en su producción literaria hacia el giro *autobiográfico*¹⁷ posterior.

Sin embargo, más allá de estos vínculos entre la dicción neutra o llana requerida para la confección de reglas o instrucciones para juegos de ingenio o crucigramas y el cambio en los pactos de lectura autobiográficos asumidos por el escritor a partir de esos años, que veremos en el próximo capítulo, lo que queremos señalar en este momento es el comienzo de

¹⁶Jaime Poniachik (1943-2011). Matemático, escritor, editor, creador de juegos de ingenio y de textos de divulgación matemática. Amigo personal de Levrero con varios trabajos creativos en colaboración durante los años setenta. Figura clave en la “zona porteña” de la obra de Levrero y *alma mater* de diversas publicaciones de juegos de entretenimiento en Argentina. Junto con Daniel Samoilovich crean en 1982 *Juegos & Co.*, agencia periodística y editorial especializada en juegos de ingenio y acertijos lógicos.

¹⁷A partir de la publicación del relato “Diario de un canalla” dentro del volumen de cuentos *El portero y el otro* (ARCA:Montevideo, 1992),y, sobretudo, del prólogo de Elvio Gandolfo, existe cierto consenso en marcar un quiebre *autoficcional* abrupto en la escritura de Levrero a partir del año 1984-1985, fechas que coinciden con hechos biográficos personales del autor: una operación quirúrgica y la mudanza a Buenos Aires por motivos económicos. En entrevistas, Levrero alude a una “ascensión” temática en su obra desde el trabajo en el terreno de lo inconsciente de tipo junguiano hacia un material más consciente con los objetos del cotidiano.Ver, entre otros: CORBELLINI, Helena. “La trilogía luminosa de Mario Levrero”, In: AA.VV. *Revista de la Biblioteca Nacional*. Montevideo, Año 3, n.4-5, 2011. p.251-261. MORAES, Alexander V. B. “Figurações hagiográficas de autor em Mario Levrero”. Dissertação de mestrado. Ppplit, UFSC, 2016.

otra actividad paralela a esta que está más próxima de una crítica periodística o columna especializada desde la cual Levrero toma posición como nuevo lugar de enunciación¹⁸.

De hecho, cotejando las fechas de publicación de sus textos de humor como aparecen en la bibliografía del autor, existe un espacio de ocho años entre el último texto firmado por el seudónimo Lavallega Bartleby (*Maldoror*, 1972) y el primer texto publicado en la revista *Humor & Juegos* (1980), firmado Mario Levrero. La publicación de este texto (“Acertijos para cuando no estaba el ascensor y uno va cayendo por el hueco de su ausencia desde un trigésimo piso”) sirve como puerta de entrada a esta etapa de su producción humorística, aunque se trate más bien de la parodia de una antigua sección de la *Revista del Snark*¹⁹ a cargo de Poniachik. Como intentamos señalar, a través de este intenso contacto con Jaime Poniachik y paralelamente a la confección de crucigramas y juegos de ingenio a mediados de los ochenta firmados como Alvar Tot, Levrero emprende algunos acercamientos a la escritura de artículos o notas próximos de un periodismo cultural y de divulgación y/o crítica de juegos de entretenimiento, inusitados para un escritor ya considerado “de culto” y que se mantuvo alejado tanto de los géneros “no ficcionales”, como también de expresar su opinión en vehículos de comunicación de amplio alcance²⁰. Más allá de las motivaciones biográficas y/o económicas que impulsaron esta faceta de “crítico” cultural en la producción del autor, lo cierto es que a partir de estos años Levrero se vuelca a la publicación de textos breves o reseñas que indican un cambio fundamental para entender sus iniciativas de estudio en torno del humor en particular y su ambicioso proyecto, inacabado, de una “Antología del humor uruguayo”, del cual el artículo “La revista *Peloduro*”, publicado en la efímera revista *Cultura*

¹⁸Estrictamente hablando sobre el surgimiento de esta faceta vinculada con el periodismo cultural o de divulgación de temas especializados, deberíamos mencionar la confección hacia finales de los setenta de su *Manual de Parapsicología* (1980), publicado en Buenos Aires por Ediciones de la Urraca dentro de la serie “Los libros de El Péndulo”, así también como la publicación de un artículo titulado “La parapsicología frente a los prejuicios” en un periódico montevideano de gran circulación y firmado como Mario Levrero. (La Mañana, 31/VIII/1980). De todos modos, el escritor siempre se negó a aceptar que su actividad tuviese algo que ver con la “crítica” más bien apuntándose como comentarista “amateur” interesado en compartir sus gustos o hallazgos con el lector, sin ánimo estricto de análisis o estudio fundamentado de su objeto. Sobre esta faceta periodística de Levrero ver: BLIXEN, Carina. “Irrupciones: el escritor en ‘traje y corbata’”, In: *Cuadernos LIRICO [En línea] n. 14/ 2016*. (En línea). Disponible en: <<<https://journals.openedition.org/lirico/2218>>> Acceso: Enero, 2019.

¹⁹Sección titulada “Acertijos para resolver en el ascensor”. *La Revista del Snark*, fue la primera revista de juegos de ingenio y matemática recreativa producida y publicada en Argentina. Publicación mensual, Buenos Aires, diez números entre V/1976 y VI/1978. Dirección: Jaime Poniachik. Colaboran (entre otros): L. Gorodiski, H. Morando, E. Lindembaum, M. Tobelem, A. Meylán. Dibujan (entre otros): Kalondi, Andres Cascioli. Ver Cap.III de este trabajo.

²⁰En este sentido, es necesario mencionar que el escritor siempre mantuvo esta actitud “crítica” o de lector atento y sagaz a través de una amplia correspondencia con sus pares y amigos de la cual la *Correspondencia* (2015) con Francisco Gandolfo es ejemplo paradigmático.

y *sociedad* (1984), es una muestra emblemática de un amplio trabajo de investigación y análisis llevado a cabo por el escritor alrededor del tema que a continuación pasamos a describir.

El artículo “La revista *Peloduro*” y el proyecto de una “Antología del humor uruguayo”

Como es sabido, en 1984 Levrero publica un importante artículo sobre la revista *Peloduro* y la figura de Julio E. Suárez en *Cultura & Sociedad* N°1, editada por Banda Oriental. En pleno proceso de restauración democrática y frente al desmantelamiento de la cultura heredado por la crisis económica y el período dictatorial, Elvio Gandolfo, afirma en reseña publicada en *Opinar*²¹ que el propósito de la revista parece haber sido “suplir el vacío de órganos periódicos de procedencia universitaria, provocado por el deterioro de esa zona de la enseñanza” y que “el grueso del material incluido está constituido por monografías sobre temas precisos, realizadas por especialistas”. Sobre el artículo de Varlotta elogia su “método aún poco empleado por estudiosos y ensayistas uruguayos: el enfoque de regiones de la cultura popular que deje de lado la mera evocación nostálgica o la descripción cronológica para emplear el rigor documental y la elaboración de tesis ensayísticas a partir del mismo” (GANDOLFO, 1984, n/d). Estas afirmaciones de Gandolfo, a pesar de las negativas persistentes de Levrero en relación a la “función de la crítica” en sus publicaciones periodísticas, señalan en el humor un cruce de intereses “teóricos” y proximidades del escritor con la denominada “cultura popular” como objeto de estudio y campo de prácticas simultáneo. En este sentido, su abordaje del tema del humor en un afluyente de carácter popular como lo fue *Peloduro*, resulta, al parecer, pionero, en vista de la poca importancia y visibilidad dada a temas como el humor, el fútbol, el tango, la murga y otras expresiones culturales por parte de la “generación crítica”²².

Así también, otra reseña de la misma revista, firmada por Elder Silva (*Sin Censura*, 1/X/1984) sintetiza, además, el alcance “crítico” del humor dentro de la cultura popular

²¹*Opinar* fue uno de los primeros semanarios “de oposición” al régimen surgidos a comienzos de los ochenta durante la “transición” democrática. Dirigido por el abogado colorado Enrique Tarigo. La reseña de Gandolfo apareció el 27 de septiembre de 1984.

²²Como coloca Milita Alfaro sobre esta concepción acartonada y elitista de la “cultura” que predominó en los sectores más letrados de la sociedad uruguaya, por lo menos hasta comenzados los años noventa:[...] Resulta sorprendente [...] [la] incapacidad estructural para descubrir la riqueza y la fuerza expresiva de ciertos ámbitos de producción simbólica, consecuentemente ignorados o descalificados por nuestra intelectualidad, a partir de una concepción marcadamente estrecha y elitista, emanada de prejuicios estéticos que identifican al arte con “lo exclusivo” y “lo elevado” y que, durante décadas, incidió decisivamente en nuestro panorama cultural”. (ALFARO In ACHUGAR, 1991, p.130).

uruguayo que queremos señalar como cruzamiento de este *archivo* humorístico del escritor con la producción intelectual en un período de reconstrucción o de rescate de imaginarios, identidades y mitos nacionales. Como dice Silva:

[...] desde nuestro punto de vista la aproximación que realiza Varlotta de la revista “Peloduro” es de suma importancia, sobre todo para las generaciones que no pudieron conocer de cerca la revista [...]. Además [...] es uno de los poquísimos aportes que se han hecho, a la historia del humorismo uruguayo [...] creemos que este trabajo realizado por Varlotta, es un primer paso para conocer algunos aspectos de lo que se puede enunciar como “humor uruguayo” y para tener una referencia sintetizada de lo que fue una de las mejores expresiones del mismo: la revista Peloduro. [...] Luego vendrían otras: *Misia Dura*, *La Balota*, o las más recientes *El Carlanco*, *El Dedo*, *Orsai*, etc., casi todas reconociendo la paternidad de lo que fue la legendaria revista dirigida por Suárez. (Ídem)

En este sentido, la publicación de este artículo de Varlotta es algo así como la punta del iceberg de un intenso trabajo anterior de colecta, análisis, comentario, selección de textos y edición para una potencial “Antología del humor uruguayo” emprendida, aunque nunca concluida, por el autor, según indican nuestros esfuerzos investigativos a partir de los materiales encontrados en el archivo .

De hecho, tres cajas de rótulo “Peloduro”, contienen sendos materiales documentales sobre la tentativa en colaboración con Elvio Gandolfo, entre 1983-1984. Según nos informó este último²³, el intento quedó trunco a causa de una desistencia de la misma editorial, Banda Oriental. Al parecer el trabajo de Gandolfo habría sido más puntual, alegando que Levrero disponía de más tiempo para la investigación. Justamente, el mayor número de folios de estas cajas (de los casi trescientos del total) corresponden a fichas manuscritas realizadas por Levrero a partir del material de revistas y periódicos, sobre todo *Peloduro*, que se encuentran en el archivo de la Biblioteca Nacional. De hecho, existe un exhaustivo relevamiento de todas las publicaciones de Julio E. Suárez en *Peloduro*, bajo seudónimo, así como de los principales colaboradores de su cuerpo de redacción con nombres como Serafín J. García, Julio. C. Puppo (El Hachero), Arthur N. García (Wimpi). Para cada uno de estos nombres, Levrero también realizó un pequeño texto introductorio señalando sus principales características y sus aportes en la conformación de un perfil definido para el humor uruguayo. Además de este tipo de borradores o esbozos introductorios para cada autor, existen en el archivo varios folios sueltos donde Levrero ensaya breves reflexiones de una página o dos sobre temas vinculados al humor en general y al humor uruguayo en particular abordando sus

²³Entrevista concedida para esta investigación en 21/II /2018, Montevideo.

características relacionadas con la política, el costumbrismo, la sátira, el fútbol, la caricatura o las revistas de humor. Existen también fotocopias de artículos sobre “Sátira”, “Caricatura” y “Humor” retirados de la Enciclopedia Británica. Así también, existen varios folios mecanografiados, con copia, de una traducción resumida (probablemente por E. Gandolfo) de este último verbete, “Humor”, a cargo de Arthur Koestler, el cual, nos parece, fue bastante aprovechado por Levrero al momento de pensar y comentar el fenómeno del humor en sus borradores para los probables fascículos. Nuevamente creemos que estos borradores tendrían la finalidad de presentar alguno de los temas o sub-temas con los cuales Levrero esperaba organizar una colección de doce fascículos según los datos que arroja este material.

Si bien el conjunto de estos materiales puede ser considerado en su mayoría como documentos de trabajo en fase de pre-redacción y, como tales, no pueden ser analizados e interpretados con ánimo totalizador o definitivo, podemos, a partir de una descripción de los mismos, intentar inferir los alcances y cruzamientos que este campo del estudio y la crítica del humor en Levrero mantienen con otros aspectos de su obra humorística. En este sentido, la proximidad al ámbito de la cultura popular o de masas, el carácter “marginal” de su producción literaria y el desplazamiento ejercido por una crítica cultural practicada desde los bordes entre periodismo y literatura, pueden esbozarnos una línea de fuerza útil como trasfondo de lectura sobre el cual ampliar o explicar esta faceta crítico-humorística de Levrero. Así mismo, no podemos dejar de lado en esta descripción analítica del *corpus* humorístico *sobre* el humor de Levrero, la importancia del mencionado artículo sobre la revista *Peloduro*, en la medida que se trata del único texto publicado a partir del cual estos materiales podrían ser tomados como proto-textos o borradores de trabajo.

Por otro lado, más allá del ineludible valor “genético” de estos documentos y de un justificado abordaje desde una perspectiva del estudio de los procesos creativos, nos interesa en este momento describir el esqueleto o la estructura del proyecto de una “Antología del humor uruguayo”, según es posible deducir a partir de los folios y legajos del archivo, para después (o simultáneamente o de forma intercalada) detectar/delinear cierto “gesto crítico”, (que se desprende del total de los documentos encontrados en el archivo) presente en el artículo sobre la revista *Peloduro* para así poder interpretar o reflexionar alrededor de las concepciones sobre el humor uruguayo planteadas por este Levrero “crítico del humor”.

Como mencionado anteriormente, el material de las carpetas de rótulo “Peloduro” puede dividirse en al menos tres²⁴tipos de documentos, a partir de su función dentro del trabajo de investigación que Levrero llevó adelante en torno a revistas y semanarios de humor rioplatense (sobre todo *Peloduro*, aunque también *Mundo Uruguayo*, *La Mañana* y *Tribuna Popular*, por ejemplo) y distintos nombres representativos de la tradición del humorismo uruguayo.

Fichas y listas

Primero, en mayor cantidad, se encuentran folios, manuscritos o dactilografiados, utilizados como “fichas” de ordenamiento bibliográfico, sobre todo de *Peloduro*. Así, por ejemplo, por cada número de la revista, en estos folios se listan los títulos y número de página de cada artículo, o se reúnen distintos títulos a partir de temas o se listan títulos de artículos por autor. El intenso trabajo metódico de ordenar y reordenar los contenidos de la revista por temas, títulos, autor o secciones, da muestra de la exhaustividad y la seriedad con la cual Levrero llevó adelante su investigación. Esta metodología taxonómica de listas y fichas bibliográficas le permitió llegar a describir un “esquema” fijo de la revista *Peloduro*, así como a tener una noción, al mismo tiempo detallada y en conjunto, de los cambios y evoluciones dentro del equipo de colaboradores tanto como del papel de articulista y director llevado adelante por Julio E. Suárez.

Dentro de este primer grupo de documentos de proceso para una “Antología del humor uruguayo” cabe destacar otro conjunto, mucho menor, de folios con “listas” de temas principales y secundarios según el cual habría de organizarse el esquema de cada fascículo de la antología. De hecho, según arrojan estas listas, la antología estaría pensada en una serie de doce fascículos divididos básicamente en dos secciones a partir de un tema principal y uno secundario cuya continuidad podría verse intercalada a lo largo de los números. Si bien no podemos atribuirles ningún carácter definitivo a estos esbozos temáticos, los mismos pueden servir como indicios a partir de los cuales indagar las dimensiones del fenómeno humorístico

²⁴Un primer grupo de “Fichas” y “Listas de temas”, un segundo grupo de tres “Diagramas”, un tercer grupo de “Borradores”. Faltaría agregar un cuarto grupo formado por los “monos” de edición confeccionados manualmente por Levrero de los cuales en este trabajo solamente dejaremos mención de su existencia en algunas muestras en los Anexos, aunque nos conste que esta faceta de dibujante y diagramador gráfico resulta sumamente importante para el perfil de “crítico del humor” que intentamos delinear en este capítulo.

en Uruguay y la importancia atribuida a cada uno de sus aspectos por Levrero. Así, por ejemplo, lo demuestra el siguiente recorte de uno de estos folios:

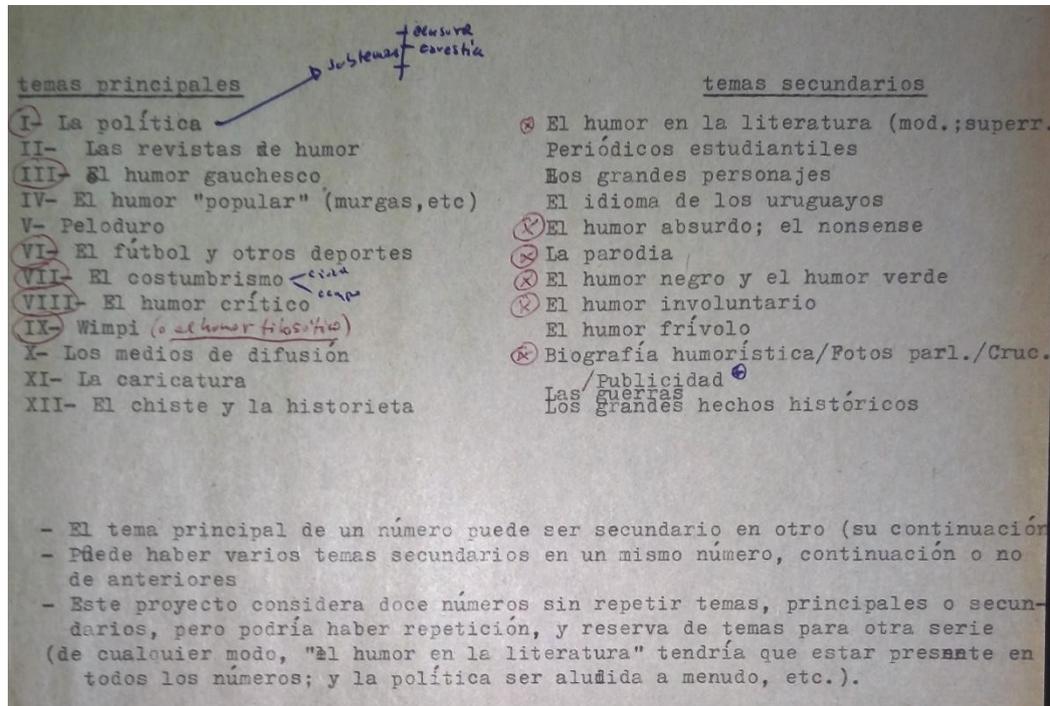


Figura 4. "Listas temáticas e indicaciones de funcionamiento por fascículos". Fragmento. Inédito. (Original en poder de la Sección de Archivo del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay)

Aunque se trate de esbozos o borradores, estos "temas" y su interrelación pensada por Levrero nos permiten inferir, de alguna manera, el plan ambicioso, tanto a nivel de investigación bibliográfica o histórica del humor uruguayo como de reflexión de sus aspectos relacionados con la cultura literaria, los medios de comunicación y los géneros "populares", prácticamente inéditos hasta ese momento. En este sentido, en otro folio suelto de este grupo de listas de temas, encontramos diversos ítems que remiten, a veces con nombres y ejemplos, a estos aspectos recién mencionados, dando muestras de un conocimiento amplio y de "primera mano" al listar y ordenar en conjunto una serie de temas aledaños al humor como objeto de investigación personal y autodidáctica.

Así, por ejemplo, en relación con la raigambre "popular" de la práctica del humor podemos citar, los siguientes ítems:

- El fútbol y otros deportes (campeonatos del mundo, "uruguayos campeones", peleas de box del siglo, etc.)
- La murga, la troupe, los tangos humorísticos, el tablado, el teatro, el "Canto popular" (temas y personajes)
- La radio y la TV (como medios de difusión del humor y como tema del humor) (Acreilmam, Pinocho, Wimpi, La cachada deportiva, La Gaceta sideral, el comisario de Cerro Mocho, Telecataplum, etc.)

(“Listas temáticas e indicaciones de funcionamiento por fascículos”, inédito, SADIL)

Como se puede suponer, la sola mención de estos ítems en una lista, más o menos ordenada de temas, nos remite a una dimensión de objetos y cuestionamientos que escapan a los alcances de nuestro trabajo centrado, en este momento, en describir la “fisonomía” incompleta del proyecto antológico de Levrero e intentar capturar, en este movimiento descriptivo, un “gesto crítico” del escritor en relación al humor en general y al humor uruguayo o rioplatense en particular. Por lo tanto, mismo a sabiendas de las consecuencias ineludibles planteadas por estos documentos para un estudio a fondo del humorismo uruguayo, y aún rioplatense, nos limitaremos aquí, más allá de alguna mención o comentario a referencias puntuales, a intentar recorrer sus rasgos más significativos desde la premisa de la “originalidad” o la singularidad de esta faceta de “crítico del humor” en Levrero, dejando abierto para posibles estudios posteriores el análisis minucioso de toda esta red de relaciones levantadas por la investigación del autor en relación al humor uruguayo y rioplatense.

De este modo, continuando con la descripción de este primer grupo de listas de temas, tomados como materiales pre-textuales o de investigación dentro de un trabajo mayor de antología, o sea, de edición y redacción simultáneas para cada fascículo, encontramos otra referencia importante en “el humor en la literatura” o “el humor como género literario”. En este sentido, otra sugerente serie de nombres o seudónimos aparece como otro eje desde el cual inferir esta posición de crítico del humor en el autor, cuando establece, tanto en su artículo sobre *Peloduro*, como en otros documentos encontrados en el archivo, una distinción bastante tajante entre “humorismo profesional o periodístico” y el humor literario o de mayor “elaboración artística” llevado a cabo por algunos escritores, al estar, éstos, relativamente más libres de las constricciones del mercado en el momento de la concepción de sus obras. Así, en el mismo folio mencionado anteriormente, aparece el ítem:

-El humor como género literario; el humor en la literatura (Lautréamont, H. y Reissig, “Aliverti Liquida”, Alfredo M. Ferreiro, Wimpi, Maggi, “El humor en la escuela”, Felisberto, Espínola, etc.)

Más adelante, en la misma lista, aparecen otros ítems que podemos relacionar con este eje vinculado entre el humor y la poesía, o la narrativa, que servirán como punto de inflexión en su apreciación “crítica” de la índole o la “identidad” del humor uruguayo en su artículo sobre *Peloduro*.

-El costumbrismo

- El humor gauchesco (auténtico (?) y falso: Serafín García, Wimpi, Verídico...)
- El humor involuntario (La Mar en coche, etc.) (El "Píriz" de Cortázar y similares...)
- Los intelectuales; el humor crítico y sobre los críticos (Gut, Damocles, las parodias de Marcha, etc.). ("Temas", inédito, SADIL)

Como en los casos anteriores, cada uno de estos ítems propone un tema y busca ejemplos concretos, como piezas configurando en su conjunto una red de intereses diversos y específicos desde los cuales el escritor concibió su proyecto antológico del humor uruguayo y, de algún modo, le sirvió como trinchera desde la cual pensar y posicionarse en el ámbito de la crítica cultural.

Dentro de este primer grupo de listas todavía podemos señalar un folio encabezado como "reportajes y biografías posibles para incluir en los fascículos correspondientes". Como lo indica este título improvisado, este folio contiene una veintena de nombres reconocidos dentro del campo del humor y la caricatura, uruguayo o rioplatense, que el autor pensaba incluir como partes de una sección fija dedicada a entrevistas o semblantes biográficos de distintos actores del quehacer humorístico.

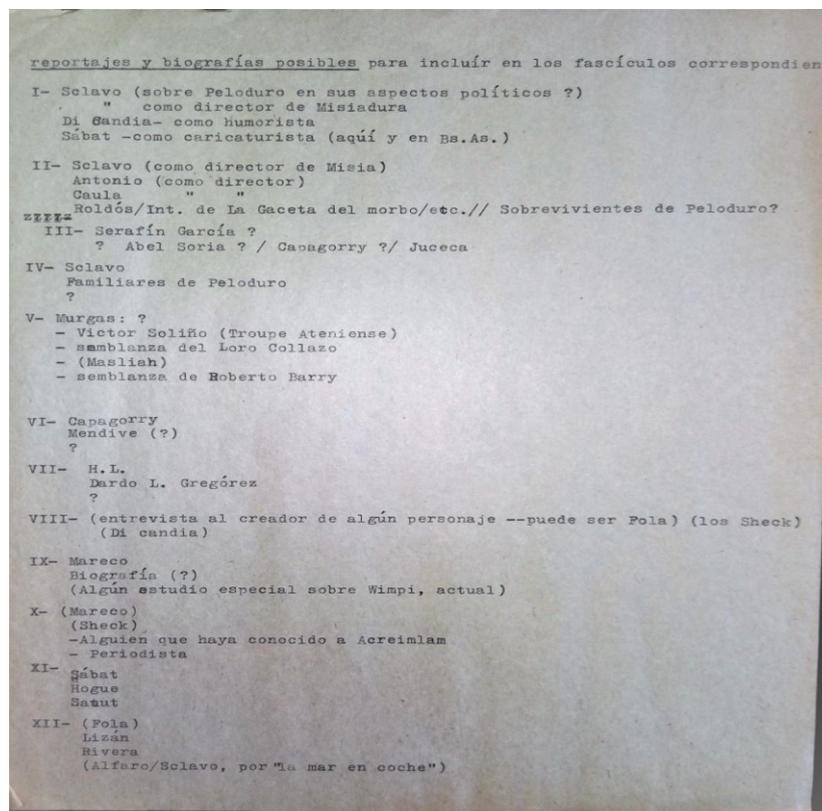


Figura 5. "Lista de nombres para posibles biografías y reportajes por fascículo". Inédito. (Original en poder de la Sección de Archivo del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay)

También se encuentra entre estos documentos un folio suelto conteniendo dos cuestionarios, de una veintena de preguntas cada uno, dirigidos a Antonio Dabezies²⁵ y a César Di Candia²⁶ respectivamente, que dan una idea del punto de reflexión y desarrollo de la investigación al cual el autor pretendía alcanzar con su proyecto antológico.

Por último, dentro de este grupo se encuentra una serie de cuatro folios donde Levrero ensaya reunir, también en forma de lista ordenada, una combinación de los temas y subtemas para cada uno de los doce fascículos pensados para la antología. En un primer folio reúne los temas y subtemas para el total de los fascículos. Por su carácter de borradores, las modificaciones, cambios y agregados son constantes en estos documentos sin que podamos llegar a establecer cuál o cuáles de ellos se aproximarían más de un orden “definitivo” para la colección. Sin embargo, por la recurrencia de algunos de los temas mencionados anteriormente podemos intuir que, más allá de un cambio en el orden de los mismos, los temas principales llegaron a quedar establecidos según la siguiente lista:

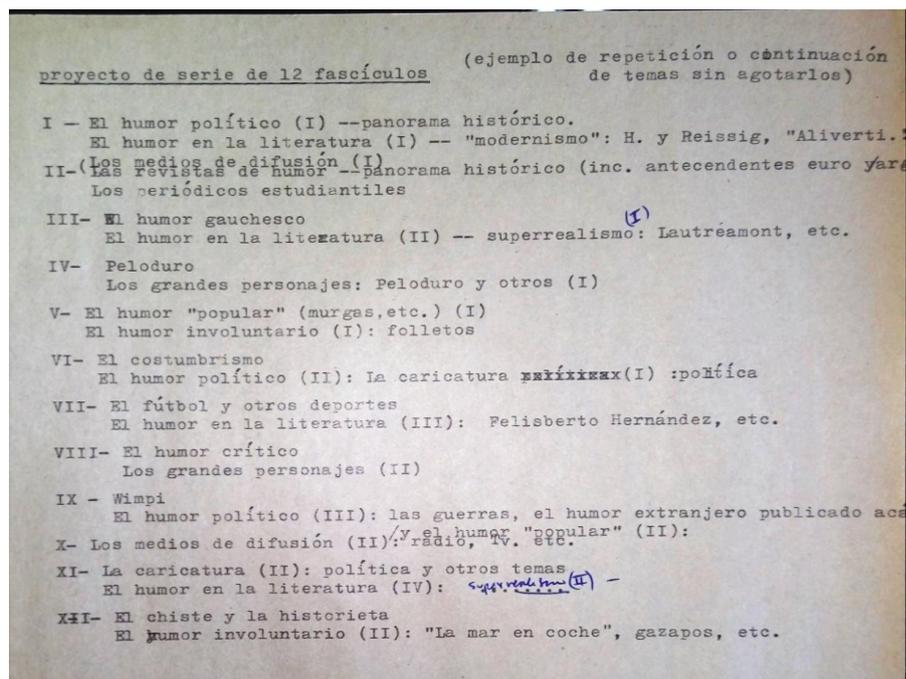


Figura 6. Lista de posibles temas y subtemas por fascículo. Inédito. (Original en poder de la Sección de Archivo del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay)

²⁵Antonio M. Dabezies (Montevideo, 1942). Periodista, narrador, diseñador gráfico, editor. Fundador de *El Dedo* y *Guambia*, gestor importante también dentro de la música popular y el movimiento del “canto popular”.

²⁶Cesar Di Candia (Florida, 1929). Narrador, periodista y humorista de larga trayectoria, nexo entre varias generaciones de humoristas en el Uruguay. Director de *Lunes*, integró el staff de varias revistas y páginas de humor periódico entre ellas en *Marcha*, *La Balota*, *La Chacota*, *La Pipeta*, *El Dedo* y *Guambia*.

Completando esta última serie, dentro del primer grupo, se encuentran tres folios en los cuales Levrero ensaya una especie de esquema general para los tres primeros hipotéticos fascículos. Resulta interesante destacar que, entre la amplitud de temas y subtemas pensados por el autor en las listas anteriores, sea la relación entre humor y política la que se acaba privilegiando como tema principal del primer fascículo, así como también las distintas secciones subordinadas al tema principal, entre ellas, como indica el ítem 8.1, la literatura o “un literato célebre que haya hecho periodismo –con intención política”.

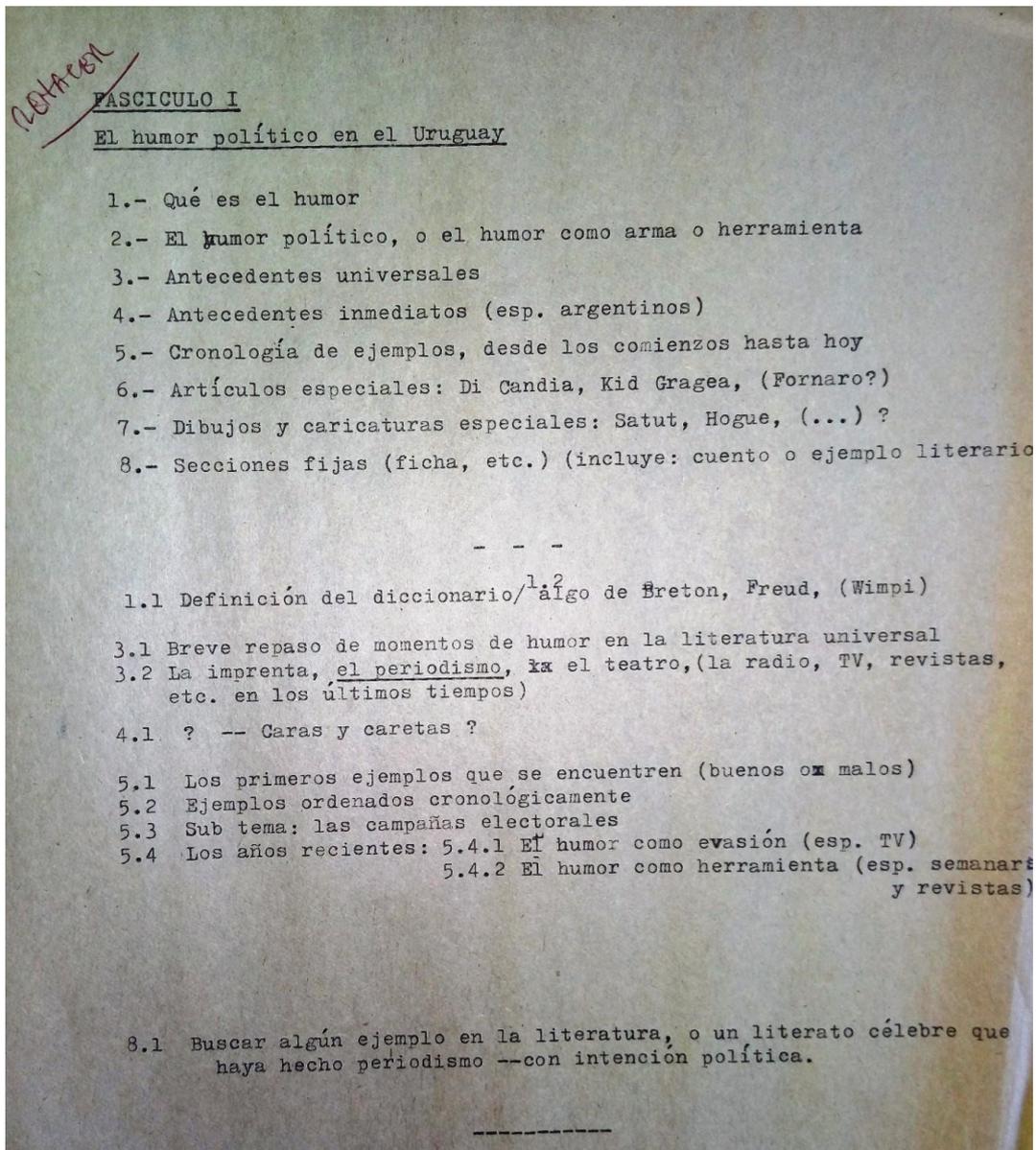


Figura 7. Lista de posibles secciones para el primer fascículo. Inédito. (Original en poder de la Sección de Archivo del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay)

Otro de los temas a destacar dentro de esta hipotética lista de secciones del primer fascículo, y que encuentra resonancia como objeto de estudio en otros documentos de estas carpetas, es la pregunta por la naturaleza del humor, “qué es el humor”, pregunta de partida para cualquier abordaje serio sobre el tema que encontrará tantas respuestas como puntos de vista desde el cual sea tomada esta palabra: etimológico, sociológico, psicológico, fisiológico, literario, médico, etc., así como de cada practicante del humor profesional que haya intentado dar una definición, más o menos precisa, como es el caso de Levrero. En el ítem 1.1, aparte de buscar una definición genérica, Levrero cita a Breton, Freud y “Wimpi” como parte de una hipotética fundamentación para su respuesta sobre el carácter ontológico del humor. No encontramos en el archivo más documentos que desarrollen o avalen más argumentaciones del autor en este sentido.²⁷

Como tema principal del presunto segundo fascículo aparece el humor ligado a uno de los “grandes temas uruguayos” (junto con la política) como es el fútbol, y, en mucho menor medida otros deportes, como la clásica vuelta ciclista del Uruguay. En este caso, más que una puntuación precisa para cada sección, figuran más bien subtemas a ser abordados desde ejemplos concretos tomados de la cultura radial, periodística y del repertorio popular o carnavalero. Como mencionamos anteriormente, este cruce entre géneros populares y medios de comunicación de masas, junto con el aporte de la literatura, resulta el enclave cultural amplio desde donde Levrero concibe los ejes temáticos para este proyecto de antología en la forma de fascículos coleccionables.

²⁷Lo más próximo de un material teórico sobre fenómeno del humor encontrado en el archivo es la traducción resumida del artículo de Arthur Koestler “Humour and Witt” para la Encyclopædia Britannica encontrados en el archivo. Legajo de ocho folios mecanografiados, sin fecha. Al parecer esta traducción puede haber sido tarea de Elvio Gandolfo, la cual Levrero utilizaría como material de apoyo para sus apreciaciones críticas en relación al humor uruguayo como veremos en este capítulo.

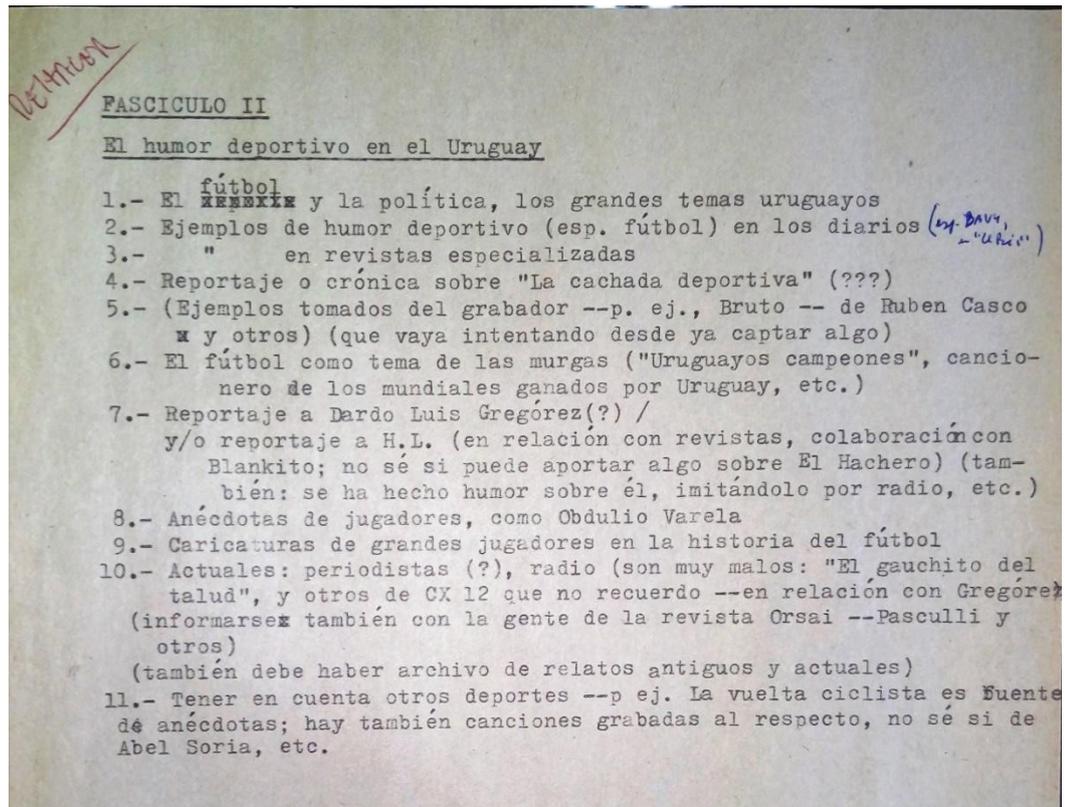


Figura 8. Lista de posibles temas para el segundo fascículo. Inédito. (Original en poder de la Sección de Archivo del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay)

En este sentido, resulta significativo que el tema principal elegido para el tercer fascículo sea el "humor gauchesco en el Uruguay". Además de hacer referencia al humor en la propia literatura gauchesca (Bartolomé Hidalgo, tal vez), este tema le permite a Levrero desdoblarlo en otra "literatura humorística que se expresa a través del lenguaje gauchesco" y colocar, como posible subtema, "el idioma de los uruguayos", un tópico que abordará también, como veremos más adelante, en los borradores para su artículo sobre *Peloduro*. Nuevamente, el Levrero crítico del humor, detecta en esta franja del lenguaje popular y la literatura una vía de acceso para una descripción del humor uruguayo, capaz de abarcar un espectro amplio de nombres y ejemplos concretos; así también, le sirve como género específico donde encontrar ejemplos de algunos mecanismos y "rasgos particulares como la exageración o la mentira increíble" vinculados al habla y al relato oral.

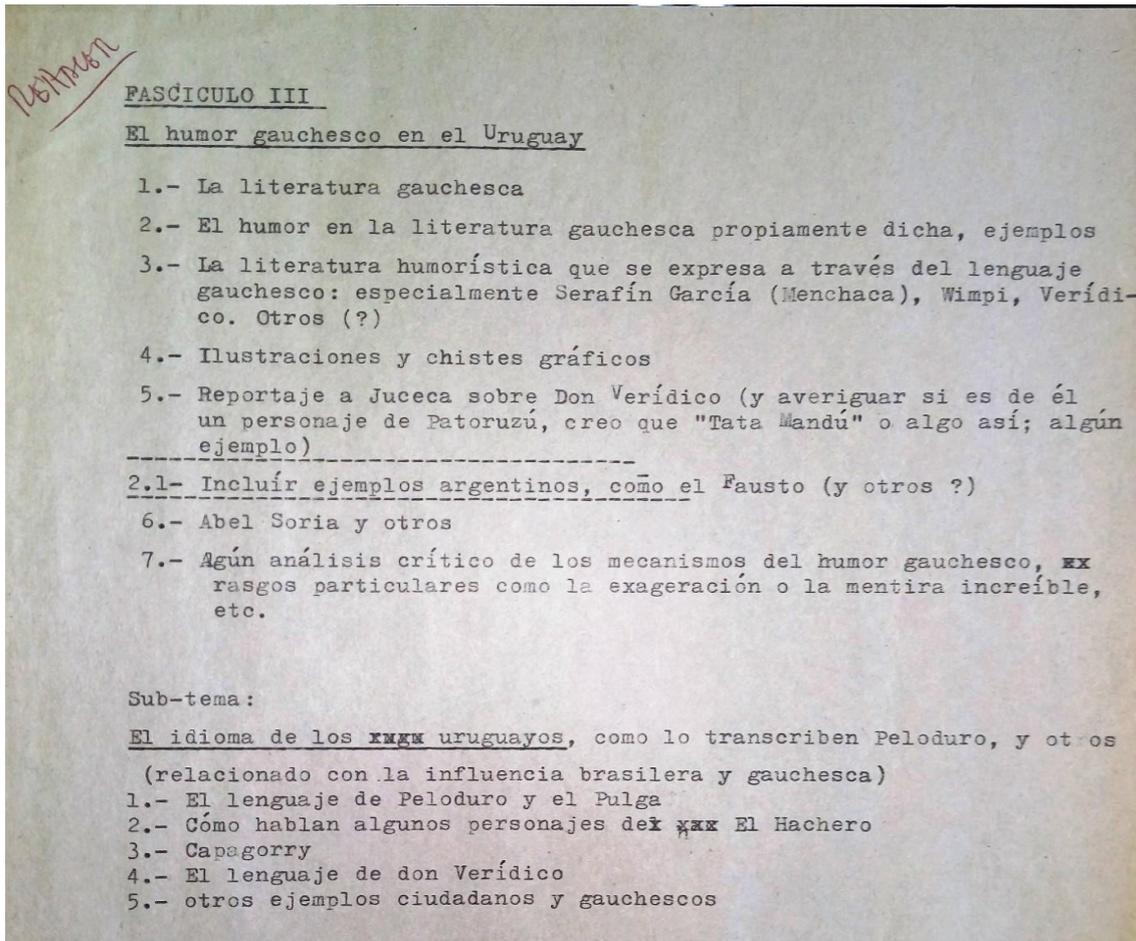


Figura 9. Lista de posibles temas para tercer fascículo. Inédito. (Original en poder de la Sección de Archivo del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay).

Antes de continuar con la descripción de un segundo grupo dentro de estos documentos encontrados en las carpetas sobre el humor, y con la finalidad de delinear mejor esta fisonomía incompleta del proyecto antológico de Levrero, citamos un breve fragmento encontrado en otro folio suelto y encabezado con el título "Propósito y plan de la obra". Aun tratándose de un borrador, con algunas correcciones y agregados, estos dos breves párrafos son una especie de presentación general del proyecto, junto con indicaciones de orden formal en relación a la supuesta disposición de algunos paratextos en el conjunto total de los fascículos.

PROPÓSITO Y PLAN DE LA OBRA

El tema general, pensado originalmente como una "Historia del humor en el Uruguay", derivó hacia una "Antología comentada del humor uruguayo", entendiéndose que se imponía un tratamiento ameno, con predominio claro de los ejemplos sobre los estudios críticos; y con una variedad de temas particulares, enfoques y épocas que hiciera amena la lectura de cada fascículo separado. Intentamos en el fascículo XII, que completa el presente tomo, un Índice Cronológico, además de los índices Temático, de Autores y General.

Por razones similares, también se ha abreviado la Introducción (generalidades sobre el humor y antecedentes del humor uruguayo del siglo XX) a unas pocas páginas en el primer fascículo, y dispersado el resto de los materiales en los comentarios de cada tema particular. (“Sin título”, inédito, SADIL)

El predominio del perfil didáctico y de divulgación “amena” de los contenidos por sobre los “estudios críticos”, es otro de los aspectos que reflejan la intención pedagógica y la pericia en el tema asumido tácitamente por Varlotta. Esta dicción seria y profesoral, próxima de lo académico, dista bastante del “amateurismo” asumido sobre otros temas por Levrero, inclusive el literario, y nos indican hasta qué punto el humorismo le resulta un terreno seguro, o familiar, desde el cual posicionarse frente al campo cultural como “crítico del humor”.

Diagramas

En este sentido, pasando al segundo grupo de documentos, que podemos llamar de “Diagramas”, se encuentra una serie de tres folios en los cuales Levrero dispone de forma gráfica (mediante nombres, círculos y recuadros interligados con líneas y flechas) una especie de cartografía general del campo humorístico uruguayo. Se trata de tres “diagramas”, bastante próximos de lo que podría ser un mapa mental o conceptual, interrelacionados entre sí, donde se incluyen distintas manifestaciones (cultural o sociológica, literaria, periodística) que abarcarían al humorismo uruguayo en algo así como un campo autónomo.

Si bien generalmente la función de este tipo de gráficos sea pre-textual o destinada a organizar y ordenar información con miras a la construcción de una estructura posterior, no sabemos la finalidad específica que Levrero pensaba darle a dichos gráficos dentro del proyecto, si fueron diseñados para uso individual en la investigación del autor o si serían destinados a formar parte de alguna sección de los fascículos. De todos modos, estos diagramas, sobretudo el “Diagrama 1” y el “Diagrama 2”, son un claro ejemplo del cúmulo de referencias e información manejados por Levrero en el momento de pensar o concebir su proyecto antológico del humor uruguayo.

Una vez más, al igual que con los esquemas y listas del grupo anterior, resultaría imposible en esta etapa de nuestro trabajo investigativo llegar a desarrollar a fondo los vínculos y las relaciones sugeridos en estos mapas. Así mismo, el comentario sucinto de algún fragmento, serie o recorte específico de estos diagramas nos puede ayudar en la

fundamentación de la hipótesis guía de este capítulo, a saber, delinear un gesto de “crítico del humor” en Levrero.

Como mencionamos anteriormente, es en el enclave entre cultura popular, medios de comunicación y literatura que Levrero se sitúa en el momento de concebir una perspectiva amplia para abordar el humor uruguayo, y estos diagramas son, de alguna manera, una representación gráfica de esta perspectiva.

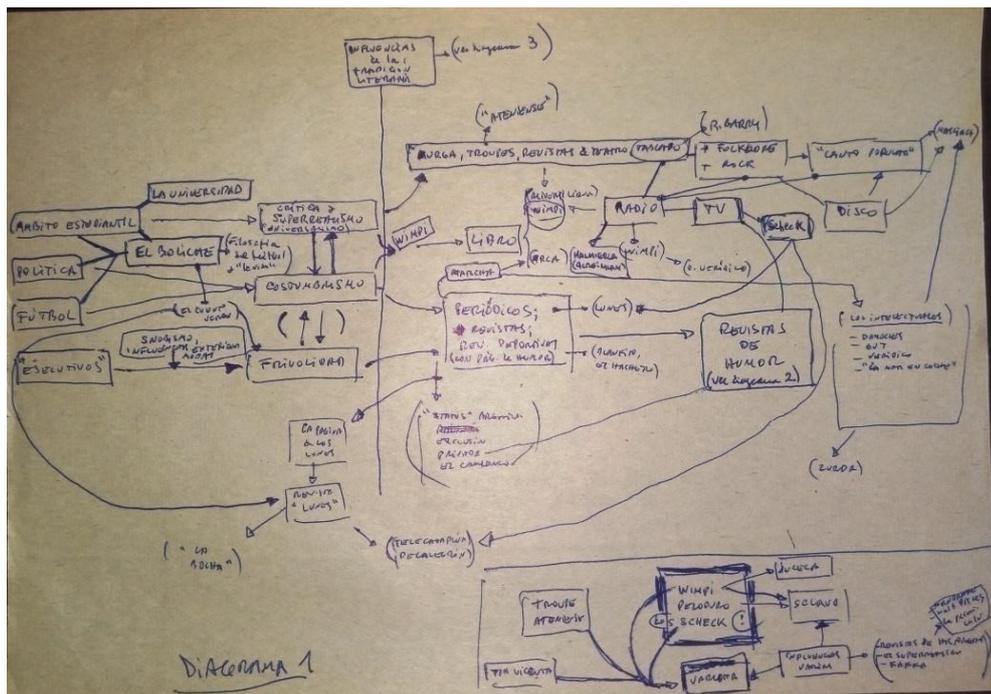


Figura 10. “Diagrama 1”. Inédito. (Original en poder de la Sección de Archivo del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay)

En este sentido, el “Diagrama 1” es el que presenta una mayor cantidad de referencias y relaciones, abarcando dentro de sí los otros dos diagramas, además de reservar un recuadro, en la parte inferior derecha, donde el mismo “Varlotta” aparece vinculado entre otros nombres e “influencias varias”.

Así también, en relación al vínculo antes mencionado entre cultura popular y humor, el siguiente recorte de este diagrama nos permite afirmar que dicha relación fue pensada por Levrero como un polo de producción simbólica “espontánea” de la identidad nacional, a partir del cruce de ciertos espacios o prácticas “subalternas” que encontraron en el fútbol y “el boliche” uno de sus escenarios de concretización socio-cultural.

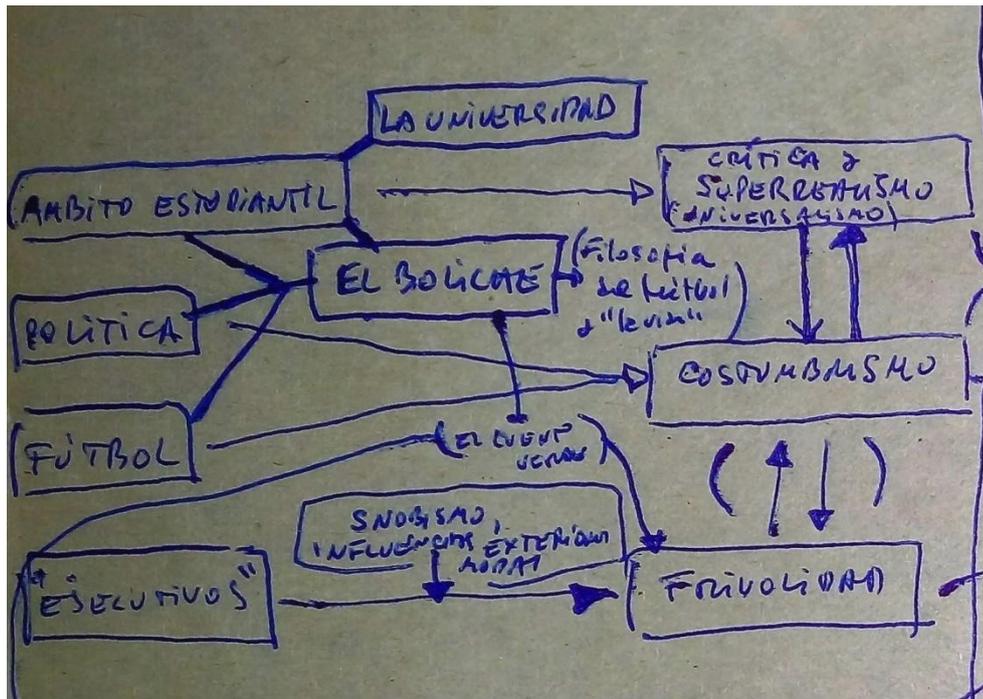


Figura 11. "Diagrama 1". Fragmento. Inédito. (Original en poder de la Sección de Archivo del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay)

En este sentido, y como veremos más adelante, los cruces y relaciones levantadas en este diagrama entre distintos ámbitos de la cultura cotidiana que encuentra sus manifestaciones concretas en el club del barrio, en "la canchita", en el tablado, en la plaza, en el boliche, etc., son un punto de reflexión importante sobre la constitución de un imaginario de identidad nacional del cual Levrero se ocupó en su investigación sobre el humor uruguayo, adelantándose y echando luz sobre un tema marginado por sucesivas generaciones de intelectuales para las cuales la palabra cultura era sinónimo de cultura ilustrada. Como lo coloca Milita Alfaro (1992), en el artículo "Cultura subalterna e identidad nacional", al referirse a algunos espacios a los cuales cierta élite intelectual marginó sistemáticamente al momento de pensar el mentado problema de la "identidad nacional":

[...] El desconocimiento de los aportes a nuestra producción simbólica y a la construcción de un imaginario nacionalista emanados de escenarios tales como el fútbol, el carnaval o el boliche, es un tributo no menor que nuestra reflexión cultural ha debido a esa desconfianza visceral que la inteligencia uruguaya ha sentido siempre ante la gente y ante las manifestaciones culturales que la convocan. (ALFARO apud ACHUGAR, 1992, p.125)

Y, más adelante, al referirse específicamente a "el boliche" y la filosofía "de la calle" o "de la vida" que circula por sus mesas y mostradores dice:

Como toda estructura simbólica colectivamente sustentada, cierta cultura subalterna cuenta con códigos propios que remiten, entre otras cosas, a la noche, a la bohemia, al mostrador, como el marco adecuado, el ámbito imprescindible y específicamente reservado que todo ritual requiere para su

celebración. En esas hora marcadas por el ocio y la distensión, la vorágine diurna y la productividad quedan de lado, el dinero cuenta menos, los mecanismos de autocensura se aflojan y el espacio permisivo del boliche ambienta una profunda comunicación humana a la que Jaime Roos²⁸ atribuye una peculiar dimensión: “(...) en una cultura tan atea, tan escéptica como la nuestra, donde las salidas místicas no existen, la bohemia del mostrador reconforta acercando los espíritus. El boliche es uno de los pocos lugares donde puede producirse ese encuentro. Donde se habla de la muerte, de la soledad, donde se filosofa un poquito más allá de la vida cotidiana.”

Ese mundo invariablemente masculino, nocturno, de alguna manera clandestino, que se congrega en torno al mostrador, también es la figura que moldea algunas de las referencias más memorables de la mitología montevideana. Es fundamentalmente en él que el *football* se convirtió en “fóbal”, que Gardel canta cada vez mejor, que la murga reinventa año a año el futuro carnaval [...]. (Ídem, p. 126)

Así también, el fútbol o la cultura futbolera es otro de los escenarios subalternos donde, según Alfaro, la sociedad uruguaya celebra sus ritos de identidad nacional y, como vimos en el hipotético esquema del fascículo II, Levrero supo captar en esta esfera simbólica y discursiva popular una de las canteras más fértiles para el ejercicio del humor y la caricatura nacional. Como coloca Alfaro sobre el fútbol como otra de las claves identificatorias del imaginario nacional uruguayo:

Sin duda, el lugar que ha ocupado el fútbol en la dimensión simbólica de la existencia para los uruguayos, revela hasta qué punto una modalidad deportiva, más allá de la estricta competencia, configura un instrumento altamente significativo de comunicación social, un ámbito privilegiado para una serie de dramatizaciones que permiten enfatizar ciertas relaciones, valores y cosmovisiones que, al ser rescatados de las rutinas de la vida diaria, adquieren una nueva dimensión. [...]

En términos de selección nacional, resulta obvia la eficacia del fútbol como instrumento de construcción y de reproducción de identidad: esa ocasión casi única de vivir al país como algo visible, concreto, unánimemente representativo, y que se traduce en la reveladora apropiación por parte de la gente de los símbolos nacionales, habitualmente distantes y relegados al ámbito oficial. Virtualidad que se torna paradigmática en el caso uruguayo a través de la significación de Colombres, Amsterdam²⁹ y Montevideo para nuestra inserción y afirmación en el mundo; o de Maracaná para la confirmación del mito del “Uruguay feliz” y la autopercepción de aquella sociedad que se sentía satisfecha de sí misma; o de los sucesivos fracasos recientes para la constatación de la caducidad del modelo y la visualización de nuestra honda crisis de identidad.

Asimismo, como mecanismo de transmisión de valores, el fútbol contribuye a la socialización de los uruguayos a partir, entre otras cosas, de los roles identificatorios emanados de la figura modélica del crac, del nivelador encuentro colectivo que promueven las tribunas o de su instrumentalidad para generar solidaridades grupales o barriales a través de la

²⁸Jaime Roos (Montevideo, 1953), músico, cantante y compositor surgido hacia finales de los años setenta dentro del llamado movimiento del “canto popular” con un importante aporte en lo referente a la fusión de géneros como la murga o el candombe hacia el interior de la música popular uruguaya.

²⁹Históricas tribunas principales del Estadio Centenario construido para el primer Campeonato Mundial de Fútbol en 1930.

peculiar dimensión de cuadros e hinchadas como “patrias subjetivas” que reproducen, por otra parte, el clásico esquema del “país binario”. [...]

Desde el triunfo o desde la derrota [...] el fútbol es una de las grandes fuentes inspiradoras de nuestro imaginario a través de esa galería de hazañas legendarias en las que los cracs alcanzan la categoría de héroes nacionales [...]; a través de ese reordenamiento del tiempo colectivo de acuerdo con los eventos futbolísticos que transforma a las Copas del Mundo en uno de los grandes mojones de la memoria colectiva; a través, en fin, de esa verdadera épica nacional construida en torno a un deporte al que la sociedad le encomienda una tarea absolutamente desmedida, haciéndolo depositario de todas sus esperanzas y de todas sus frustraciones.

Escenario privilegiado para la construcción de relatos y narraciones míticas, el fútbol configura, desde hace décadas, un aporte decisivo a nuestros procesos identificatorios, a través de una fértil mitología “subalterna” fervorosamente cultivada por la memoria colectiva. (Ídem, pp.126-127)

Como veremos, Levrero también concibió, como crítico, el humor uruguayo desde estas coordenadas identitarias y culturales relacionadas con la pregunta por el “ser nacional” como fundamento ontológico a partir del cual pensarlo, y valorizarlo, en sus distintas expresiones o manifestaciones concretas. Aún en este sentido, dentro del citado fragmento del “Diagrama 1” aparecen, tanto por encima como por debajo del recuadro central de “El Boliche”, algunas palabras clave que remiten al otro lado “hegemónico” de la cultura uruguaya, tanto por el aspecto económico representado por los “Ejecutivos”, el “Snobismo, Influencias exteriores, Modas”, como por el aspecto intelectual presente en el “Ámbito estudiantil”, “La Universidad”, la “Crítica” y el “Superrealismo”(surrealismo), estas últimas englobadas como tendencias universalizantes del humor, probablemente debido a su proximidad con la literatura, a la cual entiende básicamente como sinónimo de alta cultura. Este entrabe desde el cual Levrero concibe, al menos de forma abstracta o figurada, al humor uruguayo en el cruce de distintos estratos sociales y culturales que van desde la vanguardia artística e intelectual hasta la murga o el fútbol, pasando por la “frivolidad” de los “hombres de corbata” y la política, nos invita a suponer una red dinámica de instancias y referentes en la cual el autor colocó su objeto de estudio. Al mismo tiempo, esta red “conceptual” de referencias apunta de forma indirecta hacia el rasgo multiforme del propio humor practicado por Levrero, constatable en el amplio espectro que abarca su *corpus* humorístico, desde el humor irreverente y transgresor de gesto vanguardista en los setentas hasta la nota lúdica, amena y cómplice con el lector de mediados de los ochentas.

Continuando con el comentario y la descripción de este “Diagrama 1” citamos otro fragmento en el cual Levrero expande esta red de referencias para el humor, podríamos decir

que a partir de sus soportes mediáticos (radio, TV, libro, revistas, periódicos, teatro), incluyendo algunos nombres propios significativos.

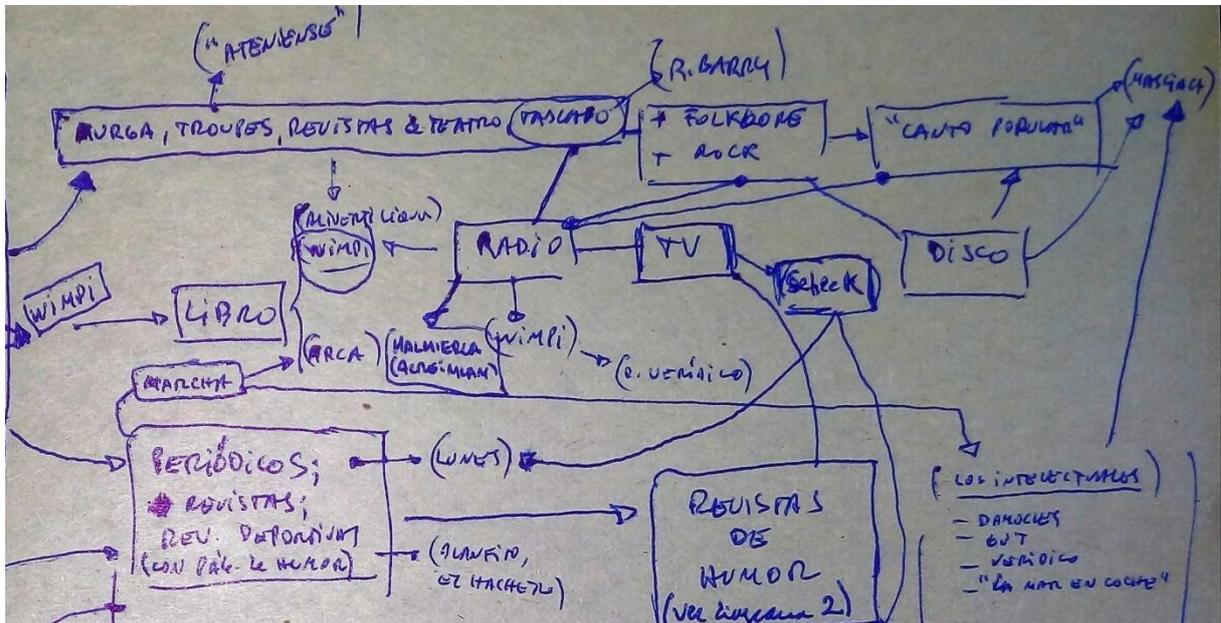


Figura 12. “Diagrama 1”. Fragmento. Inédito. (Original en poder de la Sección de Archivo del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay)

Dentro de los nombres y seudónimos citados se destacan: “Wimpi” (Arthur N.García), Roberto “Barry”, “Acreimlam” (Alberto Malmierca), “Don Verídico” (Julio C.Castro), Jorge Scheck, “Damócles” (Mario Benedetti), “Gut” (Carlos María Gutiérrez). Menos los dos últimos, más ligados al grupo de *Marcha* o de “los intelectuales” como los denomina Levrero, el resto de los nombres tuvieron una estrecha participación con el humorismo radial y televisivo, sea como libretistas, guionistas o directamente conductores de diversos programas que alcanzaron un público masivo. La radio, específicamente, se convirtió desde su llegada en la instancia comunicativa de masas por excelencia, siendo que la “primera generación de quienes trabajaron en el nuevo medio provenía de otras áreas: del campo literario o periodístico, escritores, dramaturgos, artistas de teatro, músicos y toda clase de aficionados de las más variadas especialidades” (MARONNA, 2015, p. 173). En este sentido, en contexto montevideano señala Alicia Torres (1997) que:

Al iniciarse la década del treinta, el deslumbrante fenómeno de la radiotelefonía descubría en nuestro país flamantes modalidades que se fueron afianzando en la selección de oyentes. Los *diarios parlantes*, conducidos en ocasiones por periodistas de la prensa; el *teatro en radio*, con elencos que reiteraban sus éxitos en escena; el *radioteatro*, a medida que fueron surgiendo libretistas; la *literatura en radio*, cuando escritores como Juana de Ibarbourou, Fernán Silva Valdés, Alfredo M. Ferreiro y muchos otros [Felisberto Hernández incluido], descubrieron que sus textos, leídos por

radio, alcanzaban una repercusión popular que ningún otro medio podía asegurar.

[...] En los finales de los cuarenta y principios de los cincuenta – tiempos de la fonoplatea con elenco– la radiotelefonía rioplatense fue inundada con libretos de Wimpi. Las dos décadas que van desde 1940 a 1959 consolidaron el imperio de la radio como capitalizadora de legiones devotas, capaces de incondicionales fanatismos por una u otra emisora, o por tal o cual programa. A pesar de que entre 1957 y 1962, tres canales de televisión de propiedad privada se instalaron en Montevideo, hasta bien entrados los sesentas la gente continuó reuniéndose alrededor de los aparatos de radio.

(TORRES, 1997, p. 292-293)

En relación a la televisión, cabe destacar el nombre de los hermanos Scheck y el programa *Telecataplum*³⁰, estrenado en 1962 con producción del recién creado canal 12 (Teledoce). “Los lobizones”, como eran llamados los hermanos, que desde un principio “incitados por su padre a hacer público el humor que circulaba sólo dentro de la familia” (GANDOLFO, 1995, p.2), participaron, antes, desde las páginas del diario *El País*, junto con Cesar Di Candia, en “La página de los Lunes”, una columna humorística surgida durante el mundial de fútbol de 1954 que, más tarde, se convertiría en la revista *Lunes* (1957-1962)³¹. Por otro lado, volviendo a la radio como medio de comunicación masivo nucleó³², entre otras expresiones populares, una clase de espectáculos que tiene directa relación con el humorismo y que Levrero también señala en este fragmento: el carnaval y más específicamente la participación de las “troupes” estudiantiles y los conjuntos de murga.

Al igual que lo mencionado anteriormente sobre el fútbol, el carnaval tiene un papel preponderante en la conformación de un identitario nacional producido desde los márgenes culturales “subalternos”. Como lo señala Alfaro (2002):

³⁰TELECATAPLUM; primer programa televisivo de humor en Uruguay con una excelente producción y elenco notable de actores, marcaron una línea humorística en el Río de la Plata en claro contraste con el humor más directo del teatro de revista de la vecina orilla, Buenos Aires.

³¹Al parecer, a diferencia de *Peloduro*, la exitosa revista de los hermanos Scheck no tuvo el mismo acercamiento a lo popular sino un sentido netamente más comercial. Según Sclavo (1968, p.12) en la revista no “había una coherencia ideológica y estética pero sí brillantes dibujantes [...] y excelentes humoristas [...], con otra visión de nuestro pueblo, más teatral, más para exportación, más fría también en clara reacción frente al intimismo nacionalista, reo” de la escuela *Peloduro*. Par confrontar estas afirmaciones cf: VILLARINO, Ciro. *Revista Lunes*. La sátira política en Uruguay. Montevideo: Edición del autor, 2017

³²“La conexión del carnaval con la radio fue inmediata porque se anunciaban las fiestas, los cantores más populares desfilaban por las plantas emisoras, se hacían transmisiones bailables especiales y, más adelante, el tiempo de carnaval era precedido por las transmisiones de los ensayos de murga, que se iniciaban en diciembre. Pero existe otra conexión de más importancia: el oyente de los años treinta recibía –y hasta la saturación– una variedad muy grande de contenidos comparables, por su magnitud y su forma, a los ofrecidos en los 300 tablados que albergaba la ciudad hacia 1930 [...] El oyente, como el espectador de los tablados, formaba parte del espectáculo, se integraba a él de forma activa. Era común “ir a ver” cómo se hacía radio antes de que existieran las fonoplateas. Este público popular estaba acostumbrado a la miscelánea porque fue la forma típica del carnaval.” (MARONNA, 2015, p. 179)

Si la “invención del Uruguay” y la fundación de nuestro primer imaginario nacionalista son procesos típicos del último cuarto del siglo XIX, la concreción de esa faena pasa también por el rol que le cupo al Carnaval como “medio masivo de comunicación”, como escenario para la construcción de identidad donde la sociedad toda, y fundamentalmente sus clases populares, encontraron un canal expresivo y particularmente apto para la elaboración directa de su imaginario y su cotidianidad. Auténtica expresión de teatro popular y callejero que, a partir de entonces, vinculó definitivamente a la fiesta con todo un circuito alternativo de elaboración simbólica en el que nacieron y se desarrollaron un sinfín de propuestas estéticas inspiradas en códigos y formas de sentir tradicionalmente marginadas por la cultura erudita pero hondamente asociadas a algunos de los referentes más perdurables de nuestra identidad. (ALFARO, 2002, p.24)

Entre estos referentes del universo carnavalero, la murga³³, cuya conformación comienza en las primeras décadas del siglo XX, se convierte en “la academia del humor de la calle, filtro y expresión viva del ingenio popular” (SCLAVO, 1991, p.221). Además, por su arcaico arraigo en una sonoridad “plebeya” y urbana, encarna la *vox populipor* excelencia como clave identificatoria de una comunidad. En este sentido, Alfaro (2002) sintetiza la originalidad estética de esta impronta coral gestada en los barrios y “tablados” montevidianos a partir de diversos aportes:

Una aproximación sumaria al microcosmos de la murga en su versión más clásica permite resaltar, entre otros ingredientes, una estética deliberadamente grotesca y kitsch, una gestualidad fuertemente comunicativa y una rítmica radicalmente original basada en un peculiarísimo diálogo entre bombo, platillo y redoblante. Nada tan emblemático, sin embargo, como el sonido del coro murguero en el que se destaca la emisión de la voz nasal, gangosa, proyectada con sabiduría a gran distancia para su audición a la intemperie, y en el cual, la murga plasma su sello estético más profanador y contundente. Creación genuinamente nacional que evoca el voseo del canillita³⁴ y que nace de un código singular que, según los entendidos, solo puede aprenderse en la calle. Sumado a ello, los textos de la murga, mezcla de crítica política, sátira social y realismo grotesco impregnados de inevitable sentimentalismo, configuran una crónica anual de la vida ciudadana inspirada en una visión del mundo intransferiblemente uruguaya. Ya sea a través de la inversión paródica que promueve el mundo del revés o de la explicitación de mensajes más o menos ideológicos, hay toda una escala de valores hondamente arraigada en el ser nacional que emerge de los cuplés, donde la acción coexiste con el comentario escéptico del coro, o de la cosmovisión cíclica de las “retiradas” y de su “eterna promesa de volver”, sugestivo

³³Nombre dado tanto al conjunto, o agrupación típica del carnaval uruguayo, así como al género musical y escénico evolucionado a partir de la murga gaditana en contacto con referentes locales a comienzos del siglo XX. Existe actualmente bibliografía al respecto, ver, entre otros: CAPAGORRY, Juan; DOMINGUEZ, Nelson. *La murga. Antología y notas*. Montevideo: Cámara Uruguaya del Libro, 1984; CARVALHO NETO, Paulo de. 1967. *El Carnaval de Montevideo. Folklore, Historia, Sociología*. Sevilla: Facultad de Filosofía y Letras, 1967; DIVERSO, Gustavo. 1989. *Murgas, La representación del carnaval*. Montevideo: Edición del autor, 1989; REMEDI. *Murgas: El teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*. Trilce: Montevideo, 1996.

³⁴Denominación popular dada a los vendedores de diarios y periódicos ambulantes, cuyo pregón y sonoridad característica pasará por su intermedio a la murga uruguaya.

exorcismo por el cual la dimensión cautivadora del lenguaje ritual intenta atrapar al tiempo y abolirlo.(ALFARO, 2002, p.27)

Aunque no directamente ligadas al ambiente del carnaval, sino al universitario, las troupes estudiantiles son otro de los espectáculos escénicos que Levrero cita en este diagrama, junto con el teatro y la revista de variedades. Tal vez, por la misma procedencia estudiantil de este humor, Levrero publica sus primeros textos en la revista *Zurda* (1958), vinculada a la Facultad de Medicina (de donde proviene su amistad con Gindel y Casacuberta), sino también por su guiñada con las corrientes de vanguardia, sea que Levrero incluye en un recuadro especial de este diagrama a la “Troupe Ateniense” como una de las “influencias” directas para su humor.

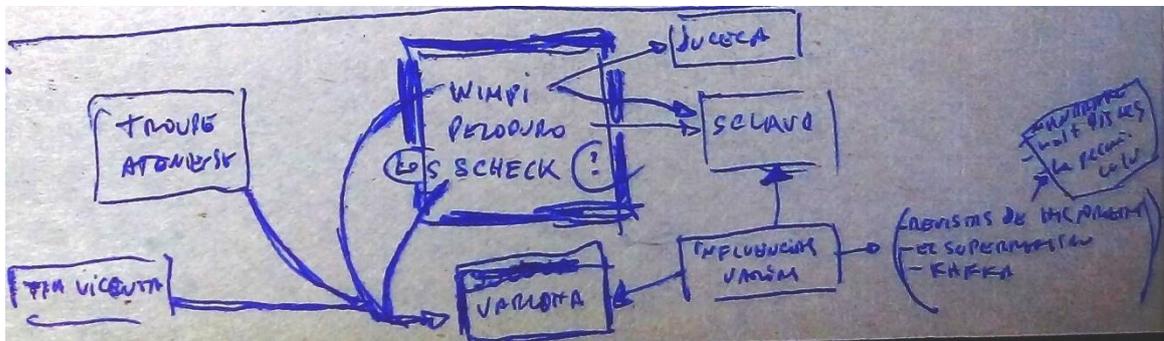


Figura 13. Diagrama 1. Fragmento. Inédito. (Original en poder de la Sección de Archivo del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay)

En relación al fenómeno de las “troupes” estudiantiles en general, Torello (2012) nos dice que:

Una de las prácticas incorporadas felizmente al ocio montevideano es la fiesta estudiantil de primavera, popular entre los años 10-30 tanto en Uruguay como en Latinoamérica.

[...] Durante setiembre, alumnos de facultades y otros institutos interactuaban con el espacio público (además de organizar comilonas en hoteles, pic-nics, bailes y deportes) bajo modalidades espectaculares tanto callejeras como *indoors*. (TORELLO, 2012, p. 101)

Así, los estudiantes organizados por facultad, además de las caravanas y desfiles callejeros con carros decorados,

[...] desarrollaron verdaderos programas de variedades, en los teatros más importantes de la capital, agregando al núcleo inicial del show del desfile, sainetes y sátiras originales, monólogos, couplets, bailes, coros y grand guignol,[en un] *mix* vertiginoso de parodias, énfasis sensacionalistas (listados de adjetivos dignos del mejor *Freak Show*)[...] cantos caricaturescos, manipulación de nombres (entre la transcripción fonética y el flirteo con el cocoliche) y ajuste inmediato de los programas según situación y lugar, que fueron la esencia de los espectáculos de las primigenias troupes.

(TORELLO, 2012, p. 103; 109)

Dos nombres y centros de estudio se destacan entre estas agrupaciones amateurs por su alto grado de “profesionalización” y el éxito de público alcanzado: la Facultad de Medicina con su “Medicine’s Bolsheviks Troupe”, y, sobretudo, la Facultad de Derecho con su “Troupe Ateniense”. En el contexto de los años veinte en Uruguay, dominados por una relativa paz social y prosperidad económica impulsados por el batllismo y el mito de la “Suiza de América”, la moderación y la tendencia conciliatoria frente a las tensiones en el campo cultural de la modernización no permitieron, al parecer, el surgimiento de genuinas manifestaciones de estéticas vanguardistas, tal como sí sucedió en otros países latinoamericanos como Argentina, México o Perú. Como apunta Boglione (2012), en Uruguay:

[...] en los pocos escritos “programáticos” de los órganos vanguardistas, esencialmente revistas, no sólo falta la virulencia y rebeldía que sellan su “aventura” europea y extraeuropea (suficiente pensar en el casi contemporáneo y belicoso estridentismo mexicano), sino que emerge una especie de calculado distanciamiento que permite, con respecto al empuje rupturista, y según la ocasión, absorción y desapego, apropiación y disyunción. (BOGLIONE, 2012,p.122)

En un ámbito vanguardista uruguayo “desvinculado de un proyecto de revolución total de la vida [y] de los modos de producción del sistema artístico [,] el manejo de los instrumentos vanguardistas parece darse de forma ya enfriada, vale decir, como mero empleo técnico de los mismos” (Idem, p.128). De este modo, la “Troupe Ateniense” mediante un uso paródico o “farsesco” de los gestos y procedimientos de vanguardia, aunque ausente de una intención “programática” de afectar el sistema artístico o la *institución arte* establecida, y mediante el humor como remedo de ruptura o escándalo, consiguió sacudir levemente la monótona y parsimoniosa superficie cultural de la recatada capital de comienzos de siglo XX. Así, durante más de una década, y con un núcleo de estudiantes de la talla de los hermanos Collazo, Victor Soliño y Gerardo Matos Rodríguez (figuras estrechamente ligadas al carnaval y reconocidos autores de tangos emblemáticos) entre otros, la “Troupe Ateniense” se propuso intervenir, año a año, en el ambiente cultural montevideano como “calculada y prudente provocación intelectual” (Ídem). Como lo resume Torres Fierro (1968):

En la década de los 20, y proyectándose –aunque ya en declinación– sobre la de los 30, esplendió la Troupe Ateniense, sólo ocasionalmente ligada al Carnaval. Fue un hecho de humor literario-musical fuera de lo común, por su brío, por su gracia, por su osadía que en algún sentido, y acaso sin saberlo sus integrantes, sonaba a auténtico “vanguardismo”. Los nombres de Ramón y Juan Antonio Collazo, de Victor Soliño, del “Mono” Filloy y otros, han quedado vinculados a ese hito tan auténtico del humor montevideano. (TORRES FIERRO, 1968,p. 473)

En este sentido, cabe mencionar otra de las humoradas literarias llevadas a cabo por este grupo de estudiantes de derecho, aunque al mismo tiempo, “destacados músicos y hombres del espectáculo” (BOGLIONE, 2012, p. 132), se trata de la publicación en 1932 del libro *Aliverti Liquida. Primer Libro Neosensible de Letras Ateniense*. Pensado como parte del proyecto del “II Salón de Harte Ateniense”³⁵, dentro de su propuesta de un uso paródico de las estéticas de vanguardia (sobretudo el futurismo marinettiano) en ambigua clave humorística entre el escarnio y el homenaje, este singular libro, sin folios numerados ni marcas editoriales y firmada básicamente bajo seudónimos, puede ser considerado una de las primeras obras de poesía visual del Uruguay³⁶. Este libro, junto con las demás prácticas y puestas en escena de la Troupe Ateniense, como producto híbrido entre la performance teatral y el ejercicio aplicado de procedimientos “serios” de desacralización vanguardistas en clave de parodia humorística, pueden resultar un prisma o perspectiva desde donde asimilar el propio gesto humorístico de Levrero, sobre todo durante los años setenta, bajo aquellos seudónimos que trabajan con algunos géneros de la cultura popular (el tango, la gauchesca, el folletín, el policial) como Ramón de la Faca, Sofanor Rigby, Lavallega Bartleby, Bill Carter; aunque, al mismo tiempo, el mismo uso de la parodia con finalidad humorística pueda ser extendido al resto de los seudónimos (Tía Encarnación, Profesor Off, Profesor Hybris, Edipus Leroi, etc.), con excepción de los textos firmados como Alvar Tot, o Carlos Nicole, a comienzos de los ochenta, cuando los procedimientos paródicos y el juego con los géneros y referencias implícitas desaparecen, dando lugar a un pacto más referencial y explícito con el lector desde una voz narrativa casi plegada, como alter ego, al escritor.

Por otro lado, cabe mencionar el rescate del olvido de este libro, y de autores como A. M. Ferreiro, R. Garet u Ortiz Saralegui, por parte de la publicación juvenil *Los Huevos del Plata*³⁷ y el grupo de los “hachepientos” de la mano de Clemente Padín a finales de los sesentas, quienes reivindicaron desde sus páginas algunos de esos autores ninguneados por la

³⁵Especie de instalación artística con exposición de los cuadros, escultura, números musicales y de revista preparados por el propio grupo y allegados en un frenesí productivo que incluso terminó en la venta de algunas de las “obras” presentadas.

³⁶Tal como lo propone Boggione (2012, p.131), *Aliverti Liquida* “marca el fin de la pista dejada por las vanguardias históricas en Uruguay y representa, en muchos sentidos, su caso más exorbitante y curioso.”

³⁷ Revista fundada y dirigida por el poeta y artista visual Clemente Padín, reunió una busca de renovación conceptual y de nuevas salidas para la intervención poética con una aspiración a marcar un espacio crítico al margen de la hegemonía de la denominada “generación del 45” en el campo cultural. Director [a partir de n.4] Clemente Padín. 1965-1969. 15 números. Colaboraciones de: Héctor Paz, J. Linares, Clemente Padín, Horacio Buscaglia, Mario Levrero, Samuel Wolpin, Cristina Pieri Rossi, Néstor Curbelo, entre otros.

generación del cuarenta y cinco y de la sombra de los cuales intentaban salir³⁸. Como se declara en el número 8 de la revista, dedicado a reproducir “varios poemas de los atenienses (algunos con normalizaciones gráficas) y establece[r] una elocuente continuidad entre aquellos y el proyecto de su grupo vanguardista” (BOGLIONE, 2012, p. 160):

Acentuar el ridículo, reírse de los convencionalismos, meterle el dedo en la llaga a una comunidad de monstruos son actividades altamente subversivas, que apuntan al centro mismo de los valores que sustentan un régimen podrido que se obstina en mantenerse a toda costa. En este sentido, la Generación del Centenario nos ha dejado un claro ejemplo, un monumento como no hay otro en nuestro país: *Aliverti Liquida*, editado en el 32, tal vez sea el único libro uruguayo que cumple esos propósitos que son los mismos que toda la Hachepiencia se obstina en lograr. (ANÓNIMO, *Los Huevos del Plata*, 1967, s/n.)

Vale recordar que Padín fue uno de los primeros editores de Mario Levrero, al publicar, en forma de plaqueta, el cuento largo “Gelatina”, con dibujo de capa del propio Varlotta, en 1968, además de otros textos. Sin embargo, a pesar de estas participaciones esporádicas en la revista de Padín, no se le podría adjudicar a Levrero el mismo alineamiento pretendido por los “hachepientos”, aunque, por cuestiones generacionales ambos compartan, desde puntos de vista distintos, el mismo embate con las posturas críticas dominantes de la generación del 45.

En este sentido, finalizando el comentario de algunos de los nombres y vínculos que aparecen en este fragmento del “Diagrama 1”, cabe mencionar el grupo que Levrero identifica como “los intelectuales”, en el cual incluye a Carlos María Gutiérrez, Mario Benedetti, Julio C. Castro y otros que podemos imaginar ligados al semanario *Marcha*, al mismo tiempo que muchos de ellos participaron en la tercera época (1964) de la revista de Julio. E. Suárez, *Peloduro*. Sobre el variado perfil de algunos de estos columnistas de la página de humor titulada “Agujero en la pared” de *Marcha*, nos dice Hugo Alfaro que:

Por ejemplo: Benedetti trabaja en profundidad su mundo montevideano de empleados públicos y avivados varios; El Hachero trabaja el suyo, cordialmente ubicado en la zona portuaria, el bajo y las canchitas del fútbol; Onetti, Maggi y Wimpi elaboran sus sarcásticas observaciones sobre el carácter nacional; Mónica [Elina Berro] todo lo ve desde un *penthouse* de Pocitos, y Gutiérrez desde la trincherera del periodismo [...]. Agréguese a Maneco Flores, Julio Castro, Carlos del Peral, Ignacio Domínguez Riera, Jorge Sclavo, Mauricio Rosencof, la mismísima María Ester Gilio, cada uno con su estilo propio. (ALFARO, 1971, p.8)

³⁸ Entrevista cedida amablemente para esta investigación en 22/02/2018, Montevideo.

La omisión de Alfredo M. Ferreiro de la lista de colaboradores podría ser sintomática del mencionado ninguneo practicado por la generación del 45 respecto a sus antecesores inmediatos, aunque, de todos modos, continúa siendo la figura señera de Julio E. Suárez, *Peloduro*, el punto de aglomeración del humorismo nacional, quien, también, publicó en las páginas del semanario de C. Quijano.

Por otro lado, el propio Varlotta (1984) en su artículo sobre *Peloduro*, resta importancia a este grupo de colaboradores de la tercera época y destaca a *Misia Dura* como la verdadera heredera del “espíritu *Peloduro*”:

Así, cuando se intenta la experiencia de la tercera época (1964), *Peloduro* sólo queda como un título familiar; es cierto que Suárez sigue siendo el director, y que está presente el inseparable Puppo; pero no está la historieta ni nada que la sustituya con igual fuerza, aunque sus personajes todavía asoman y opinan; los colaboradores, casi todos de una nueva generación, que no han hecho como decíamos su escuela en la vieja *Peloduro*, son el “vino nuevo” para un “odre viejo”. El “espíritu *Peloduro*” reaparecerá más tarde, en la revista *Misia Dura*, que desde su nombre homenajea al maestro pero que es ella misma, liberada de su tutela. (VARLOTTA, 1984, p.78-79)

Estas apreciaciones del Varlotta crítico del humor, nos llevan a comentar otra red de vínculos que estos diagramas plantean como estudio prospectivo del humorismo uruguayo, y rioplatense en general.

Nos referimos al “Diagrama 2”³⁹, donde se relacionan varios nombres de revistas de humor uruguayas y argentinas en función a un eje central pautado en torno al protagonismo de tres publicaciones que atraviesan el período que va desde la caída del Uruguay liberal (*Peloduro* 1943;1955;1964), pasando por la etapa de convulsión social (*Misia Dura* 1969-1971) hasta la llegada del régimen de facto y posterior redemocratización (*El Dedo, El Huevo, Guambia*, 1982-1983).

En este sentido, tanto Sclavo (1968) como Varlotta (1984) y Torres (1997) hacen referencia a un cambio, o a una intensificación, en la modalidad satírica del humor en estas revistas a medida que las circunstancias históricas se agravan en el sentido de la pérdida de libertades individuales y la censura decurrentes del quiebre institucional, que tiene, como

³⁹Al igual que con el diagrama anterior, nos atenemos aquí a una simple mención y comentario de algunos elementos relativos a dichos Diagramas, cuyos alcances podrían ser llevados en cuenta para un estudio extensivo del humorismo en Uruguay, aunque en nuestro caso serán abordados en la medida que aporten los insumos para una descripción reflexión de esta faceta del crítico del humor de Varlotta.

punto de inflexión, la asunción de Jorge Pacheco Areco a la presidencia en 1968 y finaliza con el restablecimiento democrático en 1985.

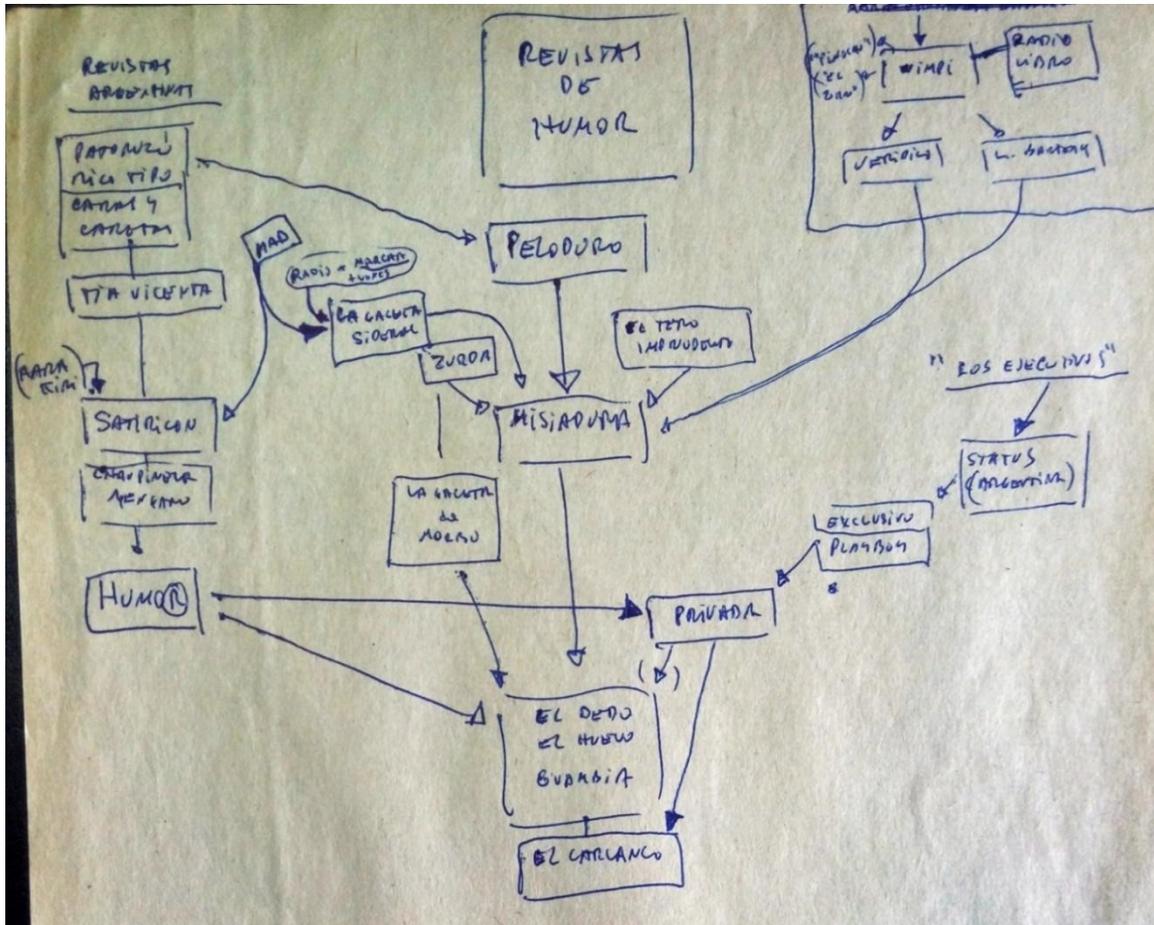


Figura 14. “Diagrama 2”. Inédito. (Original en poder de la Sección de Archivo del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay)

La aparición, en febrero de 1943, de la revista de Julio E. Suárez marca el punto de partida y será “el pentagrama donde en adelante se deberán escribir las notas de nuestro humor”, según Varlotta (1984, p.70). Para Torres (1997, p.280), *Peloduro* aglutinó algunos nombres que estaban produciendo humor en aquel momento y quienes “desde sus modestas páginas renovarían, redefinirían y proyectarían el humor uruguayo – o más bien montevideano– y, en parte, articularían la continuidad y evolución de la veta costumbrista de los practicantes del género.” Varlotta se refiere a un “fraguado” del humorismo nacional a partir de 1943:

El humorismo uruguayo no nace, desde luego, con *Peloduro*; hemos utilizado la palabra “fragar” para sintetizar el hecho de que en la revista confluyeran y se organizaran los hombres y las expresiones hasta ese momento dispersos y que, por su trabajo en conjunto e influenciándose

mutuamente, llegarán a definir ese humorismo nuestro con un nítido perfil. (VARLOTTA, 1984, p.71)

Para Torres Fierro (1968, p.476), la “modesta y desgarbada” publicación de Suárez, “practicó un humorismo directo, popular, contundente e higienizante a la vez, que tuvo una actitud militante frente a los problemas de la hora”. Sclavo (1968, p.219), confirma esta apreciación sobre el carácter combativo del humor de Suárez, al tiempo que resume y vincula su figura con la tradicional veta costumbrista y folclórica del humor en Uruguay:

El humor, a través de la historia de la literatura uruguaya, ha sido una materia de viejo cultivo pero sin un trabajo sostenido. Se caracteriza por una actividad lateral de algunos escritores, nada orgánica, indecisa, de vocación débil, y donde en un primer pasado podríamos anotar algún cielito de Bartolomé Hidalgo, una sátira del gozoso Francisco Acuña de Figueroa, o cuento –tal vez chismes– del anecdotario, muchas veces infamante, del finisecular Timoteo. Pero siempre, humor de raíz nacionalista, popular, intimista, que hunde sus raíces en lo folklórico (tanto urbano como rural) al punto de confundirse con el costumbrismo, y tantas veces nutriéndose de éste. Su posterior desarrollo, condicionado a los cambios de la historia latinoamericana y a la pérdida de las libertades más elementales para su pueblo, lo ha llevado a una actitud cada vez más decididamente militante. Y la piedra fundamental de este humor combativo es Julio E. Suarez. (SCLAVO, 1991, p. 219)

En este sentido, Torres (1997) afirma que la revista de Suárez:

[Llegó] a un público masivo que accedía a periódicos y revistas más que a libros, que disfrutaba y compartía ese particular y directo sentido del humor que, sin ser agresivo, sabía señalar con agudeza y socarronería el lado risible de la conducta y las costumbres de los uruguayos, estimulando el sentido de pertenencia y consustanciación con su entorno [...] (TORRES, 1997, p. 280)

Varlotta (1984), en su minucioso artículo sobre la revista, se expresa más sobre este punto de la vocación humanista y moralizante del humor y la caricatura de Suárez, que critica sin destruir a su adversario político, la relativa autonomía ideológica de la revista y sus relaciones con el ambiente cultural de restablecimiento democrático posterior al golpe de Gabriel Terra (1933-1938):

Suárez se había formado como director de *Peloduro* en esa década especial de un nuevo auge democrático, después de los años difíciles en medio de los a que tuvo lugar la dictadura de Terra; durante el reinado de *Peloduro* no solo se toleraba la caricatura y la sátira, sino que las propias “víctimas” podían regocijarse con el humor vertido a sus costillas, e incluso se establecieron sólidos lazos de amistad entre los hombres por encima de partidismos e ideologías, y del carácter de gobernados y gobernantes o caricaturistas y caricaturizados. Por otra parte, la situación económica hacía posible que por medio de avisos y un tiraje interesante, una revista pudiera mantener una expresión autónoma.

Esa modalidad de la época permitió a Suárez desarrollar al máximo no sólo su vocación de dibujante y humorista en general, sino también y sobre

todo esa vocación humana que le hacía caricaturizar sin ofender, criticar sin destruir, respetando profundamente al hombre que era el adversario político.
(VARLOTTA, 1984, p. 79)

Estas circunstancias, de relativa estabilidad y respeto de los valores democráticos, vendrían a cambiar drásticamente hacia finales de los años sesenta con el agravamiento de la crisis económica y política que afectaba al país desde que el modelo agro-exportador se estanca al final la Guerra de Corea en 1953. Para Nahum (1995, p.229), cuando “terminaron las guerras ajenas y con ellas los buenos precios; el pequeño mercado interno frenó a la industria; las divisiones partidarias debilitaron a los Gobiernos, que no atinaron a impulsar una política adecuada a la nueva realidad”. Estos factores, sumados al crecimiento de la inflación, la especulación financiera y la intervención de los lineamientos económicos impuestos por el FMI, a nivel social, se caracterizaron por un “deterioro constante de las condiciones de vida de los sectores populares y medios, incluyendo el descenso de los salarios reales y los beneficios sociales, creciente desempleo y pobreza y el comienzo de la emigración masiva” (MARKARIÁN, 2012, p.20).

Por otro lado, en el contexto de la Guerra Fría, el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, supone una intensificación del poder imperial de EEUU sobre su “patio trasero” latinoamericano, con una serie de consecuencias en el plano estratégico sobre la región que acabarían impactando dentro de la lógica de los distintos regímenes dictatoriales. Como lo resume Rubén Yáñez (1987):

[Las] dictaduras instaladas durante la década del 70 en América Latina, se inscriben en la amplia estrategia del imperialismo norteamericano a la salida de la Segunda Guerra Mundial, cuando, a partir del contexto ideológico de la guerra fría ante la nueva correlación mundial, en la que aparece no ya una nación, sino un camino socialista, el imperialismo profundiza e instrumenta su control sobre América Latina. Así es que, reactualizando a un nivel superior la doctrina Monroe, con la que se traba la nueva formulación de las “fronteras ideológicas”, el imperialismo se eleva a la condición de intérprete por sí de las contradicciones internas de los países latinoamericanos, encuadrándolas siempre en la confrontación “comunismo-democracia” o “Este-Oeste”, autorizando en dicha interpretación, tanto la intervención militar directa como la manipulación política más o menos encubierta.

(YÁÑEZ, 1987, p.142)

A finales de la década de sesenta, en este marco de convulsión social marcado por la polarización ideológica internalizada, la inflación económica y el descrédito por la clase política, las movilizaciones y los enfrentamientos entre estudiantes y trabajadores con la policía comienzan a dejar sus primeras víctimas; la violencia estatal o de la guerrilla urbana

del MLN-Tupamaros se vuelve una realidad cotidiana durante esos años. En 1967, tras el fallecimiento del presidente electo colorado Gral. Oscar Gestido, asume Jorge Pacheco Areco, “un periodista [y exboxeador] del ala conservadora del Partido Colorado [que] no era bien conocido en los círculos políticos” (WEINSTEIN, 1987, p.93). Este oscuro personaje marcará el giro definitivo en la pérdida de los derechos y las garantías individuales gobernando bajo un estado de sitio permanente, impuesto por las Medidas Prontas de Seguridad; la proscripción de partidos políticos y grupos opositores, así como por la censura de prensa y la persecución ideológica continuarán agravándose en crímenes de lesa humanidad, como la tortura y desaparición forzada, entre otros, a medida que el golpe de Estado se concretiza en 27 de junio de 1973.

En este contexto, el humor político y la caricatura tienden a cobrar un grado mayor de corrosividad y condena del adversario político o del personaje público, aspecto del cual el humor de Suárez carecería⁴⁰. Como lo resume Varlotta (1984) en su artículo:

La realidad nacional se iba transformando cada vez más en un campo de batalla, y el humor político se volvería ácido, corrosivo, disolvente y hasta “sucio”, reflejando la corrupción de los partidos y de los hombres de la política. Entre aquellos nuevos humoristas y aquellos nuevos gobernantes ya no era posible la amistad, a menudo, tampoco el respeto.

Se comprende entonces el imposible de un éxito renovado de Peloduro en 1964, con otra realidad política y social, que exigía otro estilo de humor –al que Suárez no podía acceder. (VARLOTTA, 1984, p.79-80)

En este sentido, el aspecto satírico del humor, como herramienta de crítica mordaz y condenatoria al mismo tiempo que acto de resistencia, se vuelve una característica común y casi obligada del humor militante y combativo que emerge hacia finales de los años sesenta. Esta capacidad del humor, en revelar incoherencias y diagnosticar los males de la sociedad, puede tornarse un factor de respuesta, de cohesión y de alivio, en “coyunturas políticas autoritarias y dictatoriales en las cuales el espacio público se ve fuertemente restringido y controlado, el miedo es impuesto [...] y políticas represivas torturan, desaparecen y asesinan a personas así como aniquilan tradiciones, símbolos, discursos e imágenes” (BURKART, 2017, p. 25). Como lo coloca Burkart (2017) en relación a los antecedentes del humor satírico en revista argentinas de los años setenta en similar contexto: *Satiricon*, *Chaupinela* y *HUMO*®:

⁴⁰Sin embargo, la afinidad explícita de Suárez con la izquierda desmiente, a nivel humorístico, esta supuesta carencia o falta de acceso a los medios de la sátira comprometida como lo demuestra la grabación del “Mensaje al acto de setiembre de 1964” editado por las “Ediciones Frente”. Disponible en: <<<https://www.youtube.com/watch?v=CGaoJVikOw>>>. Acceso: Agosto de 2019.

La risa satírica tiene el plus de convertirse en acto político, micro y cotidiano pero acto político en fin. Es un gesto de rebeldía incluso de resistencia ante regímenes que procuran disciplinar las sociedades y controlar y limitar las acciones de los individuos. Desafiando o dejando en suspenso lo trágico, este tipo de humor hace soportable el dolor, consuela y contribuye al procesamiento de hechos y situaciones traumáticos. (BURKART, 2017, p.25)

Esta inflexión del humor ante lo político en un período de convulsión social tendrá en *Misia Dura* (1969-1974)⁴¹ a su representante más contundente. Fundada en mayo de 1969 por un pequeño núcleo de artistas y dibujantes vinculados al sector de propaganda del Partido Comunista, la revista se transformará en el polo humorístico del diario *El Popular*, desde junio de 1971 hasta su clausura en 1974, además de ser, como mencionado anteriormente, la primera experiencia “profesional” de publicación de textos de humor por entregas para el joven Varlotta Levrero. Como afirma su director, el polifacético Jorge “Cuque” Sclavo (1936-2013)⁴², desde “agosto de 1964, último número de *Peloduro*, hasta mayo de 1969, aparición de *Misia Dura*, no hay intento de humor más o menos orgánico y mucho menos de humor político” (SCLAVO, 1991, p.221) en Uruguay. Levrero se refiere a Sclavo como “el ‘hombre de dos mundos’, el hombre de la transición de un humor al otro, quien mejor conservó la herencia de Suárez y consiguió adaptarla a los nuevos tiempos” (inédito, in: “Carpetas Peloduro”, SADIL). En su artículo, Levrero llega a referirse a *Misia Dura* como aquella publicación cuyo “espíritu encarnó” la mítica revista de Suárez, *Peloduro*, que “como todo inmortal sigue allí, esperando una nueva encarnación –quién sabe con qué nombre y qué forma– que lo proyecte al mundo” (VARLOTTA, 1984, p.81).⁴³

Por otro lado, Torres (1997, p. 286) ubica al humor de la revista dentro de aquellas “modalidades más enérgicas [que] se manifestaron desde medios de prensa de izquierda [y] que no hacían concesiones al orden prevaleciente”:

La línea ideológica de la revista fue siempre de izquierda, antiimperialista y antioligárquica, aunque por cierto, no era indispensable ser comunista para

⁴¹ Director: Jorge Sclavo. 1ª época: 1969-1970. 2ª época: 1970-1971. 3ª época: 1971-1974. 12 de mayo 1969 a julio 1970 (1ª época, 25 N°s). Octubre 1970 a febrero 1971 (2ª época, 26 N°s, editada como suplemento del diario *Ya*). Junio 1971 a ¿? 1974 (3ª época, ¿? N°s, suplemento semanal de *El Popular*). 180 N°s (aprox.).

⁴²Escritor, humorista, letrista, libretista, dramaturgo y director teatral, actor, publicista, crítico cinematográfico, gestor cultural y referente de la cultura y el arte popular desde mediados de los sesentas.

⁴³Sin embargo, como veremos más adelante, esta actitud de humor militante o de arma ideológico-partidaria, será condenada según aparece en los textos preparatorios de su antología, constituyendo una de las ambigüedades o contradicciones que se cruzan, entre la “teoría y la práctica” en la actividad humorística de Levrero.

integrar su elenco. En la primera época [1969-1970] la revista alcanzó su tono más furibundo y militante, en la cerrada oposición con que enfrentó al gobierno de Jorge Pacheco Areco (1967-71). [...] Ante la destrucción del liberalismo uruguayo, *Misia Dura* apuntó todas sus baterías a minar lo que consideraba las perversiones del sistema, fue por eso una revista más política que *Peloduro* [...]. (TORRES, 1997, p. 286)

En este sentido, cabe mencionar las tapas con caricaturas de Pacheco, junto con los encabezamientos con frases mordaces y de doble sentido jugando con los nombres y los referentes de hechos muchas veces difíciles de reconstruir, necesarios para alcanzar el efecto humorístico.

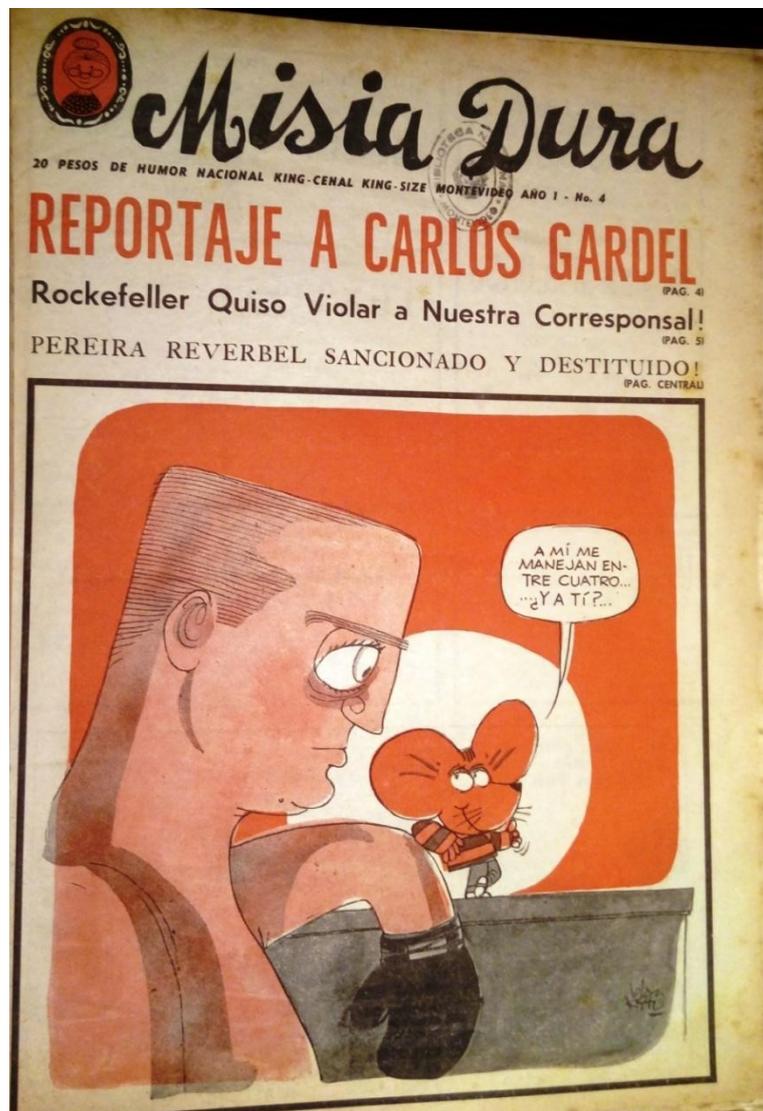


Figura 15. Tapa *Misia Dura*, N°4, 23/VI/1969.

El humor político, por su carácter circunstancial, demanda un conocimiento implícito del dato “extratextual” contenido en la frase o el dibujo de efecto reidero, y, aunque se trate de

una situación puntual o específica, efímera en el tiempo muchas veces, así mismo su objeto resultó muy claro para todos en el momento de su alusión. La noticia, pero también su hecho anecdótico, servía como apoyatura para el chiste. Algo así nos da a entender el siguiente testimonio de uno de los integrantes del plantel inicial de la revista (cuyo nombre no pudimos ubicar), al referirse al juego con los titulares de tapa y su relación con la menudencia cotidiana, solo captable plenamente en el calor de la hora:

[...] eran tiempos de inconsciencias como poner la foto de Pacheco en la tapa el día del animal, y convocar a homenajearlo, o aquel título “Abajo las Medias” (la gente desde el ómnibus o al pasar por los kioscos leía “Abajo las Medidas”) acompañado de aquella imagen hoy por demás naif de una chica bajándose las medias, o “Cacho Caetano: no soy tupamaro” cuando el celebrado half mirasol, en un encuentro clásico, dejara groggi de un certero pelotazo al Comisario Alejandro Otero, juez del partido, pero a la sazón Jefe de Inteligencia y Enlace, repartición policial a cuyo cargo estaba la represión del MLN.⁴⁴

⁴⁴Cf: “Misia Dura: el rescate de la (verdadera) memoria”. Disponible en: <<<https://www.laondadigital.uy/LaOnda2/410/A2.htm>>> Acceso: Agosto, 2019.



Figura 16. Tapa *Misia Dura*, N°5, 7/VII/1969

Así mismo, y todavía en relación con la actitud de compromiso y militancia política asumida por la revista y la mayoría de sus integrantes (comenzando por su director), cabe citar la preparación y puesta en escena del espectáculo *Misia Dura al Poder* durante el año 1971. Como dice Sclavo (2009, s/n) “el 5 de febrero del 71, coincidiendo con el día de fundación del FA [...] el estreno de MISIA DURA AL PODER, un espectáculo que hicimos con Club de Teatro en la vieja salita de El Galpón de la calle Mercedes. Luego lo mudamos al Stella y estuvo como dos años de gira por todo el país.”

Coincidiendo con la formación de un nuevo movimiento político de coalición de izquierdas, el Frente Amplio, y los comicios electorales de aquel año, el mismo Sclavo actúa y dirige una serie de *sketches* humorísticos, en base al citado género popular conocido como murga, destinados a concientizar a la población sobre la cruda realidad política a través de actuaciones en clubes de barrio y sindicatos de todo el país. De este emprendimiento artístico-

cultural, del que participaron nombres más tarde reconocidos del teatro y la canción como Jorge Denevi, Eduardo “Pepe” Vázquez, Mary Da Cunha u Horacio “Corto” Buscaglia, entre otros, quedará inclusive una grabación en disco con las canciones y parte de los *sketches*⁴⁵.

Como resume el propio Sclavo la impronta y las características del espectáculo en una nota del diario *Ya*, dentro del cual, *Misia Dura*, comienza a salir como suplemento hacia finales de 1970:

“La *Misia Dura* viene para avivar a los “checatos” de lo que hubo en el quinquenio—nos dice Sclavo—. Será una antología política a través del humor. *Un espectáculo que mostrará como cambió el país en estos últimos años y como paralelamente fue cambiando el humor*”.[...][...]“Para ello basta comparar la columna amarilla de César Di Candia con los relatos de “El Hachero”. Ha cambiado el país y el humor también ha cambiado. [...] *Misia Dura al Poder* será un espectáculo montado en base a “Sketchs”, que interpretará una murga. Hemos elegido una murga porque es la expresión más uruguaya que hemos podido encontrar”.[...][...]“Utilizaremos textos de El Hachero— sigue diciéndonos Jorge Sclavo— de Julio C. Castro, Di Candia, Rolando Speranza, Andrés Castillo, Casacuberta, *Varlotta*, Moraes y música de Troilo, Palito Ortega, Los Náufragos, Los Wawancó, Los Delfines y de Joan Manuel Serrat, por los cuales pagaremos rigurosamente derechos de autor. “Solo no paga derecho el canto del gallo, dice AGADU”.[...][...]“En definitiva, lo que buscamos es dar un panorama de la realidad nacional con textos nacionales y en base al humor. El humor es muy efectivo como concientizador —explica Sclavo—. Luego llevaremos este espectáculo a los barrios, a los sindicatos y a todos los puntos del país. Porque nosotros pretendemos, —dice muy serio— y no es moco de pavo, es ganar las elecciones y de paso pagar las deudas. Y hacer reír mientras se pueda...”[...][...]“*Misia Dura* será el “polo humorístico” del Frente Amplio, aunque no desconocemos el derecho de que puedan existir otros polos en el frente [...]” (*Ya*, n.º?, 19/I/1971, itálico nuestro)

⁴⁵Disponible en: <<<https://www.youtube.com/watch?v=VIMbPJwE27Q>>> Acceso: Agosto, 2019.



Figura 17. "Misia Dura al Poder", *Ya*, n°41, 19/I/1971

No hemos podido confirmar la existencia de los "textos" de Varlotta, Casacuberta o Gindel utilizados para el espectáculo mencionados por Sciavo. En definitiva, lo que queda claro a partir de las declaraciones de esta nota es el carácter de herramienta de acción política⁴⁶ y pedagógica, *engagé*, atribuida a la risa táctica y al efecto humorístico "al servicio de una estrategia seria" (CHOUITEM, 2018, p.39) en conjunto con otras manifestaciones culturales como la murga o la canción popular en aquellos años.

Sin embargo, a finales de 1971, el protagonismo otorgado a las Fuerzas Armadas en el sistema político y su avance autoritario desde que asumió la conducción en la lucha "antisubversiva" contra el MLN-T, junto con el derrumbe democrático y representativo de los partidos políticos, entre otras causas, llevarán a perpetrar el golpe cívico-militar en 26 de junio de 1973. En un contexto social fuertemente tensionado y con creciente aumento de la violencia en la vida pública, las diversas formas de represión y de censura: los allanamientos y las detenciones, el secuestro y la desaparición, la tortura y el asesinato, formaron parte de los operativos militares desplegados sobre la sociedad uruguaya, generalizando un clima de terror que se extendería por varios años.

En este marco, la censura a los medios de prensa opositores hizo prácticamente imposible la existencia de revistas de humor, mucho menos de humor político. Según Silva

⁴⁶Sin embargo, como veremos, queda por comentar la singular participación de Levrero y un subgrupo dentro de la revista y su humor en claro contraste con esta línea de humor militante.

Schulze (2014, p.2) en “los primeros años de la dictadura, 1973 y 1975, existieron dos revistas de humor, *La Bocha* y *La Pipeta*, pero debido a la intensa represión a todos los medios, ninguna de ellas pudo desplegar un humor político”. Como dice Selavo (1991, p.222) “desde 1974 a 1980 la represión pone al humor en la clandestinidad”.

Sin embargo, a partir de la derrota en el plebiscito de 1980⁴⁷, el régimen de facto comienza una “etapa transicional” hacia el restablecimiento democrático y una nueva coyuntura político cultural permite “un conjunto de fenómenos en los que la creatividad y la capacidad de comunicación alternativa de los artistas con el público y del público con los artistas tendieron puentes y redes que ayudaron a reconstituir espacios que la dictadura había buscado destruir [...]”(SILVA SCHULZE, 2014, p.6). Aunque la represión y la censura continuaban en plena vigencia, en un contexto de creciente participación popular y reordenamiento de las fuerzas en oposición al régimen, algunas manifestaciones culturales, como las “murgas pueblo”⁴⁸ y el fenómeno del “canto popular”⁴⁹, se promovieron en conjunto con algunos “espacios de sociabilización alternativos”⁵⁰ (Ídem) a partir de los cuales retomar el tejido social y lazos de acción colectiva en términos de una cultura de resistencia, sobre todo desde los sectores de la izquierda, aún proscrita. Por otro lado, surgieron nuevos semanarios vinculados a los partidos políticos tolerados por el régimen como *Opinar*, *La Democracia*, *Jaque* u *Opción*, que, además de servir como escenario intelectual y cultural

⁴⁷El plebiscito de noviembre de 1980 colocaba a consulta popular el proyecto de reforma constitucional propuesto por la cúpula militar con la finalidad de legitimar el régimen de facto y su tutela en el gobierno del país, perdió con un 57% de los votos de la población que eligió por el “NO” a la continuidad del “proceso”.

⁴⁸“Murga pueblo”: denominación atribuida a las murgas con fuerte impronta política de izquierdas en contraposición con las “murga-murga” de corte más tradicional y sin una identificación explícita en términos político-partidarios. Otra uso común para diferenciar estas tendencias fue utilizar el nombre del barrio de origen de algunas de ellas sobretodo: las “de la Teja” para las murgas-pueblo y las “de la Unión” para las murga-murga. En este sentido ver: CHOUITEM, Dorothee. *Carnaval, dictadura y después. Decir y no decir bajo censura*. Montevideo, Banda Oriental, 2018.

⁴⁹Denominación dada a la inflexión dentro de la música popular uruguaya a partir de fines de los años setenta cuando la censura y la represión de la dictadura obligaron a público y artistas a buscar nuevas formas de comunicación, a través del formato canción explotando los mensajes entrelíneas y el ingenio verbal, entre otros recursos. Desde el punto de vista social, este movimiento constituyó un importante espacio de reunión y resistencia durante el régimen de facto. Desde lo cultural fue punto álgido de polémicas y discusiones sobre el carácter político y/o estético de las múltiples manifestaciones musicales englobadas bajo su rótulo. En este sentido existe amplia bibliografía al respecto. A modo de introducción panorámica cabe mencionar la excelente serie documental “Historia de la Música Popular Uruguaya”: Disponible en: <<<http://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/la-serie/>>>. Acceso, Oct.2019.

⁵⁰Según Silva Schulze (2014, p.57), algunos “ejemplos de estos espacios alternativos fueron La Feria del Libro, El Club de Grabado, Foto Club, Cinemateca Uruguay, Banda Oriental, Editorial Arca, Ediciones La Balanza, Ediciones De Uno, CX 30 La Radio, Federación Uruguay de Vivienda por Ayuda Mutua (FUCVAM), Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay (AEBU), Asociación Cristiana de Jóvenes (ACJ) y numerosos grupos de teatro, grupos de mujeres, colegios privados e instituciones religiosas.”

para polémicas y debates sobre el “proceso” sirvieron como canteras, en sus secciones gráficas, para nuevos dibujantes y caricaturistas (SILVA SCHULZE, 2014).

Justamente, fue a partir de un grupo de jóvenes dibujantes gráficos vinculados al recién extinto semanario *Opción*, que, junto con su responsable gráfico Antonio Dabezies, deciden lanzar, en julio de 1982, la primera revista de humor claramente opositora al régimen publicada durante la dictadura que se convertiría en un hito del género y símbolo de resistencia en esos años de transición democrática, *El Dedo*⁵¹. Entre estos nuevos dibujantes se encontraban los hermanos Alcuri, J.C Casalás, Fermín Hontou “Ombú”, Edgardo “Lizán”, Hugo Barreto, Pilar González, “Tunda” Prada, entre otros, a quienes más tarde se sumarían integrantes de la generación anterior. En el equipo de redacción, fueron incluidos nombres como los de Leo Masliah, Horacio Buscaglia, Horacio Campodónico, Carlos Di Lorenzo y Jorge Varlotta⁵². También estaban otros más conocidos como Juan Capagorry, Elina Carril, Milton Fornaro, Julio Cesar Castro, Jorge Sclavo, César Di Candia, entre muchos más. Prueba del éxito de público para una publicación humorística de este tipo es el récord de 43.000 ejemplares vendidos en su último número en febrero de 1983. La revista contaba con artículos, columnas fijas, historietas, caricaturas, cartas de lectores, parodias publicitarias, chistes, etc., que, mediante un lenguaje sesgado, cómplice y socarrón, junto con el manejo de códigos populares del idioma local y la vida cotidiana, intentó establecer un espacio de “contra poder” discursivo contra el régimen. Como lo señala Silva Schulze (2014):

El humor, en tanto trabaja al sesgo, desafía a la censura encontrando las fisuras a través de las cuales decir, denunciar, nombrar, expresar. Se instala, por eso, desde la periferia de la política, en una zona centralmente política del acontecer colectivo. Cuando esto ocurre en dictadura, el humor –la imagen y la palabra que la acompaña– se convierte en un contra poder.(SCHULZE, 2014, p.25)

Por otro lado, entre los méritos y motivos para que *El Dedo* se haya constituido en un hito del humor uruguayo, Silva Schulze (2014, p.24) destaca la “convivencia de diversas generaciones y su perfil no partidario, la creación de un nuevo lenguaje gráfico, la creatividad en un modo de decir que rompía matrices de solemnidad muy arraigados en el país [y] la

⁵¹Director: Antonio M. Dabezies. Siete números (julio 1982-febrero 1983). Cuatro números especiales: *El Dedo Gordo*, Nov.1982; *El Dedo*. Especial Historieta, Ene. 1983; *El Dedo Gordo* N°2, 1985; *El Dedo*. Especial 10 años, Ago. 1992.

⁵²Textos bajo seudónimo, historieta “El llanero solitario (Almas en subasta)” como Jorge Varlotta y trabajos en colaboración con dibujantes como “Lizán”, Jorge Riso, Catherine Flagotier.

innovadora manera de incluir la vida cotidiana de los montevideanos” en sus páginas⁵³. Poco tiempo después de la clausura definitiva de *El Dedo*, en febrero de 1983, el equipo de dibujantes y redactores vuelven con *Guambia* en junio del mismo año⁵⁴.

Como mencionamos anteriormente, tanto en las revistas humorísticas de este período, así como en las murgas-pueblo o en algunas expresiones del canto popular, el humor sirvió como herramienta de crítica y oposición al régimen y elemento de cohesión social, recurriendo ampliamente a las estrategias paródicas y del doble discurso, a la alusión velada, al sobreentendido, a la polisemia y la ambigüedad semántica, al contrafactum, a la sátira, la caricatura y la ironía como medios de sortear la censura impuesta por el régimen en todos los niveles de la sociedad.

Por lo tanto, desde la sátira moderada y “amistosa” de *Peloduro*, pasando por el ataque frontal al pachecato de *Misia Dura* hasta la vuelta de la crítica política a través del humor a partir de *El Dedo*, después de años de censura y complejos lenguajes cifrados de comunicación entre líneas, existe una acentuación en el rol social del humor satírico, en la medida que las fuerzas colectivas opositoras al régimen se unifican desde distintos polos políticos y culturales contra un único objeto hacia el final de la dictadura (1982-1984). Como resume Torres (1997) este papel de alivio y cohesión social desempeñado por el humor político en coyunturas autoritarias:

[...] los teóricos de la risa han destacado incansablemente el carácter social del humor, que alcanza –sobre todo en épocas de censura– el peso de un testimonio y la contundencia de una denuncia. Su discurso disolvente es un instrumento de lucha que en esas situaciones encuentra, mediante la ironía y la sátira, atajos para la polisemia. Con estos instrumentos, el humorista reduce al absurdo la realidad, despojándola de su peso apabullante, y se comunica con lectores cómplices, expresándose contra una realidad autoritaria a la que opone resistencia, mientras simula no hacerlo. (TORRES, 1997, p. 287)

⁵³ Así también, no podemos dejar de mencionar la importante influencia e intercambio que existió con su par argentina *Humor* (1978-1999) la cual, además de servir de parámetro y modelo para la uruguay, contó con la participación de dos uruguayos desde sus filas: Aquiles Fabregat y Tabaré Gómez. Por otro lado, la necesidad de diferenciarse de su hermana argentina así como de obtener un genuino tono local, fueron un estímulo y un desafío para el equipo de la revista. Quedan por investigar las relaciones establecidas en el diagrama 2 con las revistas argentinas así como el cruce con otras como *Privada* o *Exclusivo*, así como los demás nombres orbitantes a las tres revistas centrales mencionadas aquí. *Peloduro*, *Misia Dura* y *El Dedo*.

⁵⁴ Con una propuesta periodística más consolidada y varios proyectos paralelos, *Guambia* se convirtió en la marca registrada del humor gráfico nacional y publicación referente en el género hasta su cierre en 2012.

Es, justamente, en este marco de efervescencia cultural impulsada desde varios frentes por la resistencia al régimen militar en los últimos años de la dictadura, que encontramos al Varlotta crítico y “antologista” del humor uruguayo llevando a cabo su investigación (así como escribiendo notas humorísticas firmadas bajo el seudónimo Alvar Tot en Montevideo).

Borradores

En este sentido, continuando con la descripción y comentario de estos materiales de archivo, pasamos al tercer y último grupo de documentos dentro de las carpetas “Peloduro” que podríamos llamar de “borradores”. Se trata de una miscelánea⁵⁵ de legajos y folios sueltos dactilografiados, algunos de ellos simplemente fechados o con títulos provisionales, en los cuales Varlotta ensaya algunas “notas” introductorias a diferentes temas relacionados con el “Humor y humorismo uruguayos”, según reza uno de los improvisados títulos. Así también, existe un legajo⁵⁶ titulado “Julio E. Suárez y ‘La Novela de Peloduro’” que parece ser el borrador para su artículo sobre la revista de Suárez y frente al cual los materiales mencionados anteriormente vendrían a ser una indagación previa; aunque, por otro lado, parte estos textos también podrían estar pensados como extractos de contenido específico sobre “humor político” a ser ampliado para los primeros fascículos de la antología, según el esquema mencionado anteriormente.

Como dijimos, el artículo publicado sobre la revista *Peloduro*, en julio de 1984, es la fracción visible de un trabajo mayor de investigación y crítica del humor llevado a cabo por Varlotta desde mediados del año 1983 hasta comienzos de 1984, según las fechas de estos documentos. Así, con la finalidad de destrincar y apuntalar ciertos aspectos de estos materiales que, a nuestro entender, resultan relevantes para delinear esta faceta de crítico del

⁵⁵Dieciséisfoliosdactilografiados con rasuras, enmiendas y correcciones manuscritas. Titulados: “Humor y humorismo uruguayos”, tres folios, sin fecha; “Gen. hum. uruguayo”, un folio, sin fecha; “Humor e identidad (el humor uruguayo)”, dos folios, sin fecha; “El axioma de la preferencia del público por temas políticos”, tres folios, sin fecha; “Por qué no hay historietas uruguayas”, un folio, sin fecha. Fechados: “23/III/84”, dos folios; “24/III/84”, dos folios, “24/III/84” (1), un folio.

⁵⁶Diez foliosdactilografiados con rasuras y correcciones manuscritas fechado en 8/X/1983 y 6/XI/1983. Aquí, cabe agregar otros seis folios, sin fecha, dedicados a Serafin J. García (sin título), Julio C. Puppo (“El Hachero/El humor uruguayo”) y Artur N. García (“Wimpi”), dos folios cada uno. Por fin, existe un legajo posterior, fechado en IX/1983, titulado “La Revista ‘Peloduro’”, firmado Jorge Varlotta con agradecimiento a Felipe Polleri, quince folios dactilografiados con correcciones, tachados y enmiendas manuscritas. Probablemente usado como original para su publicación en la revista *Cultura & Sociedad*, n°1, Jul. 1984.

humor en Varlotta, partimos de algunas afirmaciones encontradas en el mencionado artículo e intentamos procurar en estos “borradores” mayores informaciones.

En este sentido, dos tópicos, interconectados entre sí en el artículo, parecen suscitar los esfuerzos interpretativos o “conceptuales” de Varlotta en relación al humorismo uruguayo. En primer lugar, el tema del “humor e identidad” nacional es el punto de partida o característica principal a partir del cual Varlotta aborda la cuestión y, en segundo lugar, el “humorismo profesional” y sus “limitaciones ideológicas”, le sirven como criterio de análisis de las relaciones entre humor y (sátira) política en Uruguay.

Al comenzar, en su artículo, Varlotta hace una distinción entre las palabras “humor” y “humorismo” aplicando una definición (independiente del diccionario), bastante personal, que parte del sentido común de la palabra “humor” como “forma de expresión tendiente a provocar la risa o la sonrisa” (VARLOTTA, 1984, p. 69) y, de la cual, la palabra “humorismo” estaría “destinad[a] a señalar una cierta elaboración artística” (Ídem). Mediante esta especie de desvío o torsión conceptual, Varlotta consigue eludir, y simplificar, la compleja etimología del término “humor” al mismo tiempo que vincula el significado general del término “humorismo” como una forma de “arte” de la cual extraerá otras consecuencias interpretativas, como veremos más adelante.

Así, en el párrafo siguiente, sorteando el escollo de la falta de fundamentación académica, por medio de una alusión a la necesidad de un estudio “más sociológico que literario”, que desvele las características particulares que singularizan al humor uruguayo “dentro del humor universal”, estudio este que “desborda [las] posibilidades [e] intención de [su] nota” (ÍDEM), Varlotta lanza, intuitivamente, su hipótesis principal “adelantándose” a las supuestas conclusiones del mencionado estudio en falta: “diríamos que el principal rasgo que singulariza a nuestro humor frente al de otros países, especialmente de los europeos, es la expresión de nuestra necesidad de tener una identidad como nación.(ÍDEM)

Esta misma clave identitaria para la interpretación y justificación de las características del humor en Uruguay se encuentra también en diversos pasajes de esta serie de “borradores”. Así, en un folio encabezado como “Humor e Identidad” dice:

Cuando el artista es un humorista, en su obra podemos reconocernos, con una sonrisa, aun en nuestros defectos; y son justamente los defectos, o nuestro

lado obscuro, lo que más necesitamos conocer para conocernos, pues es justamente lo que menos deseamos –y más resistimos– conocer.

Lo mismo sucede con un pueblo [...] Buscamos, por una necesidad profunda, nuestra identidad; y sabemos intuitivamente que el humor nos la puede dar de una manera fiel e inmediata. (Inédito- SADIL, Udelar)

En otro folio, subtítulo “Generalidades sobre el humor uruguayo”:

A través del humor, como a través de otras manifestaciones (incluyendo el fútbol y nuestra fama de campeones) se podría rastrear tanto esa necesidad de saber quiénes somos como la de crearnos a nosotros mismos como nación. En este factor radicaría la diferencia más notoria con el humor de otros pueblos (los europeos, con siglos de tradición; el norteamericano, con su particular desarrollo). (Inédito- SADIL-Udelar)

Junto con la crónica y la nota de costumbres, el humorismo comparte la observación y el diagnóstico de la sociedad, contribuyendo a la construcción colectiva de un imaginario social común, una identidad, pensada en términos de ideología y procesos simbólicos de representación compartidos en un momento histórico dado. En este sentido, el problema de la identidad nacional ha sido una de las constantes en el campo del pensamiento y el ensayo en Uruguay que excede el alcance de nuestro trabajo⁵⁷. De todos modos, cabe subrayar la importancia recobrada por el tópico de la identidad nacional en un país en vías de reconstrucción, casi total, de sus vínculos políticos y culturales desmantelados por la dictadura y el exilio. Así, a partir de la apertura democrática, el tema de la identidad “se impuso como insoslayable [...] cuando la sociedad uruguaya debió enfrentarse a la crisis de los mitos que durante décadas habían intentado dotar de un sentido de pertenencia a la comunidad nacional” (TORRES apud GONZÁLEZ, 2001, p.11). En este contexto, Varlotta reivindica este aspecto identitario⁵⁸ desde los márgenes culturales “subalternos” del humorismo profesional a partir de la revista y de la figura de Julio E. Suárez, *Peloduro*.

Así, continuando con su argumentación en el artículo, Varlotta asocia este rasgo característico del humor uruguayo por la busca de una identidad nacional como una:

⁵⁷Existe extensa bibliografía al respecto, citamos aquí algunos títulos representativos: REAL DE AZÚA, Carlos. *El impulso y su freno*. Montevideo: Banda Oriental, 1964; SOSNOWSKI, Saúl (Org.). *Represión, exilio, y democracia: la cultura uruguaya*. Montevideo: Banda Oriental, 1987. ACHUGAR, Hugo; CAETANO, Gerardo (Org.). *Identidad uruguaya: ¿ mito, crisis o afirmación?*. Montevideo: Trilce, 1992.

⁵⁸Si bien hay cierto esencialismo en la concepción de la identidad en estos materiales de “crítica del humor”, otra concepción, en cambio, es la que surge del humor producido por Varlotta, donde la alteridad domina y la desrealización o lo infamiliar se hacen patentes.

[...] necesidad [que] se advierte en el predominio del costumbrismo o del naturalismo; en el esfuerzo de transcribir el lenguaje que hablamos tal como se oye; en una actitud de descubrimiento, análisis y elaboración permanente del entorno, buscando y creando nuestra realidad. (VARLOTTA, 1984, p. 69)

Esta misma concepción, un tanto esencialista, de una “manera de ser” nacional asociada con el costumbrismo y el naturalismo como formas de expresión de una autenticidad del “color local” apoyada en el carácter popular y folklórico de un “idioma nuestro” como modo (romántico) de caracterizar al humor nacional, también se encuentra las reflexiones anteriores sobre el tema de Jorge Sclavo (1968), por ejemplo:

Nuestro humor se ha acercado tan sin proponérselo a nuestra vida cotidiana que en muchos casos forma parte de nuestro folklore, tanto que ya no se puede saber, en muchos casos, dónde termina el folklore y comienza la labor del humorista.

[...] De toda nuestra literatura ha sido la humorística la primera en acercarnos al sonido de nuestro pueblo. Sus personajes hablan todavía mejor que nuestro pueblo, porque el humorista ya le ha trabajado ese sonido, refinándolo en su intención, jugando rítmicamente para que su proyección sea rápida y memorizable. (SCLAVO, 1968, p.8;10)

Por otro lado, al referirse a la evolución de los personajes de la historieta de Suárez, Varlotta vuelve a destacar esta habilidad predominante en el humorista para captar y potencializar los giros y los matices de un “idioma nuestro”:

[...] desde la primera tira, la manera de hablar de los personajes ya tiene su forma definitiva. Se puede presumir que la historieta ha sido pensada en función de ese idioma, y que éste “arrastra” al dibujo, que el dibujo es al comienzo poco más que pretexto, o punto de apoyo, para el juego verbal. Ese idioma de los personajes es nuestro idioma –montevideoano, más que uruguayo– impecablemente captado y traducido a una grafía original.

(VARLOTTA, 1984, p. 71)

Así, también, en uno de los “borradores” para su artículo, Varlotta se refiere a la revista como “uno de los documentos más importantes para quien desee investigar y echar las bases de un “idioma uruguayo”, y, más adelante, remata diciendo que las “nuevas generaciones necesitan más de “Peloduro” que de tratados de historia o sociología, si es que necesitan un arraigo y una identidad” (folio inédito, “Carpetas Peloduro”, SADIL).

Como afirmamos anteriormente, Varlotta interviene en esta coyuntura, de revisión y apertura, de crisis en “el país gris” que pasó a ser aquel “Uruguay feliz” luego de la fractura de la dictadura, reivindicando un valor identitario colectivo desde la subcultura del humorismo como espacio de búsqueda y de reflexión sobre lo nacional. Al marcarle su “nacimiento”, en 1943 con *Peloduro*, y delinear la trayectoria de este “espíritu” nacional a

través de *Misia Dura* hasta “los más jóvenes”: Lizán⁵⁹, Leo Maslíah⁶⁰, entre otros, a quienes, tal vez, correspondería dar a ese espíritu un carácter universal; Varlotta traza, “a la uruguaya”, una narrativa, un relato, una hagiografía casi, que intenta introducir un aspecto soslayado dentro de los estudios sobre la cultura uruguaya.

Por otro lado, continuando con la línea argumentativa de su artículo, Varlotta distingue una progresión cronológica y/o evolutiva entre identidad y humor nacional, que se corresponde directamente con su valorización del humor literario frente al humor periodístico o profesional y, como veremos, le servirá de motivo para un posicionamiento crítico sobre la sátira política y su predominio en el humorismo en Uruguay.

Hay una primera etapa en la búsqueda de una identidad, la de saber cómo somos, con el también inevitable componente narcisista, en la exigencia de contemplarnos como ante un espejo. La segunda etapa, que es la de ser reconocidos por los demás, implica el esfuerzo de universalizar nuestra expresión sin que por ello pierda sus características esenciales. Esta segunda etapa fue lograda aisladamente por algunos escritores nuestros, con la libertad y la profundidad que compensan la ausencia de profesionalismo; en cambio, nuestro humorismo profesional, o periodístico, no ha superado la primera etapa; y hay razones para ello. (VARLOTTA, 1984, p.69)

Varlotta alude aquí a una distinción, crucial en su interpretación dialéctica (dicotómica) entre lo que podríamos denominar “alta cultura” y “baja cultura” dentro del campo del humor, reproduciendo la clásica división canónica hacia el interior del propio género subalterno. Así, a pesar de la falta de esos nombres para “algunos escritores nuestros” que habrían alcanzado dentro del género literario⁶¹ esa segunda etapa de madurez y reconocimiento señalados en el artículo, o sea, cuando “el acto artístico—en nuestro caso humorístico— es logrado plenamente [y] el detalle local encuentra un modo de expresión

⁵⁹ “Edgardo Lizasoain, “Lizán”, nació en 1958 en Trinidad, Uruguay, De madre argentina y padre uruguayo, nacionalizado y radicado en Argentina. Se inició como dibujante en la revista Noticias. En Buenos Aires, donde colaboró en distintos medios como la revista Humor, Fierro, Sex Humor, Satiricón, Sátira 12 y Viva, entre muchos otros. Trabajó durante varios años -en Montevideo y en Buenos Aires- en colaboración con Mario Levrero / Jorge Varlotta en las míticas historietas Santo Varón y Los Profesionales.” (Disponible en: <<<https://ilustracion.fadu.uba.ar/2018/05/08/lizan-santo-varon/>>>. Acceso: Oct. 2019)

⁶⁰ Leo Maslíah (Montevideo-1954), músico, escritor y dramaturgo, este polifacético artista irrumpe en la escena cultural uruguaya hacia fines de los años setenta y, junto con Jorge Lazaroff, Jorge Bonaldi o Fernando Cabrera, entre otros, representa el ala más vanguardista del llamado movimiento del “canto popular”. Conoce a Mario Levrero a principios de los ochenta y comienzan una amistad artística e intelectual con diversos trabajos en colaboración y correspondencias estéticas, sobre todo en el uso del humor absurdo, que todavía queda por investigar en profundidad.

⁶¹ Sin embargo, a pesar de esta división categórica establecida por Levrero, no se puede dejar de mencionar la importancia crucial de la prensa y el periodismo como soportes para el desarrollo del costumbrismo (a través de la crónica y el humorismo) desde sus comienzos, por lo que hablar de un humor estrictamente literario sería imposible sin el aporte de diarios y revistas. Como señalaba Torres Fierro (1968, p.465) “es muy escaso el humorismo de largo aliento en la literatura nacional: teatro humorístico y, menos aún, humorismo en la dimensión novelesca.”

universal” (Inédito, SADIL), podemos suponer, según las “listas” mencionadas anteriormente, que tanto Julio H. Reissig, Lautréamont, “Aliverti Liquida”, Alfredo M. Ferreiro, Wimpi, Felisberto Hernández, como Carlos Maggi o Francisco Espínola pero también el “superrealismo”, Horacio Quiroga, Macedonio Fernández, J.L.Borges y Julio Cortázar podrían caber dentro de la nómina⁶².

En contraposición, como lo coloca en nota al pie en el artículo, hay razones para el humorismo profesional no alcanzar este grado de universalidad y, entre ellas, la más importante serían las limitaciones impuestas por cualquier contenido ideológico o político que se le intente colocar al “acto humorístico”, junto a la falta de “autonomía” existente en las publicaciones de humor en Uruguay:

El escaso número de habitantes que tiene nuestro país, sumado a los altos costos de impresión, hacen prácticamente imposible la existencia de una publicación periódica autónoma [...] Una revista, o cualquier medio de difusión, exige la existencia de una empresa solvente, lo que genera una serie de dependencias que no excluye la de fracciones políticas de importancia. De allí que el humorismo profesional se mueva con escasos límites de libertad; más sujeto a la inmediatez –del efecto político que se quiere lograr, de la percepción de su lenguaje por la mayor cantidad posible de público; de los datos que contenga el mensaje, también necesariamente accesible a una mayoría, etc.- y por lo tanto efímero, perdiendo vigencia e incluso inteligibilidad a veces a pocas semanas de su producción. (VARLOTTA, 1984, p. 69)

En diversos trechos de estos “borradores” consta la misma contraposición valorativa entre el humor más libre y sin ataduras de los escritores y el carácter restricto y efímero predominante en el humor profesional o periodístico. Como afirma en el folio citado “Humor

⁶²La aproximación de estos últimos nombres la permite otro texto importante como punto de partida para las reflexiones sobre la identidad en el humor nacional en Varlotta, se trata de la nota “Locura y Risa” del escritor mexicano Carlos Fuentes publicada en suplemento del diario El Día en 23/X/1983. En pocas palabras, allí Fuentes alude a la “locura divina” del humor que mueve a la máquina de lectura rioplatense en el “entre-lugar” de una identidad construida desde la modernidad periférica de las pampas suplantando las carencias y “la pobreza de su tradición inmediata” por la sabia locura de la “empresa de reconocimiento euroamericano [de] Borges”. Según Fuentes:

“La verbalización desesperada de los países del Río de la Plata incluye las mejores formas de humor en un continente triste. [...] El humor de los argentinos y uruguayos participa de ambos mundos, el de la seguridad y el de la inseguridad [...] En el ping pong de las identidades, entre la certeza de su origen europeo y la incertidumbre de su destino americano [...] el Río de la Plata encarna mejor que cualquier otra región nuestra historia europea”.

Agrega que “el humor latinoamericano es una respuesta a nuestra sensación, primero, de retraso con respecto a la modernidad occidental [...], en segundo término, una forma creciente de desencanto con esa misma modernidad” (FUENTES, 1983). Y, concluye:

Los locos serenos del Río de la Plata, Quiroga y Borges, Macedonio y Felisberto, Arlt, Cortázar y Bioy, miran ese diamante que se derrite mientras imaginan la segunda historia que es precisamente, la historia de la imaginación imaginando otra historia, una historia inacabada pero más completa. (Ídem)

y humorismo uruguayos” : “el profesional del humor está seriamente limitado para su análisis y elaboración de la realidad, pues su trabajo será juzgado en última instancia como conveniente para la fracción política que –siempre o casi siempre– está ligada a la empresa.” (Inédito, SADIL).

En otro folio, comienza destacando esta capacidad de análisis y elaboración de la realidad como aspecto importante del humor en la literatura partiendo de la figura de Felisberto Hernández:

[...] en el caso de escritores especiales como Felisberto Hernández [hay] una actitud de constante descubrimiento — infantil, si se quiere — del mundo y de sí mismo, a la prolija descripción de objetos o situaciones mínimas que son justamente las que componen nuestra realidad. El escritor uruguayo —y no solo, aunque especialmente, cuando hace humorismo— analiza y elabora permanentemente su entorno, buscando y creando nuestra realidad. Es este humor, más que al espontáneo o al profesional, el que debemos interrogar más a fondo en busca de una definición de nuestro humor, y es a través de él como mejor puede comprendernos también el observador extranjero. (“Generalidades sobre el humor uruguayo”, folio inédito, SADIL)

Sin embargo, prosigue en el próximo párrafo: “el humor profesional [...] que como dijimos se expresa a través de los medios de difusión (diarios, revistas, TV) es menos libre, más sujeto a la inmediatez —más perecedero—, menos sincero y más superficial”. (ÍDEM)

En otro folio ya mencionado, vuelve a ensayar esta contraposición citando ahora algunos nombres, probablemente motivado por las apreciaciones de Carlos Fuentes⁶³ sobre el humor rioplatense en una nota aparecida en suplemento del tradicional periódico *El Día* en octubre de 1983:

Cuando un extranjero habla del “humor del Río de la Plata” [...] se refiere, desde luego, a Borges, a Cortázar, a Felisberto Hernández; y no solo por ser los mejores, sino por su permanencia y universalidad, ya que el humorismo

⁶³Cotejando las fechas cabe preguntarse hasta qué punto esta nota fue oportuna para Varlotta formular sus especulaciones sobre la naturaleza del humor uruguayo o rioplatense. Al parecer, las reflexiones de Fuentes suscitaron esta concepción de la búsqueda de una identidad colectiva como “factor de unidad” para el humor nacional, privilegiando el humor de “alta cultura” literario por sobre las demás géneros cotidianos y/o profesionales. Sin embargo, este atributo de formación de una identidad nacional en el campo de las letras, a nuestro entender, también se encuentra muy próximo de los géneros periodísticos y de las publicaciones de prensa que del formato libro o de los géneros novelísticos. En este sentido ver Torres Fierro (1968) y Torres (1997) donde se menciona cierta continuidad de una línea literaria, ya detectada por Real de Azúa (1968), entre la “prosa del mirar y del vivir” memorialista y autobiográfica, de un Isidoro de María (1815-1906) o de un Daniel Muñoz (1849-1930), y “la entonación humorística de un neo-costumbrismo que se vertió originariamente por la vía periodística para ser recogida más tarde en volumen y pervivir en él de modo más eficaz que mucha literatura de más subidas ambiciones” (REAL DE AZÚA, 1968, p.132), refiriéndose a nombres como Santiago Dallegri (1885-1966) o Antonio Soto (1884-1980) pero también a Arthur N. García (1906-1956), Isidro Mas de Ayala (1899-1960) y Julio C. Puppo (1903-1966).

profesional puede resultar sumamente críptico para quien no está al tanto de las alternativas de la pequeña cosa cotidiana nuestra.
 (“Humor y humorismo uruguayos”, folio inédito, SADIL)

Sin embargo, esta valoración “limitada” del humorismo profesional resultaría un problema en la argumentación crítica de Varlotta para su artículo sobre la revista *Peloduro* que, justamente, inaugura una época dentro del humor periodístico. De este modo, su indagación continúa en el siguiente párrafo lanzando un posible criterio metodológico a ser utilizado para el humor profesional, periodístico y/o, también, político:

Hay [...] dos posibilidades de trabajar críticamente con el humorismo profesional, y trataremos —aunque no aquí— [léase, sino en los fascículos] de utilizar ambos enfoques; uno, considerar la premisa de que, aun con sus limitaciones, el humorismo profesional participa forzosamente de las características mencionadas del humor nacional [léase, búsqueda de una identidad colectiva y elaboración de la realidad], y que éstas pueden rastrearse través de la hojarasca, analizarse y proyectarse; la otra, que utilizaremos en el presente trabajo, enfocar las personalidades o manifestaciones descollantes de nuestro humorismo profesional, las que por uno u otro motivo lograron sobrevolar —a veces integrándolas— las limitaciones antedichas.(ÍDEM)

Justamente, además de Julio E. Suárez, otros nombres del “núcleo” *Peloduro* figuran entre los objetos de estudio de Varlotta para su artículo especialmente Julio C. Puppo, Serafín J. García y Arthur N. García (Wimpi). El rasgo costumbrista atribuido a los tres últimos, junto con el oído fino para captar los giros y los tipos de un “idioma uruguayo”, tal vez, sea esa “hojarasca” que Varlotta rastrea, “analiza y proyecta” en su artículo sobre estos profesionales del humor, del mismo modo que pensaba realizarlo para los fascículos del proyecto de antología trunco. De todos modos, esta separación entre “profesional” y “amateur” para el humor nunca quede clara en términos prácticos, ya que, muchos escritores publicaron humor, incluso bajo seudónimo, en publicaciones periódicas y varios de los “humoristas profesionales” reunieron textos en libro o escribieron en otros géneros.

Volviendo a las dificultades y limitaciones encontradas para el “humorismo profesional” en su argumento, Varlotta las resuelve, en el artículo, refiriéndose al carácter excepcional de la figura polifacética de Suárez y admitiendo por inversión que, a pesar “de las importantes limitaciones del humorismo profesional, pueden hallarse en él las características especiales de nuestro humor, tal vez con mayor nitidez justamente por la misma razón de un menor grado de profundidad y de elaboración artística.” (VARLOTTA, 1984, p. 70).

En relación con este “menor grado de elaboración” del humor profesional subyacente a esta separación valorativa y metodológica en el campo del humor operada por Varlotta, cabe citar otro trecho del mencionado “borrador”, subtítulo “Generalidades sobre el humor

uruguayo”, en el cual plantea una correlación entre los “distintos niveles de humor, de acuerdo con los distintos niveles culturales de la población”, aproximándose de las elaboraciones de Arthur Koestler sobre el mayor grado de elaboración del humor en la medida que éste se aleja de un impulso agresivo inicial, común a todas sus manifestaciones⁶⁴.

Sería necesario distinguir tres planos — por lo menos— al hablar de “humor uruguayo”: uno, el de la modalidad o carácter de nuestro pueblo, en sus manifestaciones espontáneas y cotidianas; otro, el que puede encontrarse en nuestra literatura; el tercero sería el “humorismo”, o el humor encarado profesionalmente a través de los distintos medios de difusión. El primero desborda por completo los alcances de este informe [...], apenas podemos señalar la existencia de distintos niveles de humor, de acuerdo con los distintos niveles culturales de la población (y que estarían dados por la mayor o menor distancia del impulso agresivo que lo origina [o, por] el mayor o menor grado de elaboración y encubrimiento de esa agresividad, más que por las referencias o connotaciones culturales explícitas propiamente dichas). (“Generalidades sobre el humor uruguayo”, Inédito, SADIL)

Más allá de cierto tinte ideológico en estas especulaciones, que escamotean el origen material y social de las diferencias de clase en relación con la cultura en función de la proyección de un “fisiologismo” social compensatorio de tipo freudiano que parte del impulso agresivo, más o menos elaborado, de los distintos grupos o individuos, resulta interesante percibir que el mismo argumento sirve como eje, junto con el otro eje dicotómico anterior “alta cultura” y “baja cultura” dentro del humor, para sustentar un claro posicionamiento a respecto de lo que Varlotta llamará, en estos “borradores”, el “axioma de la preferencia del público por temas políticos” dentro del humorismo uruguayo.

Así, al mismo tiempo que elabora su crítica a este “axioma” Varlotta defiende el carácter de “acto creativo” y artístico del humorismo sin cualquier intervención deliberada de una intención político-partidaria o ideológicamente comprometida. Inclusive, si las reivindicaciones sociales o políticas de este humor comprometido sean de tipo democráticas, o antidictatoriales, Varlotta se muestra severo al momento de delimitar su concepción (purista?) del “humor como arte” de sus otras manifestaciones más vinculadas con el hecho

⁶⁴Como se sabe Levrero utilizó una versión traducida y resumida por Elvio Gandolfo del verbete de Arthur Koestler: “Humour and Witt” de la Enciclopedia Británica como material teórico para sus reflexiones sobre la naturaleza del humor. Como figura en trecho de dicha traducción:

En cualquier mezcla de ingredientes de lo que se llama “humor”, debe existir un ingrediente básico que es indispensable: un impulso, aunque sea débil, de agresión o aprehensión. Puede aparecer en forma de malicia, desprecio, condescendencia o simplemente una ausencia de simpatía hacia la víctima del chiste. “Una momentánea anestesia del corazón”, al decir de Bergson. [...] El componente agresivo en el humor civilizados puede estar sublimado o incluso ser inconsciente; pero los chistes que atraen a los niños y a los pueblos primitivos, la crueldad y la autoafirmación jactanciosa están muy en evidencia. (“El humor y el ingenio” (A. Koestler)”, Inédito. SADIL)

histórico, específicamente la sátira y la caricatura política. En este sentido, dentro de parte de estos “borradores” que, al parecer, intentaban trazar con ejemplos un “panorama esquemático del humor político en el Uruguay” para los primeros fascículos de la colección, cabe citar, como ejemplo, un trecho significativo en el cual Varlotta sintetiza estas apreciaciones al referirse al antedicho “fenómeno” de la revista *El Dedo*, al cual hace objeto de su “crítica del humor”:

Es importante recordar en este momento la teoría del humor, el principal componente anímico del humorismo es la agresividad, y tanto más evolucionada es una obra humorística cuanto más se ha disimulado, sublimado, elaborado esa agresividad. Fácil es comprender entonces, volviendo al contexto político-económico-social del momento en que aparece “El Dedo”, que el componente de agresividad aparezca desde un primer momento — y desde la tapa del primer número— casi sin elaboración. No podía ser de otra manera, para una publicación que buscara reflejar el sentimiento colectivo. Ello sin embargo resiente hasta tal punto la calidad del humorismo ofrecido, que hasta se hace difícil a menudo clasificar el producto como humorístico. El tono coloquial, el guiño cómplice al lector, las lecturas posibles entre líneas o la búsqueda de un medio de comunicar sin decir las cosas claramente son recursos que a veces acompañan al humorismo —pero no son en sí mismo humorismo ni pueden definir al género. En muchos aspectos, pues, “El Dedo” trasciende la empresa humorística, sacrificándola a otras necesidades tal vez más urgentes; en otros, en cambio, sencillamente no la alcanza, por simple falta de nivel de los colaboradores elegidos. (Folios, “24/III/1984”, Inédito, SADIL)

Estas duras críticas a la emblemática revista de Dabezies contrastan con lo citado anteriormente sobre la importancia del papel del humor satírico y la caricatura, así como también sobre el uso generalizado de los juegos velados del lenguaje en contra de la censura practicado por la población hacia el período final de la dictadura en Uruguay. A pesar de reconocer la enorme repercusión popular y el éxito récord de ventas para publicaciones de tipo humorístico, Varlotta no hace concesiones al intentar delimitar su concepción del humorismo, según un criterio, bastante maniqueo, que separa o distingue el carácter opositor, directo y agresivo del humor satírico, asociado con una postura de izquierdas, de las demás manifestaciones del humorismo como arte, o modo de comunicación por la paradoja y la contradicción lógica, más libre a las demandas del juego y del Inconsciente y más próximo de la inquietud o angustia metafísica.

Así, puede percibirse entre estos “borradores” un esfuerzo interpretativo de Varlotta por detectar/descubrir/describir, los “obstáculos” para el libre ejercicio del humor como “acto creativo” y, entre ellos, se encuentran los vínculos entre el humor político y el costumbrismo o la sátira como recursos que, aunque predominantes en el humor profesional, no resultarían un producto propiamente humorístico, puesto que “el humor satírico es una manifestación, en

los lindes de la expresión artística, sumamente condicionada por el objeto al cual se opondrá” (“24/III/1984”, Inédito, SADIL).

En este sentido, Varlotta ubica fuera del terreno humorístico el éxito de *El Dedo*, asociándolo con el fenómeno de la revista argentina *HUMOR*, que ya cruzaba el charco con un tiraje de 4.000 ejemplares semanales, según testimonio de Dabezies⁶⁵ en entrevista. Por otro lado, además de volver a destacar el tema de la búsqueda de una identidad colectiva como rasgo importante de este humorismo profesional, hace referencia al carácter de oposición en términos políticos que limitaría o empobrecería el ejercicio del “legítimo humor”. Al parecer, Varlotta detecta cierto facilismo en el humorismo de estas revistas que confundirían el desenfado, la familiaridad, el guiño cómplice, el mensaje entrelíneas o la simple falta de solemnidad con el humor, al tiempo que atribuye esto a un sentimiento generalizado de necesidad de información y expresión popular contraria al régimen de facto en sus últimos años⁶⁶. Como prosigue este borrador, encabezado con la fecha “24/III/84”, el cual se debruza en torno del reciente fenómeno de la revista *El Dedo*, seguramente pensado como un balance crítico a ser agregado como parte de los fascículos sobre “revistas de humor político”:

Los méritos de “El Dedo” y las claves de su aceptación popular no deben buscarse precisamente en el terreno del humorismo. Tuvo la virtud de expresar bajo el rótulo supuestamente más permisivo de “humorismo” el sentimiento y el pensamiento de una mayoría privada hasta entonces de expresión, un fenómeno que tiene su antecedente inmediato en la revista argentina “Humo(R)” (“Humor Registrado”), la que en circunstancias similares, aunque con una distinta evolución, logró hacer llegar a una amplio público argentino (y también uruguayo) su mensaje de oposición al gobierno. En ambas revistas, “Humor” y “El Dedo”, pueden advertirse dos componentes esenciales como claves del éxito: uno, el antedicho mensaje político opositor; el otro, la búsqueda y la expresión de la verdadera cara de nuestra realidad como nación —en definitiva, nuevamente, la búsqueda y la

⁶⁵Entrevista cedida gentilmente para esta investigación en 13/03/2018, Montevideo.

⁶⁶Algo muy próximo de estas mismas declaraciones en relación a la revista argentina *HUMOR* se encuentran en otro apartado del folio titulado “El axioma de la preferencia del público por temas políticos”, donde reitera algunos tópicos referidos también a “El Dedo”. Como lo coloca Varlotta, en este folio destinado a puntualizar ideas o esbozos sobre la imbricada relación entre humorismo y política durante el período dictatorial: “Es cierto que hay determinadas circunstancias que favorecen la venta de una revista de humor de contenido político. Eso es muy claro en el fenómeno de la revista argentina “Humor”, aunque difícilmente alguien pueda creer que es una revista de humor; es una revista cada vez más y más política. El auge de “Humor” corresponde puntualmente con la censura de prensa y la imposibilidad de decir ciertas cosas directamente. Lo que había en el público era un hambre de información y de libre expresión. También suele haber —esto, siempre— una necesidad de identidad, sobre todo en los países como en el nuestro que no tienen siglos de historia. Queremos saber cómo somos, quiénes somos, hacia dónde podemos ir. Esto es muy legítimo, y por eso es legítimo el ejercicio de un cierto “costumbrismo” o naturalismo en las revistas de humor. En cambio, el humor político es una rama circunstancial del costumbrismo, que sólo en contadas ocasiones —según cuándo y quién— se ejerce legítimamente y como legítimo humor”. (Inédito, SADIL)

expresión de nuestra identidad, desdibujada y aparentemente perdida en el silencio y en las “imágenes oficiales” de los últimos años. Ambas vertientes, desde luego, entremezcladas, o como dos caras de una misma moneda, dado el carácter abrumadoramente mayoritario de la oposición generada en la población hacia el régimen de facto. Así, “El Dedo” alcanzó indistintamente a las diversas capas sociales; si bien por su lenguaje y tal vez por su propósito, estaba destinado a los sectores más desposeídos, la situación económica imperante, denominada “recesión”, unificaba a la gran mayoría del país en una fácil identificación con la pobreza y sus angustias. (“24/III/84”, Inédito, SADIL)

Así, desde esta concepción, un tanto idealista y atemporal del humor, Varlotta lanza su veredicto en relación al fenómeno de la revista *El Dedo*:

Desde nuestro punto de vista —la crítica del humorismo—, debemos decir que, como producto aislado del contexto político-económico-social antedicho, “El Dedo” aparece en cambio como la expresión de una cultura estancada y aún en retroceso. (“24/III/84”, Inédito, SADIL)

La disparidad y heterogeneidad del equipo de la revista entre redactores veteranos y dibujante jóvenes, al contrario de las apreciaciones de Silva Schulze (2014), le parecen a Varlotta un obstáculo más que un aporte nuevo para el ejercicio del humorismo, ya que, la revista,

posee un núcleo reducido de redactores y dibujantes que ‘dan el tono’ general, seleccionando materiales y determinados temas. Los demás dibujantes funcionan como ilustradores de artículos o creando chistes sobre temas propuestos. Hay una minoría de dibujantes independientes. Algo similar ocurre con los redactores. (“24/III/84”, inédito, SADIL)

Por otro lado, Varlotta apunta sus dardos críticos hacia algunos integrantes de su propia generación, o anteriores, (tal vez, Elina Carril, Cuque Sclavo, César Di Candia, Milton Fornaro, entre otros) y constata un “retroceso” o “estancamiento” en relación a su participación en empresas anteriores, y hace referencia a la anterior “reencarnación” de la impronta de *Peloduro* en *Misia Dura*, la cual, en consecuencia, no habría resultado superada en términos humorísticos por *El Dedo*:

Entre los redactores figuran algunos nombres prestigiosos y de larga trayectoria en el humorismo nacional, pero que no han evolucionado y se mantienen apegados al estilo de una o dos décadas atrás. En este sentido es que hablamos de un estancamiento, con relación, por ejemplo, a “Peloduro”; y con respecto a otros colaboradores, de retroceso. Este sentimiento se hace aún más agudo en la confrontación con “Misia Dura”, que en su momento apuntaba como el “despegue” de la tónica impuesta al humor nacional por “Peloduro”, conservando aquellas bases firmes pero lanzándose hacia aventuras creativas nuevas. (“24/III/84”, Inédito, SADIL)

Acaso, estas “aventuras creativas nuevas” reivindicadas en *Misia Dura* hayan sido las del propio Varlotta, y su grupo, dentro de una revista con mayores voltajes de virulencia política y opositora (por su vinculación al Partido Comunista en los años anteriores al golpe cívico-militar) que *El Dedo*, surgida después de años de censura y dentro de una cultura del silencio, no tuvo, sino que, más bien, evitó el choque frontal. En este sentido, resultan ambiguos o contradictorios los méritos atribuidos por Varlotta a *Misia Dura*, puesto que, en términos ideológico-políticos, la propuesta humorística de *Misia Dura* resultó tanto, o más, limitada por el objeto de oposición que *El Dedo*⁶⁷.

Por otro lado, dentro de este grupo de “borradores”, cabe citar y comentar algunos trechos en los cuales, tal vez, se haga más explícita esta voluntad “crítica” de Varlotta en delimitar una concepción del “legítimo humor” en contraste con el humor profesional o el humorismo “asalariado” con fines políticos, al tiempo que vuelve a evidenciar el movimiento dialéctico/dicotómico de su reflexión en busca de definir su objeto al intentar responder una pregunta específica: ¿por qué existe ese vuelco de las revistas de humor uruguayo sobre el género satírico-político y, por qué la mayoría del humor publicado se encuentra en sus páginas?⁶⁸ Al tiempo que postula una fundamentación “formal” para este fenómeno, Varlotta procura demarcar y desmarcar la empresa humorística “legítima” de otras formas circunstanciales, como la sátira o la caricatura políticas, que recurren a algunos procedimientos próximos al terreno de lo cómico y del costumbrismo pero que pierden de vista el carácter universal y humanizador, en última instancia transcendente, del humor en su sentido más amplio, como “pasión del pensamiento”.

⁶⁷ Además del alejamiento explícito de cualquier referente partidario, a diferencia de *Misia Dura*, la característica opositora en *El Dedo* conglomeraba diversas opciones político-partidarias unificadas ante el régimen en retirada. Como afirma Schulze (2014):

Otra característica del grupo de fundadores de *El Dedo* fue su pluralidad política. Lo que tenían en común era su actitud de oposición a la dictadura [...] Muchos de ellos no tenían una filiación partidaria en ese período [...] y los que sí tenían filiación u orientación partidaria no participaron de este emprendimiento colectivo en representación de sus respectivos partidos. El equipo de la revista refleja [...] la coyuntura política caracterizada por la unidad de las fuerzas opositoras y por la emergencia en el ámbito cultural y social de diversos colectivos no partidarios. (SILVA SCHULZE, 2014, p.9)

En este sentido, tal vez, lo mismo no puede ser dicho sobre *Guambia*, la cual sostuvo una clara filiación hacia la izquierda o el progresismo.

⁶⁸ Como plantea la cuestión al finalizar el texto:

“[...] en nuestro medio [...] por motivos que habrá que analizar el humorismo más substancial se encuentra en las revistas satíricas y no en las otras; con la salvedad de que ese humorismo substancial que aparece en las páginas de la revista satírica no es necesariamente satírico, ideológico o político [...] En otras palabras, que las corrientes humorísticas en nuestro país han estado ligadas mayoritariamente a las publicaciones satíricas; y que éstas corresponden mayoritariamente a corrientes políticas de izquierda”. (“23/III/84”, inédito, SADIL)

Por lo tanto, en diversos trechos, Varlotta contesta o rebate el “axioma de la preferencia del público por temas políticos”⁶⁹ en términos humorísticos propuesto por él mismo y cuestiona, desde una concepción del humor como esfera autónoma, apuntando a “ciertos sectores de opinión [que] insisten en la necesidad, o en la obligación, de contenidos ideológicos o políticos en formas de expresión artística, y consideran ‘frívolas’ aquellas obras que participan del ‘arte por el arte’ mismo”(“23/III/84”, inédito, SADIL).

Pues, para Varlotta, existen “leyes internas” que el humorismo como arte no puede transgredir sin perjuicio de “entorpecer el fraguado, o mejor la circulación vital de la obra” (Idem). Como postula, esta concepción formalista/idealista del “humor substancial”, al comienzo de este folio, encabezado únicamente con la fecha “23/III/84”, donde reflexiona en torno del humorismo como arte, intentando obviar (separar/demarcarse), o distinguir, las condicionantes históricas y/o políticas de su aparición del carácter “universalizable” que debería tener como “expresión artística”, ensayando, tal vez, algún criterio que le permitiera clasificar el campo del humor político para alguno de los fascículos de la proyectada colección antológica⁷⁰:

Las formas de expresión están condicionadas por muy rigurosas leyes internas, no siempre fáciles de determinar; y ellas, aunque permanezcan inadvertidas por la consciencia del autor o del público a quien esté destinada una forma de expresión, actúan inexorablemente. Así, el discurso ideológico, científico o artístico tienen sus propias leyes, cuya transgresión es penada con el fracaso.[...]Es fácil de imaginar el fracaso de un discurso político que, ignorando sus propias leyes, intente transformarse en, o utilizar, la expresión artística. Lo mismo con respecto a un discurso científico. Con el arte sucede lo mismo: la irrupción de un elemento extraño que entorpece el fraguado, o mejor la circulación vital de la obra. (“23/III/84”, inédito, SADIL)

De este modo, Varlotta, intenta deslindar el “legítimo humor” del uso sistemático y generalizado de la sátira como recurso predominante en las revistas de humor que, aunque

⁶⁹ Como puntualiza al comienzo del folio titulado “El axioma de la preferencia del público por temas políticos”:
 “— No hay ningún motivo para pensar que sea cierto, ese “axioma” de que al público uruguayo solo se le puede vender humor político, y que todo otro intento está condenado al fracaso. Los que esto afirman son los dueños de las revistas, que es gente que tiene sus propias aspiraciones en materia política o ideológica, y que consideran a la revista una herramienta, un arma, y no es para ellos una necesidad creativa, ni se les ocurre pensar que el público necesitaría tener la oportunidad de elegir. Pasa lo mismo que con los demás medios de difusión [...] Una revista de humor no tiene por qué ser la excepción.” (Inédito, SADIL)

⁷⁰ Esto puede deducirse del último párrafo de este folio, donde Varlotta resume el estado de la cuestión planteado por este tema de la conformación de un “panorama esquemático del humor político en Uruguay” y las revistas de humor.

“Debe quedar claro [...] que cuando dividimos las revistas de humor en “revistas satíricas” o “de humor político” y “revistas frívolas”, no es de ninguna manera nuestra intención decretar que las revistas de humor no político sean necesariamente frívolas o insustanciales, dado que la “substancia” del humor y del arte en general no puede reducirse a uno de los tantos aspectos de la realidad.” (“23/III/84”, inédito, SADIL)

participa en el espectro del fenómeno del humor, por su carácter negador y destructivo hacia un oponente, solo puede ser considerada humor en contadas ocasiones, cuando “algún grande, como Peloduro, ha podido, gracias a su propia gran humanidad, hacer buen humor con estos elementos, caricaturizar con cariño, criticar sin menoscabar, hacer reír manejando verdades y sin ofender.” (“El axioma del público...”, Inédito, SADIL). Así, junto al uso frecuente de formas costumbristas o picarescas en el humor político, el género satírico aparece, para Varlotta, como elemento central a ser contorneado/explicado, críticamente, en la conformación de un panorama esquemático del humor político en Uruguay.

En este sentido, en otro de estos folios, que aquí denominamos como “24/III/84” (b), Varlotta incursiona sobre algunas relaciones entre humor satírico y la izquierda política en busca de algunas correspondencias “formales” que “podrían ser un punto de partida para explicar esa corriente de humoristas mayoritariamente volcada hacia publicaciones de izquierda” (“24/III/84” (b), Inédito, SADIL). Cabe citar algunos fragmentos de estas reflexiones “sociológicas” sobre la sátira política:

El humor satírico y la izquierda política tienen algunos puntos de contacto esenciales que explicarían la estrecha relación que ha existido entre ambos, al menos en nuestro medio. La izquierda se caracteriza por su oposición al régimen establecido (cuando éste es conservador), por la denuncia de sus defectos y la propuesta de soluciones consideradas “progresistas”. El humor satírico es también una forma de oposición, a regímenes políticos pero también, más ampliamente, a circunstancias o personas que por distintos motivos atraen hacia sí la crítica o la intención de ridiculizarlos, como forma de neutralizar su poder. Si bien la sátira libremente ejercida —y que ha dado frutos memorables, como algunas páginas de Swift, Mark Twain, Ambrose Bierce, entre muchos ejemplos—, puede alcanzar altos niveles de elaboración, mientras que la sátira ideológicamente comprometida, como en el caso de los humoristas de izquierda, se mueve entre márgenes más estrechos, ambas tienen en común, además de su carácter “opositor”, un punto de vista moral las determina. Aquí utilizamos el término “moral” en el sentido de un “deber ser”, por contraposición con el término “realista”, en el sentido de un “ser”. La izquierda compara la realidad cualquiera de un régimen con la realidad imaginada que “debería ser” (utopía, ucronía; =ningún lugar, ningún tiempo), con un régimen inexistente. Del mismo modo, el humorista satírico ridiculiza la realidad, sea de una sociedad, sea de una persona o de una circunstancia, confrontándola con un modelo (ideal) elíptico. (“24/III/84” (b), Inédito, SADIL)

Así, dentro de este movimiento de oscilación dicotómica en el cual plantea sus propuestas críticas, Varlotta no deja de mencionar y comentar las características de una posible sátira “de derecha”, aunque sería “mayoritariamente despreciables en sus logros, por la sencilla razón de que un efecto cómico es previsiblemente más fuerte cuando más encumbrado sea el valor que pretende degradarse” (Ídem).

Por último, en relación a este subgrupo de folios sobre humor y política dentro de los “borradores”, y la delimitación de un “legítimo humor” que Varlotta coloca en constante contraste, cabe citar los siguientes fragmentos del folio “El axioma del público por temas políticos”, en los cuales queda resumida esta toma de posición y defensa de un punto de vista autónomo para el humor como arte de caracteres universales, frente al “malhumor” que reduce la realidad con lentes “ideológicas”, por medio de la negación y la oposición satíricas, y pierde de vista su esencial valor humanista, recogiendo, así, la lección de Peloduro:

No es, obviamente, fácil combinar el buen humor con la política. El embanderamiento con respecto a un sector presupone determinada óptica — ciertos cristales deformantes o directamente anteojeras, que nos obligan a una visión parcial de la realidad, a exaltar los defectos de los enemigos e ignorar olímpicamente los de nuestro bando. Amén de que el humor utilizado como herramienta política nos obliga a “vivir al día”, a crear contrarreloj, utilizando los elementos momentáneos, circunstanciales. [...]

Hay que saber reírse de una idea, de una situación, de una expresión poco feliz e incluso de una agresión recibida —sin lastimar al hombre. Esta es la clave del buen humor, que puede ser incluso negro, marrón o verde, pero nunca aniquilador de los valores; y el hombre debe ser para el hombre un valor supremo. Hay ejemplos de este buen humor en nuestro oriental humor, pero lamentablemente son mayoría los otros, los del malhumor. El malhumorado no tiene derecho a llamarse humorista. Para su óptica distorsionada — y por lo general asalariada— solo resaltan los aspectos negativos; y el humor no puede reducirse a una visión negativa de la realidad. Como todo arte, el humor debe tender a la universalidad, aunque se apoye en una circunstancia; y debe tener libertad, aún dentro de los partidismos. Del mismo modo que una política que pierda de vista los valores esenciales en el fragor de la contienda, no puede ser llamada realmente Política sino politiquería, el humor que sigue los pasos de la politiquería no debe llamarse Humor. (“El axioma del público...”, Inédito, SADIL)

De todos modos, cabe destacar esta incomodidad de Varlotta hacia la sátira política de oposición y al humor movido ideológicamente, como parte de una sintomática mayor de discusiones en el campo cultural cuyo mejor ejemplo podría encontrarse en el terreno de la música popular y las polémicas alrededor del llamado “canto popular” y la conformación de nuevos públicos y sensibilidades a lo largo de los años ochenta⁷¹. La complejidad del período, de intensas transformaciones culturales, con la ascensión de la izquierda como tercer fuerza política representativa en el país junto a la creación de nuevos mercados de consumo y la configuración de nuevos campos subjetivos de identificación individual y grupal a través de los cambios tecnológicos y la hegemonía neoliberal económica, permite percibir, sobre un fondo coyuntural de fragmentaciones y oposiciones dicotómicas internalizadas, parte de los

⁷¹Cf. PORZECANSKI, Teresa. “La nueva intimidad”, In: BARRÁN, José Pedro; CAETANO, Gerardo, PORZECANSKI, Teresa (Orgs). *Historias de la vida privada en Uruguay, Tomo III*, Taurus, Montevideo, 1998; DELGADO, Leandro (Org.). *Cuaderno de Historia, n°13*, Cultura y comunicación en los ochenta, Biblioteca Nacional, Montevideo, 2014.

comienzos de este movimiento en dirección a la crítica, o la escritura de textos de intervención cultural, a través de medios periodísticos en Varlotta.

En este sentido, afín de ilustrar mejor esta orientación hacia la intervención crítica en Varlotta desde comienzos de los ochenta, cabe citar, entre otros⁷² materiales que se encuentran en el archivo con fechas de datación próximas a las carpetas “Peloduro”, algunas apreciaciones significativas sobre el estado de la cultura y el momento de cambio generacional que atravesaba la sociedad en aquellos años, encontradas en un legajo⁷³, al parecer, destinado a presentar el primer libro editado del músico y escritor Leo Masliah: *Hospital Especial (poemas y letras de canciones)* (Imago, Montevideo, 1983), en la Casa del Autor Nacional. Aunque no sabemos si este texto alcanzó efectivamente a ser proferido por Varlotta como presentación al libro de Masliah, por el contenido del mismo y el contexto de elocución para el cual fue pensado, además del aspecto simbólico dentro del intercambio generacional propio del período, estos materiales nos muestran al Varlotta crítico del humor y de la cultura en plena acción, interviniendo “en vivo” en los debates y polémicas sobre la producción cultural y la identidad nacional, abordando en los márgenes entre música y poesía, o canción, al excéntrico Masliah, colocándolo en el epicentro de un movimiento de síntesis de polos opuestos, en los citados términos de “alta” y “baja” cultura, realizando una especie de pronóstico de los cambios en el ambiente artístico y en la recepción del público que podría sumarse a la vasta discusión sobre estos temas alentada, también, dentro de las distintas secciones culturales en los mencionados semanarios de oposición, así como algunas publicaciones específicas sobre el fenómeno del “canto popular” surgidas a principios de los ochentas. A pesar de su extensión, intentamos mantener en la cita la mayoría de los pasajes que permitan acompañar el tono y la argumentación planteados por este Varlotta crítico del humor y la cultura:

Pensando en los distintos enfoques que podrían darse a esta presentación, y al pensar especialmente en el entorno y en las circunstancias de la aparición

⁷²Cabe mencionar, aquí, una serie de doce folios en legajos y sueltos (fechados en 25-26/VIII/1984) destinados al artículo (inédito?): “La función de la crítica”, cuya versión final data de 1988, además de otros cuatro folios titulados “La literatura de evasión I-II”(fechados en 10/XII/1984) en los cuales Varlotta apela al “lector ingenuo” y ensaya unas notas de tipo periodístico sobre las relaciones entre literatura y enfermedad. Resulta importante recordar en este contexto la operación de vesícula a la que tuvo someterse Varlotta en octubre de aquel mismo año, 1984, hecho biográfico “traumático” cuyas consecuencias el propio autor no deja de señalar como momento bisagra en el pasaje a su producción autobiográfica (en este sentido, además de las entrevistas, ver “Diario de un canalla”(1992), *El discurso vacío* (1996) y la póstuma *La novela luminosa* (2005).

⁷³Legajo de cinco folios mecanografiados con rasuras y enmiendas manuscritas, títulos manuscrito probablemente posterior: “Presentación de ‘HOSPITAL ESPECIAL’ DE Leo Masliah, Casa del Autor Nacional, 23/IX/ 83)”

de este libro, me vino a la mente la palabra inglesa “handicap”, muy usada en ambientes deportivos, que significa “obstáculo”, “traba”, “carga” [...]

Y me pareció que esta palabra venía a darme una síntesis o una imagen condensada de todo lo que sucede con nuestra cultura desde hace tiempo, de las dificultades de todo tipo para conseguir expresarse, para publicar un libro, para editar un disco, y sobre todo [...] el ocio, que es el oxígeno de la creación artística [...].

No podía, sin embargo, quedarme con una valoración puramente negativa del “handicap” [...] y por qué, entonces, no considerar este “handicap” cultural como un entrenamiento, e imaginar lo que puede suceder dentro de un tiempo.

Por lo que está sucediendo ahora [...] que parece poco, que para algunos es casi nada [...], pienso [...] que se puede prever para un plazo no muy lejano, un florecimiento que les va a parecer mágico a quienes no estén conscientes de lo que tenemos ahora, ya.

Y es justamente ese mismo “handicap” lo que nos está permitiendo pensar en un cambio cultural, que necesitamos desde hace mucho tiempo, y es lo que también le está dando una dirección o una orientación. Porque hubo una generación que ejerció un efecto paralizante sobre la siguiente, la mía, llamada en forma un poco arbitraria “del 69” y que resultó casi inexistente. Con la misma arbitrariedad podemos hablar hoy de una generación del 83, paradójicamente más libre que la nuestra, y sumamente creativa. [...]

Y dentro de esta generación, con un papel especial, aparece Leo Maslíah, una figura muy compleja, con muchos aspectos, que maneja muchos lenguajes e incluso distintas estructuras superpuestas en un mismo lenguaje.

Incluso en la actividad musical hay dos aspectos: uno, digamos culto, que se expresa por lo general a través de los conciertos del Núcleo Música Nueva, y el otro, popular, en el que predomina aparentemente el atractivo de las letras de las canciones, que tocan temas a los cuales es sensible la mayoría de la población [...] pero la cosa no es tan fácil porque, si el tema está al alcance de todos, la expresión es muy compleja; en las mismas letras [...] y, al mismo tiempo, por los elementos de la música culta, y contemporánea, que cada vez más se van integrando a estas canciones.

Si las canciones exigen un esfuerzo intelectual por parte del público, lo más interesante es ver la respuesta de ese público, contradiciendo a aquéllos que piensan que al público hay que darle lo más fácil, lo ya conocido, lo de fácil digestión. Más bien he podido comprobar que el público agradece que se le exija un esfuerzo porque es una forma de respeto hacia él.

Esto mismo se puede observar en las obras de teatro de Leo [...] que, al igual que las canciones, si bien parten de un tema cotidiano, se convierten enseguida en un difícil ejercicio intelectual y, sobre todo, emocional. Porque a pesar del humor, que permite carcajadas de alivio, y de cierta apariencia de liviandad que es muy engañosa, todo lo de Leo es sumamente angustiante.

Pienso que la madurez de nuestro público puede valorarse, más que por la aceptación del desafío intelectual, por su capacidad de asimilar esa angustia⁷⁴, que es la verdadera y única fuerza motriz del espíritu. [...]

⁷⁴Esta concepción de la angustia como fuerza creativa del “espíritu” se corresponde con otros borradores, de la misma época, escritos para el artículo inédito “La función de la crítica”, en los cuales afirma que el “rol social del autor es, si no subversivo, al menos revulsivo [pues] el arte es un potente transmisor de monstruosos paquetes de angustia [en contraposición con] el rol social del crítico [el cual] es impedir que esta angustia se expanda indiscriminadamente” (“Acerca de la crítica (III)”, inédito, SADIL). Y, en otro de los folios de esta misma serie sobre “la función de la crítica” dice que los “críticos [...]tratan de atenuar el efecto revulsivo de un contenido de angustia pura que es el verdadero contenido de toda obra de arte y que, como tal, no es otra cosa que energía libre, en estado latente, capaz de promover [...] desde los suicidios suscitados por Werther hasta transformaciones vitales positivas [...].” (“Acerca de la crítica (IV)”, inédito, SADIL). Por otro lado, estas apreciaciones sobre la angustia, provocada en el lector o contenida por la obra de arte, se aproxima de las nociones de genio y melancolía y de su estrecha relación con la teoría galénica e hipocrática de los humores.

[...] Me parece una señal más que alentadora, el hecho de que Leo Masliah tenga un público bastante amplio, a pesar del rechazo, que no hace falta explicar, por parte de los medios de difusión, ya que no solo en el poema, o letra de canción [...] sino explícitamente [...] e implícitamente en toda la obra de Masliah, aparece casi en primer plano la resistencia a la masificación, a la pérdida de identidad, de individualidad.

Pienso que en esto radica justamente esa dualidad, ese nadar entre dos aguas que no es un rasgo exclusivo de la obra de Leo sino que es un poco lo que está exigiendo nuestro medio cultural actual: por un lado, la necesidad de dirigirse a, y nutrirse de, un público amplio, y por otro, no perder de vista la individualidad porque entonces, sí, allí termina toda posibilidad de arte y de toda auténtica humanidad. Este es el difícil equilibrio del momento, cuando se está produciendo [...] una alimentación mutua entre dos vertientes, que podrían aparecer como dos tendencias en conflicto: la tendencia elitista y la tendencia a lo popular. Que no es conflicto, sino la búsqueda de una síntesis que la realidad actual nos está imponiendo.

[...] las vertientes en conflicto buscan aproximarse para una síntesis, y me parece significativo que hoy el artista se preocupe por buscar al público, y que también el público busque al artista, y también sintomático que los artistas se estén agrupando e incluso produciendo en equipo. Así será posible que este “handicap” sea realmente un factor de entrenamiento, y por lo tanto de esperanza. [...] (“Presentación de ‘Hospital Especial’”, inédito, SADIL)

Sin el propósito de profundizar en muchas connotaciones e implicaciones que sugiere este singular documento dentro del archivo de Varlotta para la cultura del período (como emblema de un momento de crisis y transformaciones en el conjunto de la cultura y la sociedad uruguaya) nos remitimos aquí, tan solo, a mencionar algunos puntos de interés para nuestra investigación. Por un lado, se trata de un texto para ser leído en público por el propio Varlotta, lo cual, además de sorprender por el carácter de exposición ante los demás, que el escritor evitó proverbialmente durante su vida, indica una actitud o intención innegable de participación en el ámbito literario y cultural del momento. Además de realizar una lectura puntual y personal del conjunto de la obra del prolífico Masliah, se extiende, a partir de un ejemplo concreto, en un balance (positivo) del estado de la cultura en aquel momento, proponiendo, ahora sí, una “síntesis” necesaria entre los polos “opuestos” que conformarían ese “nadar entre dos aguas”, caro a Varlotta, de la trama cultural del período. Desde esta postura evaluativa vuelve a destacar, y a defender, la importancia de la identidad individual, la singularidad, como valor a ser preservado por el artista frente a la tendencia masificadora y homogeneizante de una industria cultural televisiva que comienza a imponerse de modo ineludible. En este sentido, el destaque dado a la importancia del “público”, como agente

Para Varlotta, estos “espacios de locura” promovidos desde la literatura (Joyce, Beckett, Lowry, Kafka, etc.) serían el antídoto permitido del arte contra la normatividad generalizada y el “poder-saber” psiquiátrico que tomarían cuenta de la cultura en las sociedades vigiladas modernas. En este sentido, cabe tomar en cuenta esta “angustia” (metafísica-existencialista) como uno de los efectos buscados, o deseados, también, por el propio Varlotta para su producción humorística, explicando, de algún modo, su aversión a la risa fácil, o la risa táctica, pautada por el humor político.

activo a ser tomado en cuenta en la producción y recepción de la obra, implica la exploración de nuevas modalidades de relación con un lector “consumidor”, ávido de información y distracción.

Estas, y otras proposiciones del Varlotta crítico del humor indican, además de una postura activa de intervención, una lectura atenta y sensible del período de cambio y renovación en el campo cultural del país. En este sentido, puede situarse a comienzos de los años ochenta esta orientación hacia la nota crítica, la crónica o el texto de opinión cultural en la escritura periodística de Varlotta⁷⁵, movimiento dentro del cual cabría situar este giro “crítico” hacia el humorismo en el autor.

⁷⁵Según la bibliografía del autor, el primero de estos textos publicados sería la “hoja crítica adjunta a la plaqueta” *Poemas inéditos* (1982) de Ruben Sevlever dentro de la colección de poesía “El búho encantado” editada en Rosario por Francisco Gandolfo. En este sentido, en carta enviada a Gandolfo con fecha 29/XI/1981, en respuesta a su solicitud de escribir un comentario sobre la poesía de Sevlever para la colección, Varlotta dice: “Su insólito pedido cae justo en el momento en que he comenzado a dedicarme a opinar públicamente de lo que no conozco ni entiendo, así que la cosa me viene como anillo al dedo. Por otra parte, Sevlever es uno de los poquísimos poetas que conozco a quien considero digno de ese nombre [...]” (LEVRERO apud AGUIRRE, 2015, p.128). Cabe mencionar, entonces, la importancia de esta actividad previa de “crítica” entre sus pares a través de la correspondencia que, de algún modo, se desplaza del ámbito privado al público como resultado de una red afectiva de relaciones de amistad y afinidad intelectual. Cf: AGUIRRE, Osvaldo (Org.). *Mario Levrero, Francisco Gandolfo. Correspondencia*. Rosario: Ivan Rosado, 2015.

CAPÍTULO III

Carpeta “Libro de Humor”- itinerario crítico bio-bibliográfico de seudónimos.

Presentados los materiales que conforman las Carpetas “Peloduro” encontradas en el archivo del escritor y delineada o esbozada a partir de las mismas una faceta de crítico del humor que puede extenderse a otro conjunto de intereses (cine, literatura, juegos, escultura, etc.) que, más tarde, irá a plasmar en las columnas de *El País Cultural*⁷⁶, volvemos, en este capítulo, a abordar la producción humorística de Varlotta a partir del itinerario de publicación de sus principales seudónimos y de otro proyecto inacabado encontrado en el archivo: la carpeta “Libro de Humor”.

Alvar Tot, juegos de ingenio, Jaime Poniachik

Como venimos mencionando, a principios de los ochenta, junto a esta orientación “crítica” por temas culturales, Varlotta inicia su participación como crucigramista, creador de juegos de ingenio y propuestas lúdicas particulares bajo el seudónimo de Alvar Tot⁷⁷. Según la bibliografía del autor, el primer texto firmado con este seudónimo pertenece a “Los archivos de Alvar Tot” publicado en la revista *Privada* (Montevideo, 1982). Sin embargo, aunque sin firma, por la afinidad en los pactos de lectura enmarcados bajo la propuesta lúdica, podemos citar dos entradas anteriores dentro de la bibliografía, en las cuales Varlotta ya plantea algunos de los vínculos de este seudónimo con el papel de redactor de juegos de ingenio o de las reglas para una novela por entregas escrita por los lectores. En este sentido, Varlotta presenta “Parque de diversiones”, publicada en la revista *Humor & Juegos* (nº7, Feb. 1981), como una

Sección de sugerencias lúcidas orientadas hacia la creatividad. Sin instrucciones rígidas, sin soluciones ni puntajes. Para leer, meditar, archivar en la memoria y, cuando llegue la inspiración, ponerse a jugar con nuestras

⁷⁶Según Blixen (2016) Varlotta participa entre 1990-92 y 1994-95 en el semanario fundado por H. Alsina Thevenet. Allí, Varlotta escribió:

en la sección de comentarios de libros: críticas precisas, que revelan una lectura atenta, inteligente, preocupada por comprender y explicar la obra que está analizando. Muestran al autor que conoce el oficio de la escritura y desde allí interpela la obra de otros [...] Analiza libros de historia, de humor, novelas de espías, policiales, best-sellers, ensayos, crónicas de cine, libros de teatro, de arte, narraciones para niños. (BLIXEN, 2016, p.2)

⁷⁷Según Levrero: “Alvar Tot es crucigramista y creador de juegos de ingenio, muchos de ellos inventados por él, como el ‘crucigrama con pistas’” (SAURIO In GANDOLFO, op. cit., 2013, p.165)

sugerencias, o con lo que nuestras sugerencias le sugieran, o con cualquier otra cosa. (sin firma, *H & J*, n°7, Feb.1981)

Algunos números después, Varlotta participa de la serie “Novela en construcción” con la propuesta de escritura creativa de una novela por capítulos escrita por los lectores, que competirán entre sí, ante un jurado de la revista integrado por: Elvio E. Gandolfo, Mario Levrero, Jaime Poniachik y Juan Sasturain. Además de escribir el “Capítulo I” de la “novela en colaboración”, a Varlotta le pertenecen las “instrucciones del concurso” y un resumen de los “capítulos” publicados.

Vale decir que al mismo tiempo que comienza a participar en el emprendimiento de Poniachik en *Humor & Juegos*⁷⁸, Varlotta publica una serie de textos bajo otros seudónimos⁷⁹ en *Superhumor*, ambas revistas surgidas como proyectos editoriales paralelos a la exitosa *Humor* y parte de una alternativa dentro de la cultura de masas propuesta por Andrés Cascioli y Ediciones de la Urraca en el campo del humor gráfico y la historieta argentina⁸⁰.

Por otro lado, a respecto de los pactos de lectura subyacentes a la propuesta de estas revistas de juegos de ingenio lideradas por Poniachik, cabe señalar el abordaje lúdico-pedagógico proveniente de la matemática recreativa popularizada en aquellos años por las publicaciones de Martin Gardner (1914-2010). Así también, otro cruzamiento a tener en cuenta en este sentido es la importancia atribuida a los procesos creativos y a los mecanismos de la creación advenidos del terreno del marketing y la publicidad, práctica común entre los colaboradores y dibujantes que trabajaron simultáneamente en agencias de periodismo y/o

⁷⁸ Según Burkart (2017) *Humor & Juegos* fue la primera de estas revistas satélite de *HUMOR* y “surgió motivada por la buena recepción que tuvo la sección “Juegos para gente de mente”, que, desde mayo de 1979, coordinaba Jaime Poniachik en *HUMOR* [...] La percepción de un vacío en el mercado se debía al colapso de las empresas dedicadas a la producción de juegos para adultos [...] Poniachik tenía experiencia en este tipo de propuestas: había sido el responsable de Ediciones de Mente, editorial dedicada a la publicación de revistas de pasatiempos e ingenio, y entre 1976 y 1978 había editado *La revista del Snark* [...]”.(BURKART, 2017, p.339).

⁷⁹*Superhumor* apareció, en principio, como un suplemento sofisticado de *Humor* con la propuesta de “recuperar la tradición argentina de historieta ‘de autor’ y posicionarse como alternativa a la oferta de las editoriales decididamente masivas y populares del mercado como eran *Récord* y *Columba*”(BURKART, 2017,p.345). Entre noviembre de 1980 y setiembre de 1982 aparecen las colaboraciones “Vidas Ejemplares” (serie, Lavalleja Bartleby), “El payador angustiado” y “Ditirambo tanguero” (Sofanor Rigby), “Bill (por Nick) Carter cabalga otra vez. (Episodios I al V)” (serie, Jorge Varlotta) y “Album Familiar” (serie, Jorge Varlotta).

⁸⁰Al respecto, Burkart (2017) afirma que

“Andrés Cascioli no se limitó a ser editor de humor gráfico, sino que con Ediciones de la Urraca incursionó en diverso géneros de publicaciones periódicas [y] se expandió hasta convertirse en una gran empresa editorial en la primera mitad de la década del ochenta. [...]Entre 1979 y 1983, Ediciones de la Urraca lanzó al mercado *El Péndulo*, *Mutantia*, *Rock SuperStar*, *Humor & Juegos*, *HURRA*, *Superhumor* y *HUMI*, y ya en democracia, *Sexhumor*, *El Periodista* y *Fierro* [...] un proyecto editorial propio se vislumbra con las revistas [...] satélite de *HUMOR* que surgieron simultáneamente a la definición de su contrato de lectura y afianzamiento en el campo cultural y en el mercado”. (BURKART, 2017,p. 334-335)

publicidad, como pudo haber sido el caso del propio Poniachik pero también de Daniel Samoilovich⁸¹ o Mario Tobelem⁸².

Como venimos diciendo, podemos rastrear el surgimiento de este seudónimo, el más cercano a un alter ego del escritor, a partir de su relación con Poniachik, quien además de inventar el seudónimo y sugerírselo como anagrama al propio Varlotta, ya había participado con crucigramas y textos en colaboración dentro del grupo “surrealista” en *Misia Dura* a comienzos de los setenta. La larga relación de amistad y colaboración creativa con el matemático y editor uruguayo cumple un papel de impulsor de ideas y acciones para Levrero, quien en una entrevista comenta: “no sé si Jaime se dará cuenta de su facultad inspiradora; a menudo no hace nada especial, pero es difícil que después de charlar un rato con él no se me ocurra una idea nueva.” (LEVRERO apud GANDOLFO, 2013, p.20). Poniachik se trasladó a Buenos Aires a comienzos de los años setenta, donde funda y crea la *Revistadel Snark* en 1976, primera revista de juegos de ingenio en Argentina y modelo a seguir en empresas como *Humor & Juegos* o *Juegos & Cía* a comienzos de los ochenta, momento en que lo invita a participar a Varlotta⁸³.

En este sentido, algo de la “dicción” de este seudónimo, la podemos encontrar en las páginas firmadas por Poniachik cuando aborda la historia de algún juego (la propensión borgeana a manejar el dato histórico y la ficción⁸⁴) o la minuciosa descripción del mecanismo

⁸¹Daniel Samoilovich (1949-). Poeta, escritor, traductor, editor, gestor cultural y socio de Jaime Poniachik al independizarse con la revista JUEGOS & Co y Ediciones de Mente. A partir de 1986, en parte gracias a la agencia de juegos, edita el importante *Diario de Poesía*.

⁸² Mario Tobelem (1949-2018). Escritor, profesor, creador de juegos de ingenio y publicitario, participó en *La Revista del Snark* y otros emprendimientos periodísticos de Poniachik. A partir de los años setenta coordinó los talleres de escritura del grupo Grafein, creado en 1974, a partir de la cátedra de Literatura Latinoamericana cuyo titular fue Noé Jitrik, cuya experiencia y abordaje a partir de “consignas” más tarde, en 1987, serían incluidos como materia curricular dentro de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la U.B.A. (BAS, 2015). Levrero comenzó a impartir talleres literarios aún en Buenos Aires y, aunque disten en su concepción, el método de las “consignas” siempre estuvo presente en sus métodos. En este sentido, como veremos más adelante, “El Boliche de Alvar Tot”, también puede leerse como un laboratorio para las propuestas de escritura creativa que más tarde desplazaría hacia sus talleres.

⁸³ Como lo resume el escritor en entrevista:

“[...] las razones económicas son importantes en todas mis actividades, salvo en los relatos o en las novelas (mis “espacios libres”). Los crucigramas comencé a hacerlos cuando se inició la revista *Juegos*, creada por Jaime Poniachik, al principio como un suplemento de *Humor*. Durante unos meses viví de eso, hasta que de pronto el peso argentino dejó de tener valor en Uruguay. Pero me significó un buen entrenamiento, y cuando Jaime se independizó de *Humor* y se creó la empresa *Juegos & Co.*, me fui a vivir a Buenos Aires”. (LEVRERO in GANDOLFO, op. cit., p.157-158)

⁸⁴ Al respecto cabe mencionar el texto apócrifo de Julio Cortázar, “El dado egocéntrico”, escrito por Poniachik y que generó una serie de situaciones equívocas que incluyen a algunos escritores como Félix Grande, Abelardo

o las reglas de un juego, las escenas o tramas mínimas con las que introduce sus enigmas y acertijos. Además, las referencias a Carroll, desde el propio nombre de la revista, E.A. Poe, J.L. Borges, Martin Gardner, entre otros, así como el amplio acervo de información actualizada sobre el tema de los juegos y la matemática recreativa, un poco acompañando las consecuencias del avance del lenguaje computacional y el cifrado de la información comenzado a partir de la posguerra, son algunos de los cruzamientos colocados por la empresa pionera de Poniachik⁸⁵. Por otro lado, dentro del contrato de lectura propuesto por estas revistas y la construcción de su relación con los lectores, cabe señalar el papel determinante dado al lector/consumidor como destinatario activo en el intercambio con el soporte o, como se titulaba una de las secciones de *H&J*, la consigna se trataba de los “Lectores al poder”. En efecto, estas revistas exigían lectores activos “que escriben, que opinan, que crean, que corrigen errores, que resuelven, que participan” (*Humor*, n.70, Nov. 1981, p. 111 apud BURKART (2017, p.340). Ya sea desde la resolución de un juego por entregas hasta las competencias, sorteos y cuestionarios pasando por las tradicionales secciones de correspondencia y “cartas de los lectores”, la incitación y el desafío a la participación del público lector se da a través de un constante juego de seducción e interpelación crítica implícitos en la concepción editorial de estas revistas argentinas surgidas en la coyuntura de crisis políticas y gobiernos dictatoriales. Específicamente sobre *Humor & Juegos*, Burkart (2017) señala que la revista

[...] se basó en el mismo concepto de juego que tenía *Humor* y se politizó a la par de ella. El juego era un entretenimiento no evasivo, sino serio y comprometido con la realidad, que potenciaba la inteligencia y que tenía una función social equiparable a la reflexión y al trabajo. La situación económica y política y sus responsables se fueron convirtiendo en la materia prima para el armado de acertijos, palabras cruzadas y demás juegos de ingenio. (BURKART, 2017, p. 340)

Por otro lado, antes de abordar la producción estrictamente bonaerense de este seudónimo y la participación de Levrero en la empresa de Poniachik, a partir de 1985, cabe

Castillo, Edmundo Valadares, Elvio Gandolfo y el propio Cortázar. Ver: GANDOLFO, Elvio. “El caso del dado egocéntrico”. In: *El Péndulo*, n.12, Oct. 1986. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.

⁸⁵Todo esto pensando al juego como producto emergente dentro del sistema de la industria cultural y las relaciones de producción capitalistas. Poniachik colaboró en *Satiricón* y *Chaupinela*. Esta relación de amistad y trabajo con Oskar Blotta y sobretodo Andrés Cascioli va a permitir que en 1980, dentro del gran impulso de la revista *Humor* y de Ediciones de la Urraca, a cargo de Cascioli, Poniachik, junto con Daniel Samoilovich, emprendiese la propuesta de *Humor & Juegos*, para más tarde independizarse con *Juegos & Co.* Así el proyecto inicial de la mítica *Revista del Snark*, viene a convertirse años más tarde en las *Ediciones de Mente*, cuyo socio y editor Daniel Samoilovich dirige hasta el momento, predominando en este segmento del mercado editorial con conocidas publicaciones de entretenimiento como *Cruzadas*, *Quijote* o *Juegos*, entre otras.

detenerse por un momento en su fase montevideana y en una serie de textos que pueden aportar algunos insumos a la hora de esbozar el perfil humorístico de este alter ego de Varlotta y su relación con el “giro autobiográfico” en la producción literaria del autor.

Alvar Tot, publicaciones montevidéanas, sesgo autobiográfico.

Si, como mencionamos anteriormente, el aspecto de creador de juegos de ingenio y propuestas lúdicas predomina en las producciones firmadas bajo este seudónimo, debemos señalar, también, la existencia de algunos textos en los cuales el juego deja de ser el tema explícito y principal pasando a formar parte del entramado, o la dinámica, de relatos “humorísticos” que parten de elementos del lenguaje y/o de la vida cotidiana transformándolos en piezas de una realidad risible, absurda o siniestra. En este sentido, aunque no aparezcan firmados, los textos de la serie “De la vida cotidiana”⁸⁶(sic) publicados en los primeros números de la revista *Guambia*, a mediados de 1983, resultan una muestra bastante clara de esta operación lúdica (no exenta de delirio y, por momentos, cargada de ironía) con la escritura que, a partir de datos o situaciones ordinarias (un cartel de anuncios, una fila de espera, una encuesta a domicilio) construye la mirada y/o la escucha sesgada, o extrañada, de un personaje “fuera de cuadro” con la realidad o las convenciones del lenguaje, derivando en el efecto “humorístico” de los textos. Manejando un tono conversacional y directo con el lector, apelando a tópicos comunes y conocidos por la gran mayoría (la carestía económica, el fútbol, la publicidad, etc.) el narrador-personaje encarnado por este seudónimo se presenta como una especie de atolondrado social que se presta a largas y minuciosas “cavilaciones”, a partir de temas intrascendentes para la gran mayoría, a través de un riguroso, por veces exasperante, raciocinio lógico narrado en los más mínimos detalles. De este modo, la reducción al absurdo de un dato de la realidad cotidiana, de donde deriva el efecto humorístico, ocurre, en la mayoría de las veces, a partir de un “malentendido” voluntario, un mecanismo de disociación entre sentido literal y sentido connotado (entre significado y significante) potenciando, a partir del juego con la ambigüedad y la deriva del signo lingüístico, una serie de situaciones irrisorias que remarcan el sinsentido subyacente a toda convención social, entre ellas el lenguaje.

⁸⁶Publicada en *Guambia*, n.1-2-3-5, junio a setiembre, Montevideo, 1983. Contiene: “Cavilaciones en un 116”; “La ficha que salvará su vida”; “Nuevas cavilaciones en un 116”; “Nuevas cavilaciones...,(II); “El box y yo”. Originales en el archivo (menos “El box y yo”). Tres legajos mecanografiados con correcciones manuscritas, fechados “10/VI/83”, firmados “(A.T)” (o sea Alvar Tot) en margen superior derecha.

En este sentido, cabe aquí señalar los posibles nexos, humorísticos y formales, entre esta casuística y/o combinatoria personal (autobiográfica) como mecanismo disparador de una escritura disparatada derivada de esta operación de disociación “perceptiva” de la realidad a partir del juego con las convenciones del lenguaje y la diseminación del significante, y los textos que más tarde conformarán la “trilogía luminosa” y autobiográfica del autor (que comenzará con los manuscritos de la póstuma “Novela luminosa” escritos en 1984), pero también, con distintos momentos de sus *Irrupciones*⁸⁷ publicadas a partir de los años noventa. Así, si la proximidad de la muerte y la imposibilidad de la escritura vertebran la narración de las “experiencias luminosas”, inaugurando una “literatura del aburrimiento”, los textos de este seudónimo publicados en Montevideo podrían conformar una especie de ensayo previo, o paralelo, al ensanchamiento temático en su escritura hacia el tratamiento con los datos del cotidiano siguiendo las entradas del diario personal bajo un registro autobiográfico de escritura. A modo de ejemplo, cabe citar un trecho del texto “De las mutualistas y otras enfermedades” publicado en el semanario *Jaque* en octubre de 1984, en el cual este alter ego de Varlotta-Levrero hace referencia a la enfermedad biliar y al contexto hospitalar y burocrático previo a la operación de vesícula que el escritor enfrentó aquél mismo año (y sobre el cual volverá en su “trilogía luminosa”, sobretudo en su “Diario de un canalla” (1992)) como punto de partida para una crónica humorística:

Cuando una se enferma, más le valdría morir, me dijo hace poco una buena señora que estaba un lugar antes que yo en una de esas pre-colas de colas del CASMU [...]

La comprendí perfectamente, pero al mismo tiempo me sentí un poco avergonzado, o culpable, ya que, después de todo, soy un enfermo privilegiado. No voy a decir que soy un enfermo voluntario pero, ya que estaba el asunto ese de la enfermedad, me dediqué desde principios de año a cultivar con devoción mi calidad de enfermo. No voy a entrar en detalles (aunque dejo constancia de que me cuesta mucho no hacerlo, y creo que en la próxima nota no podré evitar contarles minuciosamente mi operación) pero puedo asegurar que me dediqué a ser un enfermo *full-time*, ya que mi profesión, de las llamadas “liberales”, me lo permite.[...]

Esta nueva actividad, de enfermo [...] la enfoqué como una experiencia más, así como en otros tiempos me he dedicado a observar hormigas, ir al liceo nocturno, fabricar objetos con resina poliéster y cosas por el estilo. Lejos de impacientarme en las colas, me dediqué a observar a la gente [...]

(TOT, Alvar. *Jaque*, 5/X/1984, p.18)

⁸⁷Columna semanal del escritor en revista *Posdata*, desde Febrero de 1996 a 1998, después (con interrupciones) en *Insomnia*, hasta Junio de 2000 en un total de 125 entregas reunidas en *Irrupciones* (2001). Según Blixen (2016, p.3) en el conjunto de la serie es “posible espigar [...] perturbadores relatos de sueños o visiones abismales, juegos de palabras, listas, dibujos, poesía, la puesta en escena del acto de leer (carteles en la ciudad y mensajes de todo tipo), el recuento de sus historias con [...] animales mínimos o domésticos, folletines hechos con material irrelevante y/ inconsciente, pensamientos, opiniones; siempre el humor en registros sutiles y variados.”

Si bien este texto se configura como una crítica irónica a las altas tarifas y la burocratización de las prácticas médicas en general, las circunstancias de la enfermedad y la operación retornarán como la experiencia traumática desencadenante para el uso del registro confesional y autobiográfico posterior.

Por otro lado, este seudónimo alter ego acompaña los avatares biográficos y/o intelectuales de Varlotta también en los intereses antes mencionados en el estudio del humor y la risa como objeto, simultáneos al estudio del humorismo uruguayo y al proyecto de antología abordado en el capítulo anterior, hacia finales de 1983 y comienzos de 1984. Se trata de una serie de tres textos encontrada en el archivo titulada “El humor”⁸⁸ de los cuales solo el primero apareció publicado en la revista *Guambia* (noviembre de 1983) con el título “El humor (I): Y usted...¿de qué se ríe?”. Recordando, un tanto, la dicción afable y pedagógica de Arthur N. García (“Wimpi”) el narrador-personaje de estos textos comienza por confesarse como un “humorista” que desconoce el “por qué” del fenómeno de la risa y se lanza a una serie de “cavilaciones” en torno al rótulo de “humorista” y su relación con el público. Mediante ejemplos y situaciones personales, narrados como microescenas de un teatro de humor involuntario, mezcladas con reflexiones que dejan entrever algunas referencias “teóricas” (el propio “Wimpi”, Koestler, el ridículo, el absurdo) comunes y paralelas al citado proyecto de investigación y antología del humor uruguayo, estos textos pueden leerse como la contracara, en clave “humorística”, del Varlotta crítico del humor.

De este modo, además de la acostumbrada maestría del escritor en el tratamiento de la acción y la descripción “cinematográfica” de las escenas presente en sus textos literarios, algunas apreciaciones de este seudónimo en torno al ridículo y al absurdo apuntan en la misma dirección de hurgar en la minucia de hechos cotidianos o domésticos, por vías de un implacable raciocinio lógico, para desembocar en los climas entre místicos e irrisorios que rodean a las “experiencias luminosas”. Así, luego de describir algunas situaciones o escenas ridículas que le tocó protagonizar o asistir como espectador, el seudónimo agrega:

Pero a veces el ridículo —lo que mueve a risa— viene mezclado con el absurdo —lo que va en contra de la razón, y que no necesariamente mueve a risa; al contrario, aunque a veces uno los confunde. Ese absurdo tiene para mí una calidad casi religiosa, como si la realidad cotidiana, habitualmente gris u opaca, fuera de pronto desgarrada por la punta de otras formas de realidad, de

⁸⁸ Tres legajos de dos folios cada uno, mecanografiados con correcciones manuscritas. Fechados en manuscrito “Octubre, 1983”. Firmados “Alvar Tot” mecanografiado encabezado junto al título. Contiene: “El humor (I): Usted, ¿de qué se ríe?; “El humor (II): Ridículo y Absurdo”; “El humor (III): Reírse de uno mismo”.

un orden superior. En esos casos, aunque haya en medio un factor de ridículo, la risa se me queda frenada, por un tiempo o para siempre.
 (“El humor (II): Ridículo y Absurdo”, Inédito, SADIL)

Por momentos, en estos textos, quedamos a las puertas de la misma operación de extrañamiento a partir de los datos de una experiencia íntima o biográfica, que cobra la consistencia de un universo particular y proliferante a medio camino entre realidad y ficción, así como los encontraremos en las “cavilaciones” autobiográficas iniciadas con los manuscritos de la “Novela luminosa”.

Por otro lado, dentro de la prolífica producción bajo seudónimos (así como la firmada como Jorge Varlotta) a comienzos de los ochenta, debemos mencionar las diversas publicaciones encontradas en revistas de vida efímera en Montevideo como *Privada*⁸⁹ o *El Huevo*⁹⁰, así también como las exitosas historietas *Santo Varón*⁹¹ y *Los profesionales*⁹² que comienza a realizar en colaboración con el dibujante Edgardo Lizasoain (Lizán) y que le significarán una visibilidad mayor como “humorista” dentro del campo de las publicaciones periódicas de la época, en el Río de la Plata, a esto, cabe agregar la publicación de la novela “El lugar” dentro la revista argentina de ciencia ficción *El Péndulo*, en enero de 1982, lo cual, más tarde, ayudará a obtener un mayor reconocimiento del autor en Buenos Aires, anterior a Montevideo.

⁸⁹*Privada*, n.1-2. Montevideo, abril-mayo, 1982. Dirección: Alejandro Gaminella. Colaboradores: Elvio Gandolfo, Mario Levrero, Macunaíma, Jorge Sclavo, Leo Masliah, Fernando Cabrera, José Carlos García, Mónica Liebshtein, Gerardo Sotelo, José Luis Martínez, Miguel Ruibal, Roy Berocay, Henry Galin, Augus Poet, Daniel Terminelli. Dibujantes: Cibils, Fontanarrosa, Maicas, Martín, Murillo, Rissotto, Tejeiro, Angel. A pesar del destacado equipo de colaboradores y una esmerada propuesta gráfica apostando al “destape” erótico (tipo Playboy, Exclusiva) con diversos espacios reservados para la publicidad (sobretudo moda femenina) y la agenda cultural montevideana, la revista no tuvo demasiada repercusión, tal vez por no dirigirse a un público popular ni abordar la sátira ni el humor político en sus páginas. La participación de Varlotta Levrero en esta publicación fue intensa con más de diez intervenciones con diversos seudónimos, entre ellas: “Secretos del test extraterrestre” (Profesor Hybris); “Cartas”, “Editorial”, “Pregúntele a Privada” (sin firma); “Los Archivos de Alvar Tot”, “Parque de Diversiones” (Alvar Tot); “Confusiones cotidianas” (Mario Levrero); “Apuntes de un voyeur melancólico” (Carlos Nicole); “Álbum familiar”, “Almas en subasta” (historieta) (Jorge).

⁹⁰*El Huevo*, Montevideo. Octubre 1982-Julio 1983. Seis números?. Poco pudimos recabar sobre esta publicación próxima del espíritu de *El Dedo* y otras revistas casi efímeras de humor opositor al régimen durante la época de transición democrática. Según Bibliografía participaciones de Levrero son: “Cartas de los lectores”(sin firma); “El Huevo Retro” (Tía Encarnación); “Lo mejor de Tía Encarnación”(Tía Encarnación); “Cuaderno de apuntes” (Jorge Varlotta); “Los libros no muerden” (Alvar Tot).

⁹¹Primera aparición, según Bibliografía, en *HUMOR*, n. 99;101, Bs. As.Febrero-Marzo, 1983.

⁹²Primera aparición, según Bibliografía, en *HUMOR*, n. 107-108. Bs. As., Junio-Julio, 1983.

Buenos Aires, crucigramas, Juegos & Cía.

En este sentido, la consolidación de este seudónimo, y del trabajo profesional de Levrero como crucigramista y creador de juegos de ingenio, coincide con su traslado a Buenos Aires en Marzo de 1985, cuando pasa a formar parte del equipo de la empresa *Juegos & Co.* y trabaja como jefe de redacción de dos revistas, *Juegos y Enigmas Lógicos*, hasta mediados de 1988 cuando se traslada a la ciudad de Colonia del Sacramento, Uruguay, desde donde continúa colaborando con crucigramas y juegos de forma *free lance* hasta abandonar la actividad entrados los noventa, dedicándose a los talleres de escritura (comenzados en Buenos Aires) como actividad de sustento económico.

En Buenos Aires, durante casi cuatro años, además de producir crucigramas, juegos de ingenio, de acertijos y enigmas policiales, Levrero dejó su impronta al proponer un sistema de captación y producción constante de juegos, a modo de agencia creativa capaz de proveer (vender) juegos y pasatiempos a distintas publicaciones periódicas. Como cabeza creativa y con un personal a cargo, Levrero demostró solvencia y profesionalismo, dejando la vida noctámbula y marcando tarjeta todas las mañanas, algo que más tarde se lo reprocharía como un abandono de la literatura y su transformación en un “canalla”, proceso narrado en “Diario de un canalla”, publicado dentro del volumen de relatos *El portero y el otro* (1992)⁹³. Sin embargo, en entrevistas, y en sus textos, el escritor alude de forma positiva a su adaptación a Buenos Aires, donde por “primera vez vivía sin angustias económicas haciendo algo que le gustaba, en una ciudad donde (pronto descubrió) sus pares conocían y admiraban su obra” (SOUTO, 2013, p.10).

Aunque sin pretender una relación mecánica de causa y efecto entre vida y obra, sobre este cambio vital de ambiente y de actividades así también como del papel de Varlotta

⁹³Sin embargo, a pesar de la “aridez creativa” declarada por el autor durante esos años, esta “zona porteña” resulta ser muy prolífica. Según Montoya Juárez (2013, p.54) Varlotta “deja por escrito más de una centena de sueños [...] la mayoría de ellos se refiere al período que va de mediados de los ochenta a principios de los noventa”. También en términos de publicaciones, junto a editoras argentinas como Ediciones De la Flor o Puntosur, (en gran parte gracias a Marcial Souto y Jaime Poniachik) lo que le significó cierta visibilidad y reconocimiento como escritor. Por otro lado, la tensión entre periodismo y literatura, Levrero la reduce a los polos del escritor *amateur* y el escritor profesional, la falta de tiempo de ocio para crear (escribir literatura) que le quita el trabajo de entrega regular para un periódico o revista lo colocará, más tarde, como una de las razones para abandonar Buenos Aires y el trabajo en la empresa de Poniachik. A pesar de esta aparente contradicción, asumida por Levrero como agonía entre su nombre de autor y sus seudónimos, nos interesa aquí saber sobre su relación con el terreno del humor y los juegos de ingenio, su trabajo y producción efectivos durante aquellos años en Buenos Aires.

Levrero dentro de la empresa y sus vínculos con el mencionado giro “autobiográfico” en su obra, cabe citar un trecho de entrevista realizada por E. Gandolfo por aquellos años:

- *Cómo es tu trabajo?*

- Ocupo la jefatura de redacción de dos revistas de crucigramas. Las publica una empresa en crecimiento, donde las cosas no se quedan quietas durante mucho tiempo. Si uno tiene una idea más o menos interesante, hay permiso para ponerla en práctica. Eso me llevo a hacer muchos tipos de cosas. Incluso se me ocurrieron tipos de organización del trabajo, que llegaron a funcionar. Actualmente hemos formado un equipo que trabaja en un cuarto piso de la empresa, en el que reina un clima de trabajo excelente.

- *Ese trabajo, ¿te alimenta alguna zona especial que esté relacionada con lo creativo, o consiste solo en ejercer un determinado profesionalismo?*

- Tiene mucho que ver con lo creativo. En primer lugar, en lo que tiene que ver con las relaciones humanas. Yo antes estuve trabajando completamente solo, aislado.[...] Acá en cambio apareció una resistencia sana: las dificultades del mundo material, las personalidades que te rodean. Se produce una interacción[...] Hay formas incluso de lucha contra personas que puede parecer que ponen obstáculos [...] El hecho de no estar en una pieza trabajando lo de uno, sino compartiendo, con interrupciones, tensiones, te cambia. Tengo que tomar decisiones: hay fechas impostergables para que salga la revista [...] Entonces tengo que resolver no importa qué, de modo instantáneo. Eso me vino muy bien, me conectó más con el presente [...] La literatura me conectaba en cambio con el pasado, y con el mundo de la imaginación, donde las cosas tienen otro funcionamiento. Ahora en cambio tengo que forzarme las ganas de escribir, el extrañar otra forma de vida [...] (GANDOLFO, 1987,p.34-35)

Es en este ambiente dinámico de relaciones y presiones laborales que Levrero se dedicará, como “Alvar Tot”, a su faceta de crucigramista profesional, redactor de juegos de ingenio y enigmas de tipo policial⁹⁴. Si, como colocamos anteriormente, en los textos “montevideanos” de este seudónimo se trata de relatos próximos a una crónica del absurdo cotidiano, o reflexiones sobre el humor, en su participación “bonaerense” encontramos al hacedor, y crítico, de juegos de ingenio abriendo su cocina, o más bien, su “boliche” a los lectores. Es, justamente, en esta etapa bonaerense que surge la sección “El Boliche de Alvar Tot”, una serie de veinte entregas ininterrumpidas en la revista *Juegos* (de la cual también fue jefe de redacción) desde setiembre de 1986 (Nº85) hasta marzo de 1988 (Nº104).

El Boliche de Alvar Tot

En grandes rasgos, por un lado, la serie permite ver al Varlotta aficionado a los acertijos, enigmas y juegos de ingenio abriendo su “biblioteca” personal de gustos,

⁹⁴ Juegos de enigma lógico del tipo “Quién es Quién”, con pistas en clave de parodia policial, firmados por este seudónimo, al parecer, dos series: “Merry Pason” y “Sherlock Holmes” publicadas entre los números 23 al 39 de la revista *Enigmas Lógicos*, se trataría de más de cuarenta entregas de este tipo en esta publicación que aparece como suplemento de *Juegos* en Junio de 1986 y sigue con vida propia hasta 1990 aproximadamente, según datos cogidos del material de archivo.

preferencias, afinidades, manías o perversiones “pavas” por los juegos (de mesa, de cartas, de palabras, etc.), pero también por el *comic*, los sueños, la cultura de masas y/o de consumo. Por otro lado, la impronta de interacción con los lectores es lo que predomina en estos textos pensados en su mayoría como propuestas lúdicas.

En este sentido, el hecho anecdótico, el hallazgo bibliográfico, el recuerdo recobrado a la infancia, la manía confesada, el introito intimista (autobiográfico) sirven como pretexto, o preámbulo, para la formulación de las propuestas con un lector cómplice invitado a imitar, o recorrer de forma personal y subjetiva, similar camino de asociaciones mentales “puestas en escena” por el narrador que desnuda sus manías y responder, así, al desafío lúdico “originalmente” suscitado como estímulo para la escritura de la “nota”. De este modo, por medio de la vía intimista o la anécdota personal, se muestra un itinerario de asociaciones mentales a través del cual se llegó, como hecho “biográfico”, al disparador de la propuesta lúdica en el yo-narrador-personaje. Como comienza la entrega “Los misterios de la sota”, en la cual, la lectura del cuento “El juego de cartas” de Hebe Uhart dispara el “reencuentro momentáneo con un misterio infantil ligado al mundo mágico de la baraja” (TOT, *Juegos*, n.89, Dic.,1986, p.8), y a una serie de especulaciones sobre la simbología de la figura de los naipes:

Suele haber una lista de misterios que, generados en la infancia, uno arrastra más o menos inconscientemente sin haberlos solucionado: afloran a la conciencia en los momentos más inapropiados, el tiempo suficiente para crearnos una inquietud momentánea, pocas veces lo bastante aguda como para movernos a una investigación. A veces se resuelven solos, por azar, con la lectura de un libro o con algún dato escuchado que hace encajar en un instante una serie de piezas hasta ese momento inconexas, y percibimos entonces el dibujo correcto. Pero las más de las veces vuelven a hundirse en las tinieblas, para proseguir alguna clase de actividad subterránea, de la que pienso que uno debe obtener alguna forma de placer, ya que hay misterios que uno no solo no se esfuerza en resolver, sino que más bien elude el encontrar su solución. (Ídem)

Este *modus operandi* del narrador-personaje que se propone “comentar una maravilla personal para luego proponer un pequeño desafío” (TOT, *Juegos*, n.90, Ene.,1987,p.4), presente en algunos de los textos⁹⁵ de la serie, deja entrever, por momentos, la importancia dada a los procesos de la memoria, los sueños y la mecánica inconsciente como disparadores de la máquina combinatoria generadora de “inquietudes”, “cavilaciones”, “misterios” que

⁹⁵Sobretudo en “Los misterios de la sota” (n.89, Dic.1986); “Mutus, dedit, nomen, cocis”(n.90, Ene.1987); “Viejas y nuevas inquietudes” (I y II)(n.92-93, Mar.-Abril, 1987), “Mi sueño favorito”(n.99,Oct.1987).

pasan a formar parte de las propuestas. Como aparece en el encabezado de otra de estas entregas donde se propone el relato de un sueño:

Ya que de juegos se trata, no deberíamos olvidar a ese gran juguete que mora en cada uno de nosotros y que desde el inconsciente elabora nuestros sueños. Si bien es cierto que hay explicaciones e interpretaciones de los sueños (a veces muy convincentes), nos interesa especialmente ese algo irreductible que cae siempre fuera de toda interpretación: la magia de una creatividad sin límites. (TOT, *Juegos*, n. 99, Oct. 1987)

Estas afirmaciones coinciden con el papel atribuido por Levrero a la imagen y a los mecanismos inconscientes y su relación con el trabajo del “ocio creativo” y su concepción general del “arte como hipnosis” para la escritura⁹⁶, pero también, con un aspecto lúdico-combinatorio vuelto sobre el lenguaje como objeto que correspondería, en cuestión de principios, con textos literarios más experimentales o más próximos de una estética surrealista, o, al decir de Gandolfo (1992, p.10) con “una zona fría, impersonal, combinatoria, donde el buceo es sobre todo técnico [y que] expresan hasta qué punto han tenido importancia en su formación estética y vital la ejecución de acertijos y palabras cruzadas, los flippers o las ‘maquinitas’ [...] como así también los mecanismos de asociación temática o sintáctica del surrealismo ortodoxo”⁹⁷.

En este sentido, continuando con la entrega “Mi sueño favorito”, se propone que los lectores envíen el relato breve de un “sueño imborrable” y el narrador-personaje deja, como “ejemplos personales”, algunos relatos de sueños que son lo más próximo de un texto literario dentro de estas entregas, aunque al mismo tiempo, se trata de un ejercicio narrativo que el propio escritor mantuvo de forma intensa durante aquellos años. Transcribimos uno de los sueños relatados por el seudónimo, en el cual se anudan casi de forma explícita estas relaciones entre los mecanismos de la memoria y de lo inconsciente con los “juegos” de palabras en registro “autobiográfico”, que sostienen buena parte de la serie y su relación con el lector:

⁹⁶ A respecto de la relación entre imaginación, palabra e Inconsciente en el momento de la escritura Levrero declara en entrevista, de forma un tanto sorprendente haciendo referencia a Lacan, diciendo que: “Probablemente [...] tenga razón Lacan, que detrás de la imagen está la palabra. (Yo agrego que esa palabra está encriptada, está en un idioma del inconsciente —o quizás a un nivel tan profundo que, sin estar encriptada, no podemos captarla directamente—, y solo podemos recuperarla cuando se hace imagen; agarramos la imagen y la volvemos a traducir a palabra, en nuestro lenguaje.)” (LEVRERO apud OLAZÁBAL (Org.). *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo: Trilce, 2008, p.34)

⁹⁷ Aunque Gandolfo se refiere a tres textos (“Pieza para danza”, “Precaución” y “Confusiones cotidianas”) reunidos en el volumen *El portero y el otro* (1992), podemos agregar otros títulos como *Caza de conejos* (1986), “Ejercicios de natación...”, “Feria de pueblo” o “La nutria es un animal del crepúsculo (collage)”, estos últimos reunidos en *Espacios Libres* (1987).

2) Tenía una larga conversación con un desconocido; el tema nunca lo pude recordar. De pronto, ese desconocido —entre atractivo y sospechoso— se me transformaba en una urgente incógnita a resolver, y le preguntaba: “Pero, al final, ¿vos quién sos?”. Él me respondía algo confuso que sonaba a “Volta”, y lo repetía dos o tres veces. “¿Quién?”, insistía yo, y entonces respondía con total claridad: “Travolta”. (Era, demás está decirlo, por la época de “Fiebre de sábado a la noche”). Este sueño quedó en mi mente, perturbándola, durante largo tiempo; un día, creo que meses después, cuando ya lo había olvidado, encontré unos apuntes donde había anotado lo esencial del sueño, y allí me di cuenta súbitamente de quién era el desconocido. ¿No capta? La solución, en las páginas de soluciones al final de la revista. (TOT, *Juegos*, n.99, Oct. 1987)

Aunque desconocemos el texto de “solución” de este micro-acertijo en la página de la revista, el mismo juego anagramático con los nombres en el sueño nos dice que “Travolta” es “Varlotta”, y, quien firma es “Alvar Tot”, en una transfiguración “chistosa” del propio nombre de autor como su otro “desconocido”, travestido en amenazante estrella “disco”⁹⁸.

Por otro lado, a respecto del carácter “mágico” atribuido por el seudónimo a estos juegos de palabras en su relación con la memoria y los procesos inconscientes, se hace explícito en algunos pasajes de estas entregas, como en “Mutus, dedit, nomen, cocis”, donde el narrador refiere la pequeña “maravilla personal” de recordar las cuatro “palabras mágicas”, que también dan título a la nota, cuya distribución en cuadrícula forma la llave (combinatoria) de un viejo truco de naipes:

La maravilla personal es que, después de tantos años, las palabras mágicas hayan resurgido con tanta nitidez en mi memoria. Habiendo olvidado tantas, pero tantas cosas, esas palabras quedaron grabadas de un modo bastante llamativo —por estar desprovistas de significado y uso. Hay que reconocer que tienen fuerza. Suenan como mágicas; suenan como un latín de alquimistas; deben tener misteriosas raíces en lo inconsciente. Deben ser mágicas, bah. (TOT, *Juegos*, n. 90, Ene.1987)

O, al comienzo de la primera entrega, titulada “Cómo aprendí a odiar acertijos”:

[...] Me fascinan estos problemas de lógica, que aquí llamamos “Quién es quién”. Me fascina que uno se ponga a trabajar con cuadrículas, trace cruces y círculos, traslade datos de una cuadrícula a otra y de pronto, ¡zas!, gran deleite del ánimo al descubrir que la novia del entomólogo era Manuela, y que ella tiene un tratamiento de conducto en el segundo premolar superior izquierdo.

Como en todas las cosas que a uno le resultan agradables, prefiero relegar este fenómeno al terreno de la magia y no tratar de explicarme por qué funciona así; podría arruinarlo. (TOT, *Juegos*, n. 85, Set.1986)

⁹⁸En la misma dirección, de relatos de sueños y textos a partir del juego con las palabras, se encuentran buena parte de sus *Irrupciones* (2002), incluyendo un largo sueño que incluye a Elvis Presley u, otro, donde luego de reproducir un diálogo delirante teñido por un “fluir onírico” el narrador soñante acota: “Es mi forma de promocionar el surrealismo en un mundo muy apegado al sentido común. Todavía no he llegado a conocer una mayor belleza que la del absurdo.” (LEVRERO, 2013,p.263)

Aquí, se roza, por la vía “fría”, abstraccionista y combinatoria del redactor de juegos y propuestas creativas, una prefiguración de similar “operación mágica” atribuida, también, por Levrero a la escritura *autobiográfica*. Como confiesa el narrador en *El discurso vacío* (1996):

[...] Yo ya había advertido hace algunos años que este tipo de escritura tiene unos efectos mágicos incontrolables y no puedo evitar un fuerte sentimiento supersticioso de reverencia y temor, como si le estuviera robando el fuego a los dioses.

Hay otras formas de escritura, llamémosle literarias, que nunca tuvieron esta carga “mágica”. Era la escritura inspirada, la que hacía compulsivamente, la que venía determinada desde lo más profundo. En cambio cuando trato de tocar lo que llaman realidad, cuando mi escritura se vuelve actual y biográfica, resulta inevitable poner inconscientemente en juego esos misteriosos y muy ocultos mecanismos, los que al parecer comienzan a interactuar secretamente y a producir algunos efectos perceptibles. (LEVRERO, 2004, p. 79-80)

Si tenemos en cuenta que las fechas de publicación de dos de estas entregas (“Los misterios de la sota”, n.89. Dic. 1986 y “Mutus, dedit, nomen, cocis”, n.90. Ene. 1987) coinciden con las fechas de escritura consignadas en el “Diario de un canalla” (3/XII/86-6/I/87), tal vez, no resulten tan lejanas estas correspondencias “mágicas” entre el hacedor de juegos de palabras y el hacedor de literatura que intentamos señalar. En ambos, de algún modo, se trata de distintas figuras de un mismo gesto de intentar tocar con palabras lo intocable, lo indecible con el lenguaje, la “verdad”, la muerte, el éxtasis místico, la magia. De la construcción de crucigramas, la abstracción de la palabra en cruces, rayas y círculos junto con la “reducción de situaciones a fórmulas algebraicas” (GANDOLFO, 1992, p.11) y el montaje de enigmas de tipo “quién es quién”, a la implacable casuística del “Espíritu” en la “trilogía luminosa” parece mediar un abismo, sin embargo, al parecer, en un primer momento son movimientos próximos y comparten el azar calculado de un juego cuyas reglas se van componiendo según un similar procedimiento “indicial” entre las palabras y las cosas.

Por otro lado, dentro del conjunto irregular de entregas de “El Boliche de Alvar Tot”, además de los textos donde directamente se plantea un juego o desafío a la manera tradicional, sin preámbulos narrativos o autobiográficos⁹⁹, otra buena parte la constituyen entregas dedicadas a publicar las respuestas de los lectores a las propuestas de la serie. Si bien en casi todas las entregas se puede encontrar una subsección, titulada “Correo”, dedicada a comentar y responder la participación de los lectores, este espacio cobra protagonismo en dos

⁹⁹Se trata de: “Un problema fácil y otro insacable” (n.86, Oct.1986), “Minigrama con pistas” (n.87, Oct.1986), “El vicio de los minigramas” (n.88, Oct.1986)[probablemente exista un problema de numeración pues se trataba de una publicación mensual], “Memo Test (con Lizán)” (n.95, Jun. 1987)

de estas entregas tituladas “Explosión de lectores (I)-(II)” (n.97-98, Ago.-Set., 1987). En ellas, tanto como en las subsecciones mencionadas, es posible percibir el tono cómplice y coloquial que intenta establecer el seudónimo con sus lectores/as como parte de un pacto de lectura subyacente a las publicaciones de humor y entretenimiento en general de la época. Sin embargo, además de esta constatación de un diálogo informal y relajado con el público lector, cabe advertir la posible importancia que este intercambio semanal con las “cartas de los lectores” pudo haber tenido en el mencionado cambio de registro “autobiográfico” del autor en su literatura a partir de esos años. A pesar de haber declarado que para su literatura “el lector no existe”¹⁰⁰ o que se trataría de una entidad abstracta sin mayor importancia en el momento de la escritura, no podemos dejar de señalar este aspecto de aproximación al público “admirador” a través de las cartas como otra de las facetas a tener en cuenta a la hora de considerar el “correlato biográfico” dentro del proceso de consagración de una “mitología autoral”¹⁰¹ presente en Levrero a partir de esos años. En este sentido, la “caricia” del lector se vuelve tan importante como su participación activa, o no, en las propuestas, cuestión que el seudónimo no deja de mencionar en algunos momentos. Sin embargo, más allá de esta relación de seducción mutua entre lector y escritor presente en estas entregas, cabe mencionar el progresivo papel de protagonistas que el seudónimo adjudica a sus lectores y su potencial aproximación a una relación de tipo “maestro-discípulo”¹⁰² que Levrero mantendrá con sus “seguidores” a partir de esos años en sus talleres de escritura creativa. Como declara el seudónimo en el encabezado de una de estas entregas: “a pesar de que el diccionario sigue definiendo ‘lector: que lee’, la realidad de hoy parece definir ‘lector: que escribe’”(TOT, *Juegos*, n.97, 1987, p.8), y continúa:

Tal vez sería conveniente dejar de llamar lectores a nuestros lectores, y designarlos mediante alguna nueva palabra más apropiada. Estoy tapado de cartas que responden a propuestas del Boliche, pero que suelen contener algo más que una respuesta. [...] Es una lástima no disponer de tiempo y espacio (sobre todo, espacio) para dedicarme a un diálogo infinito con estos lectores; con un hondo suspiro me dispongo a resumir lo más posible [...] (Ídem)

¹⁰⁰Como declara en entrevista:- *Con respecto al lector, cuál es la intención, entretenerlo, divertirlo...*

- El lector no existe, el lector es una figura abstracta, los lectores son una masa amorfa a la que le tengo miedo. Si pienso en los lectores no puedo hacer nada [...]. (LEVRERO apud GANDOLFO (Org). *Un silencio menos*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.)

¹⁰¹Cf. PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos*. Figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2009.

¹⁰² Cf. MONTOYA, Juárez, Jesús. *Mario Levrero para armar*. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo. Montevideo: Trilce, 2013; SILVA OLAZÁBAL, Pablo. *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo: Trilce, 2008.

En este sentido, la propuesta que generó mayor número de respuestas por parte del público parece haber sido “Escríbanos una carta: le responderá ‘PARA TÍ’ en 1923” (*Juegos*, n. 91, Feb., 1987), en la cual retoma una vieja obsesión personal con la sección “Correspondencia” de una antigua revista femenina donde las escuetas y directas respuestas de la “consejera” prescindían de colocar las preguntas de sus lectoras, al modo del siguiente ejemplo (que Varlotta se encargó de preservar en la forma de *collage* de recortes fotocopia en su archivo y publica tal cual en las entregas):

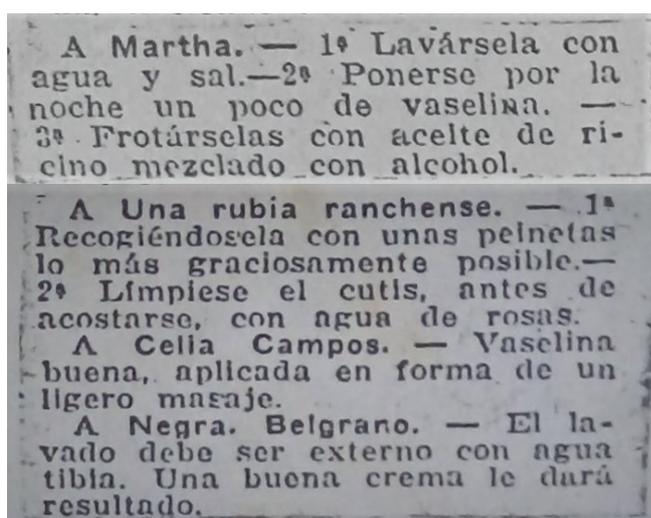


Figura 18. “Sección ‘Correspondencia’”, fotocopia con recortes. Carpeta “Libro de Humor”, SADIL

“Porque la sección ‘Correspondencia’ no transcribía las cartas; solo suministraba telegráficas respuestas. Algunas de ellas —las que recorté y guardé— son de esas que pudren la imaginación” (TOT, *Juegos*, n.91, Feb., 1987, p.4), decía el seudónimo a cierta altura sobre la cuestión de la cartas, y, luego de los ejemplos, pasaba a formular la propuesta lúdica de escritura:

Y ahora viene la propuesta. Lectora, lector: seleccione una de estas respuestas (si quiere, selecciones más) y trate de escribir lo que usted imagina que podría haber sido la carta original.[...] Desde luego, el humor debe ser de buen gusto (todas las guarangadas ya se nos ocurrieron a nosotros, aquí en la Redacción). Les pido algo fino, ingenioso (piensen en Les Luthiers). Y procedan así: escriban la carta, firmenla [...] (TOT, *Juegos*, n.91, Feb., 1987, p.4)

De este modo, se propone la parodia “fina”, “ingeniosa” de una carta “imaginaria” dejando un ejemplo de labra personal y aludiendo al estilo del grupo de músicos-humoristas “Les Luthiers”, ya bastante conocido en aquel momento, quienes practicaban un humor “blanco”, “a la inglesa”, donde tanto el lenguaje musical como el verbal jugaban papel

predominante. En este sentido, como el propio seudónimo señala en la entrega, existen afinidades entre el ejercicio de la parodia y el juego con un lenguaje “disparatado” de esta propuesta y los textos de humor que Varlotta escribía en los años setenta, bajo el seudónimo de la consejera sentimental “Tía Encarnación”. Por otro lado, cabe señalar que estos recortes de “Correspondencia” de la revista “PARA TÍ” ya habían motivado la primera publicación del seudónimo como “Los Archivos de Alvar Tot” (*Privada*, 1982). De algún modo, esta recurrencia al uso paródico de materiales “menores”, o inusitados, provenientes de distintos ámbitos semióticos de la cultura de consumo (“cartas de lectores”, carteles callejeros, publicidad radial, manual de instrucciones, etiquetas de vestimenta, *comíc*, etc.) se mantiene, aunque con abordajes muy distintos, entre la producción lúdico-humorística-pedagógica de este seudónimo y los anteriores a los años ochenta como “Lavalleja Bartleby” y “Tía Encarnación”, pero también en el Mario Levrero de las *Irrupciones* entrados los años noventa.

En este sentido, otra de las propuestas de la serie, titulada “Desvirtuemos para mejorar” (*Juegos*, n. 100, Nov, 1987) también apunta a un retorno actualizado (como propuesta lúdica) de viejas prácticas de un humor estudiantil que Varlotta cultivara desde su adolescencia, cuando, junto con su amigo Jorge Califra, “inventaron” la adulteración de los diálogos en los globitos de historietas mediante el *collage* de frases cuya contraposición a la imagen original provocaba el efecto humorístico a la manera del dibujante Glen Baxter, cuya lectura y posterior asociación de ideas el seudónimo deja consignados como anécdota biográfica en la misma entrega, dejando algunos ejemplos personales para el lector como los siguientes:





Figura 19. “Desvirtuemos para mejorar” (fragmentos). *Juegos*, n.100, Nov., 1987, p.13

“No sé de quién de los dos habrá partido la idea, pero lo cierto es que la desvirtuación mediante *collage*, de las historietas, pasó a ser para nosotros un vicio bastante duradero” (TOT, *Juegos*, n.100, Nov, 1987, p.12), dice el seudónimo, y refiere la entrega como una “nueva propuesta creativa, que solo requiere un poco de imaginación y otro poco de falta de respeto” (IDEM). Cabe señalar que, con procedimiento similar de “desvirtuación mediante *collage*”, Varlotta publica en 1971 la fotonovela-collage “Romance de la María y el José” en la revista *Misia Dura* (n.42, 19/I/1971, pp. 2-3) donde una antigua serie de fotografías ilustrativas de “defensa personal” entre dos hombres resulta “desvirtuada” en improbables diálogos absurdos:



Figura 20. “Destilandia”. Fotonovela-collage (fragmento). *Misia Dura*, n.42, 19/I/1971, p. 2

En este sentido, tanto la parodia como el *collage* se transforman dentro de estas entregas en procedimientos de intervención lectora, “propuestas creativas” de escritura que se

podrían aproximar a las técnicas asociadas tradicionalmente al surrealismo, o a los *Ejercicios de estilo* (1947) de Raymond Queneau y la escuela OuLiPo, aunque aquí, ya entrados los años ochenta, asimiladas al servicio del “entretenimiento” dentro de la cultura de consumo.

Sin embargo, a pesar del relativo éxito que alcanzaron las revistas de humor, los juegos de mesa y los acertijos de palabras durante aquellos años en una sociedad convulsionada como la argentina, la revista *Juegos* se vio forzada, por motivos económicos (ventas por debajo del nivel de los costos), a interrumpir indefinidamente sus entregas en marzo de 1988. Así, en la última entrega del “Boliche de Alvar Tot”, que coincide con el cierre de la revista (bajo el título “Hora de cerrar”), el seudónimo ensaya una breve despedida:

Las despedidas me resultan odiosas. Evito, en lo posible, acercarme a velorios, aeropuertos, puertos y estaciones de ferrocarril. (Por supuesto también pongo el mayor cuidado en tratar de evitar mi propio velorio y mis propios viajes). De modo que seré breve: como despedida, me parece insuperable la voz y el arte de los propios lectores [...] Gracias, en general, a todos los lectores, activos y pasivos. De pronto nos vemos por ahí. Chau, ricuras. (TOT, *Juegos*, n.104, Mar., 1988, p.8)

El rodeo intimista sirve, de esta vez, como puesta en escena de una confesión sobre el carácter “insuperable [de] la voz y el arte de los propios lectores” a manera de resumen de la lección que el propio Varlotta supo aprehender a lo largo de las entregas y de su relación con el público lector: el lector “anónimo” también existe y se conmueve a partir de sus “cavilaciones” e “inquietudes pavas” transformadas en propuestas de escritura creativa.

A partir de esta constatación, un tanto trivial o, tal vez, equivocada, podemos suponer que “El Boliche de Alvar Tot” funcionó como especie de laboratorio de formación “por correo” para el propio Varlotta Levrero de los talleres de escritura creativa que, por aquellos años, aún serían una tentativa en ciernes. Como anunciaba el encabezado de esta última entrega diciendo que en “todo boliche, llega un momento en que hay que bajar la cortina. Pero a menudo podemos quedarnos adentro un rato más, en compañía de los amigos de la casa” (Ídem). En este sentido, la invitación implícita en el encabezado se transforma, casi a pie de página, en una auto intervención publicitaria anunciando la continuación de “El Boliche de Alvar Tot” bajo la forma de un taller literario¹⁰³:

¹⁰³**OTRO BOLICHE DE ALVAR TOT**

Uno de los tantos nombres de **Alvar Tot** es **Mario Levrero** (autor de novelas como “La Ciudad”, “El lugar”, “París”, “Fauna”, “Desplazamientos”; relatos como los de “Espacios Libres” y “Aguas Salobres y, entre otras

OTRO BOLICHE DE ALVAR TOT

Uno de los tantos nombres de **Alvar Tot** es **Mario Levrero** (autor de novelas como "La Ciudad", "El lugar", "París", "Fauna", "Desplazamientos"; relatos como los de "Espacios Libres" y "Aguas Salobres" y, entre otras cosas, de un "Manual de Parapsicología"). También, y con otro nombre, es jefe de Redacción de CRUZADAS y guionista de las historietas "Santo Varón" y "Los profesionales", que dibuja Lizán.

Uno de los tantos nombres de **Cristina Siscar** es **Cristina Siscar** (autora de "Tatuajes" —libro de poemas—, "Reescrito en la bruma", "Lugar de todos los nombres" —libros de relatos—) (también periodista, traductora y profesora de Literatura y Lengua en Enseñanza Secundaria —Argentina— y en Enseñanza Superior —Francia—).

MARIO LEVRERO y **CRISTINA SISCAR** están a punto de inaugurar su

TALLER LITERARIO

UN ESPACIO Y UN TIEMPO PARA LOS JUEGOS CREATIVOS Y EL DESARROLLO DE LA EXPRESION Y LA IMAGINACION, FUERA DE OPRESIONES ACADEMICISTAS.

También, la posibilidad de clases o cursos especiales de **Redacción, Traducción, Crucigramación** (y otros juegos de palabras), etcétera.

EL TALLER SE ABRE EL 4 de ABRIL. PLAZAS MUY LIMITADAS. INSCRIBASE YA.

Informes: teléfono 44-4041, de 10 a 12 hs.

Figura 21. "Hora de cerrar" (fragmento). *Juegos*, n.104, Mar., 1988, p.8

Este paratexto publicitario, injertado en la página inicial de la entrega con mayúscula y negrito, compite y complementa con el encabezado, cobrando protagonismo gráfico, a modo de "cortina" que comprime la página. Como documento, cierra el ciclo "Alvar Tot" y abre el ciclo de talleres de escritura creativa y el "método no metódico"¹⁰⁴ firmado por Levrero, la opción económico laboral alternativa al diseño de crucigramas (labor que mantendrá hasta

cosas, de un "Manual de Parapsicología"). También, y con otro nombre, es jefe de Redacción de CRUZADAS y guionista de las historietas "Santo Varón" y "Los profesionales", que dibuja Lizán.

Uno de los tantos nombre de **Cristina Siscar** es **Cristina Siscar** (autora de "Tatuajes" —libro de poemas—, "Reescrito en la bruma", "Lugar de todos los nombres" —libro de relatos—) (también periodista, traductora y profesora de Literatura y Lengua en Enseñanza Secundaria —Argentina— y en Enseñanza Superior —Francia—). **MARIO LEVRERO** y **CRISTINA SISCAR** están a punto de inaugurar su **TALLER LITERARIO** **UN ESPACIO Y UN TIEMPO PARA LOS JUEGOS CREATIVOS Y EL DESARROLLO DE LA EXPRESIÓN Y LA IMAGINACIÓN, FUERA DE OPRESIONES ACADEMICISTAS.** También, la posibilidad de clases o cursos especiales de **Redacción, Traducción, Crucigramación** (y otros juegos de palabras), etcétera.

EL TALLER SE ABRE EL 4 de ABRIL. PLAZAS MUY LIMITADAS. INSCRÍBASE YA. Informes: teléfono 44-4041, de 10 a 12 hs.

¹⁰⁴Así se refiere Gabriela Onetto a la síntesis de las enseñanzas de Levrero a respecto de su método de "consignas" semanales de escritura cuya génesis puede ser rastreada a partir de estos primeros intentos bonaerenses. A respecto cabe citar entrevista:

—¿Por qué te decidiste a tener una experiencia de un taller, a estimular a alguien a la creación?—La primera vez que se me ocurrió eso fue en Buenos Aires. Fue cuando dejé de trabajar en una editorial como jefe de redacción de revistas de entretenimientos. Entonces tenía necesidad de ganarme la vida y entre otros recursos se me ocurrió hacer un taller literario. Para ello me asocié con una amiga que era profesora de Literatura (nota: Cristina Siscar) y que tenía los títulos adecuados como para convocar gente con cierta seriedad. Nos reunimos, preparamos unas consignas, de las más triviales, tipo taller común. Hicimos un poco de propaganda, conseguimos 4 o 5 alumnos y empezamos a trabajar con eso. Entonces sobre la marcha me fui dando cuenta del poco significado que tenían esas consignas. No tocaban las cosas esenciales.

—¿Cuáles eran esas consignas "tipo taller común"?—Eran formas de juegos a partir de la palabra, con textos ajenos. Completar, seguir, imaginar. Siempre en función de la palabra y no de lo que hay atrás de la palabra. No de lo que es la materia prima de la literatura. Entre las consignas iniciales se me ocurrió poner algunas basadas en experiencias, por ejemplo, relatos que pueden salir a partir de un sueño. Enseguida vi que eso tenía mucho más resultado. Los textos eran más ricos y coloridos porque las consignas eran más movilizadoras. Entonces se me fue ocurriendo, en un proceso que no se dio enseguida sino a lo largo de bastante tiempo, que debía eliminar las consignas que tenían que ver con la palabra y trabajar con las consignas que yo iba rescatando de la experiencia personal". (LEVRERO, *Clarín*, Revista "Ñ", 05/XII/2014)

comienzos de los años noventa en calidad de *free lance*) y extensión activa de su don de “gurú” literario¹⁰⁵ y, más tarde, gestor editorial de una generación de escritores noveles en Uruguay que asistieron a sus talleres o buscaron su lectura y consejo¹⁰⁶.

Por otro lado, el paratexto performa el pasaje final del juego de seudónimos al del nombre de autor: Mario Levrero. De algún modo, marca un punto de inflexión en el uso de este pequeño desvío del nombre propio como única firma autoral para sus textos a partir de aquellos años, abandonando el

juego de máscaras que había armado Levrero/Varlotta. Como si de un pedrazo se rompiera el espejo es en ese trayecto Buenos Aires/Colonia donde se produce el quiebre de un equilibrio inestable. Levrero comienza a ser cada vez más Varlotta al consolidarse una etapa autobiográfica y narcisista en su obra, pero, al mismo tiempo, Varlotta comienza a ser cada más veces Levrero ya que en Colonia es donde Levrero inicia el dictado de talleres literarios que lo convierten en maestro de muchos y muchas aspirantes a escritores. (RIVADENEIRA, 2013, p. 64)

Como es sabido, abandonado Buenos Aires a finales de 1988, Levrero continuará en Colonia y luego en Montevideo, junto con Helena Corbellini, los talleres de escritura creativa que más tarde se tornarán “virtuales” con la ayuda de Gabriela Onetto. “Esta inversión donde las monedas las gana Levrero y se escribe desde Varlotta marca una clausura en el recorrido por la geografía imaginaria del autor” (RIVADENEIRA, 2013. p. 65), y, prepara la consagración del nombre de autor en clave “autobiográfica” con la publicación de la “trilogía luminosa” a partir de los años noventa¹⁰⁷.

De este modo, en la fase última bonaerense de este seudónimo hay una especie de proto-taller de escritura creativa figurado a lo largo de las entregas de “El Boliche de Alvar Tot”, además, como mencionado anteriormente, Alvar Tot resulta el seudónimo más próximo de un alter ego de Varlotta, desapareciendo con la última entrega de “El boliche” y dando lugar a la fagocitación del nombre de autor: Mario Levrero, como firmante para el resto de su obra a partir de allí.

¹⁰⁵Cf: MONTOYA, JUÁREZ, Jesus. *Mario Levrero para armar*. Montevideo: Trilce, 2013, pp.36-40.

¹⁰⁶Cf: CIPRIANI, Carlos. “La colección de Levrero”, *El País de los Domingos*, 21/X/2001; GANDOLFO, Elvio. “Colección De los Flexes Terpinés. Nuevos, muchos y buenos”, *El País Cultural*, n.653, 10/II/2002, entre otros.

¹⁰⁷Cf: VECCHIO, Diego. “Las personalidades múltiples de Jorge Mario Varlotta Levrero” In. *Cuadernos LIRICO*, n.14, 2016. Por otro lado, en entrevista en el año 2000, cuestionado sobre “el estado de salud” actual de sus distintos seudónimos Levrero declara que: “Actualmente no existe ninguno en actividad, y Jorge Varlotta se disfraza de Mario Levrero por razones de estrategia, como por ejemplo para conseguir alumnos de taller literario o publicar en revistas unos textos que Levrero no termina de aprobar del todo.” (LEVRERO apud GANDOLFO(Org.). *Un silencio menos*. Buenos Aires: Mansalva, 2013, p. 165)

“Alvar Tot” es, entonces, “el muerto” y “el canalla” que habla a través de los sueños, el ausente redactor de enigmas e imágenes encriptadas en la forma de chiste verbal¹⁰⁸, máquina abstracta que ensaya una “epistemología” disparatada de los signos de la cultura de masas, tenaz lógica combinatoria que deriva en una casuística personal próxima de la obsesión, el capricho o la exageración, en un humor por la reducción al absurdo. De algún modo, algunas de estas características subyacen en Varlotta Levrero “autobiográfico” tornándose, en este sentido, una especie de seudónimo “bisagra” dentro de la trama consagratoria de su nombre de autor.

Años sesenta y setenta, los comienzos.

Por otro lado, si con “El Boliche de Alvar Tot” se reduce el juego de firmas bajo seudónimo, cabe ahora abordar el otro extremo de esta proliferación de nombres o “disociación onomástica” para los textos de humor en sus comienzos. Nos referimos a los otros dos seudónimos que, junto con “Alvar Tot” poseen una trayectoria sostenida desde finales de los años sesenta hasta entrados los años ochenta: “Tía Encarnación” y “Lavalleja Bartleby”, ambos surgidos en la revista *Misia Dura*¹⁰⁹.

A pesar de haber utilizado un número mayor de seudónimos (Sofanor Rigby, Profesor Off, Carlos Nicole, Profesor Hibris, Edipus Leroi, Ange de la Branche, entre otros) estos dos seudónimos, junto al ya citado “Alvar Tot”, concentran el mayor número de textos y características propias que habilitan la tarea de deslinde analítico frente a un enmarañado de fechas, nombres y publicaciones muchas veces difíciles de acompañar.

¹⁰⁸ A respecto de la relación entre la narrativa corta (el cuento) con el chiste y los juegos de ingenio, Levrero declara en entrevista: “La estructura del cuento es, para mi gusto, exactamente igual a la del chiste. La diferencia entre uno y otro es que el cuento no busca necesariamente hacer reír (el chiste es una categoría especial de cuento).[...] Lo esencial de un verdadero cuento puede sintetizarse en una frase o dos (“el asesino era un mono”), lo que establece un parentesco entre el cuento y los juegos de ingenio o los enigmas, al menos en lo que se refiere a la inspiración que los origina: el cuento se construye en función de su final; el final de un cuento siempre es una forma de solución.” (LEVRERO apud OLAZÁBAL (Org.). *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo: Trilce, 2008, p.27)

¹⁰⁹ Por el volumen y por la dispersión en el tiempo y el espacio de casi todas las publicaciones de Levrero, el análisis y la descripción de los textos humorísticos resulta más accesible si nos atenemos a una clasificación a partir de estos tres seudónimos. Este criterio para el abordaje surge, además, de la clasificación adoptada en el ordenamiento de los originales por el propio Levrero en el “Índice”, dentro de la carpeta “Libro de Humor”, pieza clave que abordaremos más adelante al momento de cerrar este itinerario bio-bibliográfico por el archivo humorístico del autor y presentemos la reconstrucción parcial de este “proyecto” como *corpus* y objetivo principal de nuestro trabajo.

Entre estas tres “personalidades” se divide la mayor parte de los textos humorísticos publicados por el autor, siendo que Alvar Tot aparece a comienzos de los ochenta, mientras que los otros dos surgen en *Misia Dura* en 1969. Como vimos anteriormente, podemos indicar un corte o un pasaje en el humor producido a partir de los ochenta con Alvar Tot en un proceso, tal vez, similar al que ocurrió con el viraje “autobiográfico” de sus novelas. Los textos de “humor cotidiano” de Alvar Tot de narrativa anecdótica y “autobiográfica” fueron tomando el lugar de un humor anterior, más mordaz, por momentos violento, con otros procedimientos narrativos e improntas más próximas del surrealismo o de las vanguardias basado en el choque y el contraste de imágenes, más proclives a provocar la risa a través del disparate y el absurdo.

Carpeta “Historietas”, algunos datos biográficos.

Sin embargo, antes de abordar algunas características específicas de estos dos seudónimos y sus alrededores, un breve pasaje por el material de archivo, así como algunos comentarios sobre este momento en la vida del escritor y del contexto socio-histórico del país (aquí apenas aludido), nos pueden ayudar a enmarcar mejor este importante período de su producción humorística temprana. Sin pretender homologar “vida y obra” algunos datos biográficos, consignados en artículos y entrevistas, cruzados con material del archivo del escritor pueden ayudarnos a despejar un posible marco o “ficción de origen” para entender las características del humor de Levrero en sus comienzos, pensando a partir de los documentos y publicaciones como artefactos culturales en los cuales se inscriben prácticas y hábitos que dicen sobre los modos de organización “social” de la materialidad artística.

Nos referimos al aspecto endogámico o restringido a cierto grupo de amistades o conjunto de personas que este “humor” adquiere en sus comienzos en el joven Levrero; a través de la autoedición artesanal de álbumes, collages, caricaturas, dibujos, historietas o *fanazines* hechos para circular entre amigos, algunos a modo de chistes o cachadas “literarias” con mayor o menor grado de complicidad, otros, la gran mayoría, dibujos o proto-historietas de trazo grotesco con predominio de un humor que tiende a lo siniestro o abyecto.¹¹⁰

Al respecto cabe mencionar, dentro del archivo, algunos materiales de la carpeta de rótulo “Historietas” en los cuales aparece esta imbricación “plástica” inicial entre letra y

¹¹⁰Cf: MONTOYA JUAREZ, Jesús. *Mario Levrero para armar*. Montevideo: Trilce, 2013, pp.40-44.

dibujo, entre imagen y palabra, con la explotación de las posibilidades gráficas de la página como una de las características salientes de este humor en sus comienzos¹¹¹. Así, las “Ediciones del Infierno” fue un sello ficticio con el cual Levrero incursionó en una suerte de autoedición y circulación de libros-objeto de corte humorístico entre amigos durante los años sesenta y setenta. Parte de este material lo conforman dieciséis pequeñas libretas fechadas entre 1966 y 1972 de formato apaisado y en las cuales Levrero confeccionó sus “Álbumes” y sus “Cuadernos del Infierno”, especie de minilibros hechos de forma artesanal, a veces en colaboración, con la finalidad de circular entre amigos próximos. En su mayoría contienen dibujos en tinta china con escaso diálogo o inscripción textual. Cada librito presenta características particulares, si bien en algunos folios se aproximan del formato de un cuadro de historieta, varios de estos dibujos representan figuras informes o aglutinadas que recuerdan el cuerpo, o partes del cuerpo humano entremezclado con objetos o formas vegetales, resaltando cierto aspecto deformante u obsceno, las figuras van acompañadas, a veces, de globos de diálogo con frases breves o interjecciones, en su mayoría de un humor negro o absurdo. Resultan también interesantes las tapas y contratapas de estas pequeñas libretas, pues allí, Levrero ensaya el humor en una especie de diseño gráfico con los títulos, número, año y el logotipo del sello ficticio: un simpático diablillo que repite en todos los ejemplares la frase “Siempre con el tridente al hombro” u otras variantes humorísticas como “Siempre con las guampas auestas”.

¹¹¹Parte de este material fue publicado en *Historietas reunidas de Jorge Varlotta* (2017). Al respecto dice Tretorola (*Página/12*, 05/V/2017) que en la “obra de Varlotta/Levrero [existe] un juego de correspondencias un poco patafísicas entre comic y literatura, como una viñeta incrustada dentro de otra, un recurso de puesta en abismo recurrente en sus historietas”. Por otro lado, a respecto de las relaciones entre letra y dibujo en Levrero, cf: PRIETO, Julio. “El discurso y el dibujo: apuntes sobre la bizarra imaginación de Mario Levrero”. In: *Cuadernos LIRICO* [En línea], n.14 | 2016. Feb. 2020. <<<http://journals.openedition.org/lirico/2278>>>; MORAES, A.V. “Mario Levrero e o desenho: por uma leitura por vir”. In: *Outra Travessia*, n.23, Florianópolis, PPGLIT, Ufsc, 2017, pp. 151-165.



Figura 22. Tapa “Cuadernos del Infierno”, nº1, XII/1966. Inédito. (Original en poder de la Sección de Archivo del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay)

A pesar de la escasa elaboración aparente, llama la atención la concisión y expresividad de la línea lograda en cada “cuadro” y cada personaje de algunas de estas proto-historietas, expresividad y concisión que se hace más evidente en uno de estos librillos titulado “De los elefantes y sus aconteceres”, que, más tarde, decantaría en la historieta “El llanero solitario”, única con guion y dibujos del propio Varlotta, publicada en la fugaz revista rosarina *Tinta*¹¹² a fines de los setenta.

¹¹²Cf. *Tinta*, Rosario, 1/2/3, abr.1977-nov.dic. 1978. Según Edgardo Lizazoin (LIZÁN)(2013,p.90) “una revista rosarina dirigida en especial al gremio de los dibujantes. Su principal responsable era el hermano de Elvio Gandolfo, Sergio Kern”. En los tres números que se conocen de la revista también publicaron Crist, Fati, y Fontanarrosa., tres de los mayores dibujantes y caricaturistas argentinos de su generación.

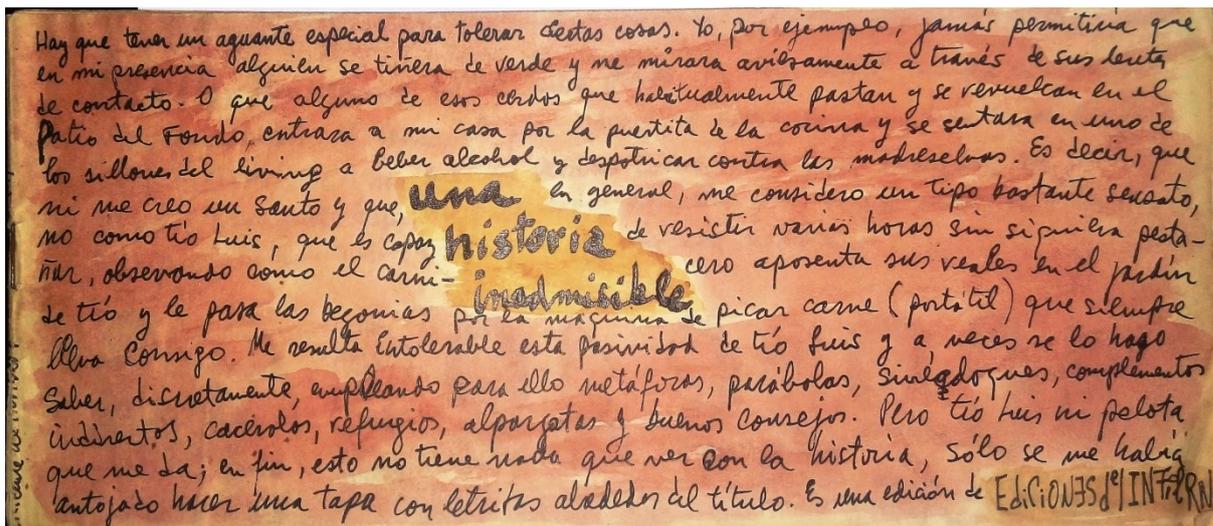


Figura 24. Tapa “Una historia inadmisible”. Inédito. (Original en poder de la Sección de Archivo del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay)

Otro de estos documentos es el que presenta un mayor grado de elaboración como libro-objeto entre estos materiales. Se titula “Álbum familiar”: se trata de una pequeña caja (9 x 12 cm) de cartón, hecha a mano y pintada en acuarela conteniendo una serie de diecisiete “librillos” (8.5 x 12 cm) confeccionados en su mayoría a partir de un rectángulo de cartulina doblado por la mitad y aprovechado en sus cuatro caras. Además de totalmente manuscritos, con alguna excepción de folios en miniatura mecanografiados y pegados, algunos de los librillos presentan *collages* con fotos en sus tapas o contratapas. Cada uno de estos librillos presenta la historia absurda, siniestra o disparatada de un personaje con algún grado de parentesco con el narrador, generalmente “tíos” o “tías”, configurando en su conjunto uno de los vectores principales del humor practicado por Varlotta Levrero que se acercan a la parodia de ciertos textos de Julio Cortázar¹¹⁴.

ni pelota que me da; en fin, esto no tiene nada que ver con la historia, solo se me había antojado hacer una tapa con letras alrededor del título. Es una edición de Ediciones del Infierno.” (Transcripción nuestra)

¹¹⁴ Nos referimos a algunos relatos contenidos en *Final del Juego* (1956) como “Los venenos”, “Después del almuerzo” o “Final del juego”, entre otros.



Figura 25. “Álbum familiar”. Inédito. (Original en poder de la Sección de Archivo del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay)

Los materiales de la caja “Historietas” y este último documento, específicamente, resultan ejemplos paradigmáticos, en sus técnicas, su formato y su modo de circulación, de una producción humorística paralela y subterránea a sus textos literarios que Levrero mantuvo desde sus comienzos como escritor (y, tal vez antes), los cuales mediante estos breves ejemplos intentamos dilucidar como vestigios de una práctica de un humor grupal extensible a la mayoría de los textos de humor producidos durante los años sesenta y setenta.

Humor estudiantil, pequeño grupo, primeras publicaciones

En este sentido, dice Levrero, al referirse a sus primeras colaboraciones para la estudiantil revista *Zurda*¹¹⁵ alrededor de 1958: “Eran pequeños textos de humor absurdo como los que ya había hecho en el liceo. Siempre hice amigos a través del humor. Es algo que le debo.” (LEVRERO apud LARRE BORGES, *Brecha*, 17/XI/1995). Así también lo declara Jorge Califra, amigo y socio de Levrero desde los tiempos del liceo: “La unión nuestra fue por el humor, toda la vida. Así empezamos y seguimos casi toda la vida unidos por el tema del humor. Era primero de liceo [...]”(CALIFRA apud MONTOYA JUÁREZ, 2013, p.23). Si bien Levrero abandona el secundario en cuarto año entablaría amistades duraderas con Rúben Gindel y a través de éste con Carlos Casacuberta, además de Ángel Gines y el mencionado

¹¹⁵Según Montoya Juárez (2013, p25) La revista *Zurda* estaba “inspirada en la publicación de humor argentina *Tía Vicenta*”. Hasta el momento no hemos podido encontrar algún ejemplar, o mayores menciones a esta publicación del gremio de los estudiantes de la Facultad de Medicina donde Levrero mantenía algunas amistades.

Jorge Califra con los cuales mantendrá una prolífica relación (“logía” o “cofradía” según las cartas) desde finales de los años cincuenta. En 1959, junto con su amigo Califra, y a instancias de su madre Nilda, Levrero instala una librería de viejo en la planta baja del edificio donde vivía en el centro de Montevideo, “Guardia Nueva”, en homenaje a la institución tanguera fundada por Horacio Ferrer y Boris Puga en 1954. De este modo, a la práctica del humor a varias manos y la circulación de ejemplares de autoedición artesanal (como los mencionados “Cuadernos del Infierno”), la librería y el apartamento de Levrero se sumarían como lugar de reunión y confraternización con pares y colegas de un esparzo grupo o red en que habría que agregar, años más tarde, a Rubén Kanalestein, Elvio Gandolfo, Jaime Poniachik, Marcial Souto, Samuel Wolpin, entre otros. Por otro lado, a la par de estas actividades, hacia finales de los cincuenta Levrero incursiona de forma *amateur* en el cine y la fotografía, con el rodaje de por lo menos dos películas de cine mudo, influenciado por el cine de Buster Keaton, el Gordo y el Flaco, Chaplin o los Hnos Marx, contando también con la participación de familiares y amigos para su realización.

De algún modo, estas “experiencias colectivas” fueron jalonando la formación del joven Levrero a partir del humor, el dibujo y la historieta. En este sentido, cabe mencionar un elemento central para esta reconstrucción o reposición de los “orígenes” de la práctica del humor en Levrero: su participación, junto con Casacuberta, Gindel y Califra entre otros, en el “Club de la Guardia Nueva” hacia mediados de los años cincuenta. Según cuenta Levrero el club era un “reducto troilero y piazzolero que para mí fue una especie de universidad. En el club había un ambiente muy bueno, de gran inquietud, que superaba lo estrictamente tanguero. Ahí sentí hablar por primera vez de James Joyce y me preocupé por conseguir *Ulises*.” (LEVRERO apud GANDOLFO (comp.), 2013, p.107). Montoya Juárez (2013) apunta la importancia de esta entidad cultural en la formación del joven Levrero, lugar donde conoce a figuras como Horacio Ferrer o Hermenegildo Sábat y frecuenta el Hot Club de jazz. De hecho, según cuenta Levrero, habría sido por impulso del propio Ferrer que comenzara a publicar en un periódico mural del propio club, llamado “La cueva del ángel” sus primeras viñetas humorísticas:

Horacio Ferrer un día resolvió que yo tenía que hacer un diario mural para el club, lo llamó *La cueva del ángel*, porque estaba de moda la película *La casa del ángel* y el *Tango del ángel* de Piazzola. Así que Ferrer clavó unas maderas, colocó una lamparita y me dijo que me encargara del diario. Yo estaba muy influido por el humor de Landrú y de la revista *Tía Vicenta*, así que un poco en ese estilo le tomaba el pelo a los miembros del club. (LEVRERO in GANDOLFO (comp.), op. cit., p.107)

Así, también, el reconocido caricaturista Hermenegildo “Menchi” Sábat se refiere a esta fugaz publicación en la cual también colaboró con sus ilustraciones:

Era un periódico mural donde Varlotta colgaba textos mecanografiados con cosas divertidísimas, paródicas, sobre todos nosotros, los integrantes del Club. Sería el año 1956 o 1957. Varlotta era un muchacho extraordinariamente educado, sumamente tímido, que entonces ocultaba el talento extraordinario que tenía y que demostró después.
(SABAT apud MONTOYA JUÁREZ, 2013, p.26)

Por último, Levrero consigna este período por escrito, en respuesta a cuestionario de Pablo Rocca en 1992:

Por mis 16 años, recibí el importante estímulo de Horacio Ferrer; una tarde se puso a clavar maderas y terminó armando un tablero con luz que fijó en una pared de El Club de la Guardia Nueva, y luego me proclamó director de un diario mural que llamó “La Cueva del Ángel”; todo de manera muy solapada y sorpresiva. El diario, que en realidad era, si no recuerdo mal, un semanario, consistía en hojas escritas y adornadas con fotografías, dibujos y recortes, que yo pinchaba con chinchas en ese tablero. La mayoría de los artículos eran tomaduras de pelo a la gente del Club, que la gran mayoría recibía con humor y santa paciencia. El estilo era un plagio vil de “Tía Vicenta”, la revista de Landrú. Durante un tiempo yo hacía todo; después comencé a recibir la colaboración – valiosísima – de Jorge Solares, quien introdujo formas de humor más refinadas, y la colaboración gráfica e incluso escrita de nada menos que: Hermenegildo “Menchi” Sábat. Esto duró alrededor de un par de años. Cuando dejé el Club y me dediqué a los negocios, presté los tomos encuadernados de “La Cueva del Ángel”, y sólo los recuperé parcialmente unos cuantos años después, por gestiones de Boris Puga; habían sido saqueados (no quedaba un solo dibujo de Sábat, por ejemplo), y lo poco que quedaba lo destruí. Siempre escribía, o dibujaba, y tiraba.
(LEVRERO in DE ROSSO (Org.), 2013, p 94.)

Esta respuesta configura prácticamente una escena de origen “proto-histórica” del mito de autor que comenzaría, según la fortuna crítica, solo a partir de 1966 en Piriápolis al conocer a su mentor “Tola” Invernizzi. “Proto-histórica” también porque no se guarda nada escrito de ella, aunque no significa que no existiese una escritura, Levrero destruyó sistemáticamente todo lo producido hasta ese entonces¹¹⁶. Sin embargo, podemos destacar algunos aspectos o líneas de fuerza que confluyen y persisten en los seudónimos de esta primera etapa anterior a los ochenta: textos en colaboración a través de un vínculo de amistad, el tango (lunfardo, urbano, costumbre, la calle), el grafismo (la caricatura, el collage), la parodia (plagio o pastiche), el humor negro o absurdo.

¹¹⁶Al respecto Varlotta declara en cuestionario: “Antes de los 18 años (y sobre todo antes de los 26, edad en que apareció Levrero), escribí muchas cosas; desde los cinco años, creo, cuando recuerdo haber plagiado un cuento de hadas, incluyendo ilustraciones. En la adolescencia escribía poemas, como todo el mundo, pero también textos humorísticos que hacía circular entre algunos compañeros de liceo, que luego fueron amigos de toda la vida; y después escribí una novela policial y un libro de humor; todo está felizmente destruido, y bien a conciencia”. (LEVRERO in DE ROSSO(org.), op. cit., p.94)

A comienzos de los sesenta, Levrero se encuentra “dedicado a los negocios” de la librería de viejo “La Guardia Nueva”. Este enclave con el comercio de libros y revistas resultó, además de lugar de reunión, en fuente de alimento para la voracidad lectora de Levrero, al mismo tiempo que funcionó como sustento económico. Al parecer de Jorge Califra, su socio, Levrero “tenía dotes para el negocio y era el que lo dirigía, mostrando un profundo conocimiento de lo que se debía comprar y vender.” (MONTROYA JUÁREZ, 2013, p.24).

Como dijimos anteriormente, a partir de 1966 Levrero comienza a guardar sus escritos y redacta en Piriápolis el grueso de su novela “La ciudad” y, más tarde, entre Montevideo y Rosario, algunos de los textos que serán parte de su primer volumen de cuentos “La máquina de pensar en Gladys”, ambos publicados en 1970. En 1969, por insistencia del pintor José Luis “Tola” Invernizzi, presenta el manuscrito de “La ciudad” a un concurso organizado por el prestigioso semanario *Marcha* y obtiene una mención frente a un jurado compuesto por Alberto Paganini, Jorge Ruffinelli y Ángel Rama. Será justamente este último uno de los primeros en circunscribir la narrativa de Levrero dentro una nueva propuesta en gestación¹¹⁷ que podría ser colocada bajo la consigna de “la imaginación al poder” y resultaría una continuación de la estirpe de los “raros” lanzada en su famoso prólogo a la antología “Cien años de raros” publicada en 1966.

Al margen de la larga y compleja discusión levantada por la categoría defendida por Rama, sólo destacaremos aquí un aspecto de estas narrativas notado por la crítica que puede resultar importante desde el punto de vista del régimen estético de nuestro objeto de estudio. Se trata del redoblamiento de estos escritores sobre la instancia del lenguaje, sobre el acto de la escritura y los recursos de la imaginación a través de la narrativa, una narrativa que, según Porzecansky (1987), nace dentro de una “cultura de encierro” anterior al golpe militar, pero que continúa hasta entrados los ochenta, y se dirige como una “estrategia de comunicación con un lector vigilado” en una “realidad sitiada”. Mediante “la insistencia en volverse hacia la materialidad misma del lenguaje [...] el discurso de la “narrativa de imaginación”, dentro de fronteras, se propuso en su pura ficción, en su calidad de artificio” (PORZECANSKY, 1987, p.224-225). Graciela Mantarás (1986) también detectará en Levrero, entre otros rasgos “manieristas” con los que caracterizará a varios exponentes de esta generación, un

¹¹⁷Cf: RAMA, Ángel. “Una generación a salto de mata”. In: *Marcha*, n. 1564, Montevideo, 8 oct. 1971.

antinaturalismo donde “la obra crea una esfera de pura apariencia, un mundo que quiere separarse del conocido, un objeto que se sabe y se quiere ficticio” (p.30), y más adelante:

Un arte que, cortadas las amarras con lo real conocido, se vuelve hacia sí mismo. Y que procura, mediante el hecho mismo de renunciar al realismo y asumir su calidad ficticia, encontrar tras la máscara el rostro verdadero que puede, muy bien, consistir en la máscara misma. (MANTARÁS LOEDEL, 1986, p.31)

Mediante el redoblamiento sobre la corporalidad del lenguaje y la distorsión de los pactos y referentes convencionales del realismo esta “nueva narrativa” se posiciona como “fricción” y erosión de una “grieta” estética (la crisis del signo lingüístico) frente al impase político, la polarización social y la escalada de la violencia durante los años sesenta.

Más allá de intentar establecer paralelismos entre los juicios de la crítica alrededor de esta “nueva narrativa” o de los “raros”, y los aspectos que envuelven la producción humorística en Levrero, queremos aquí aludir a un contexto socio-político y cultural de producción marcado por las tensiones de un momento de precipitación histórica, como fueron los años sesenta a nivel mundial, y los movimientos y choques dentro del campo literario. De algún modo, la transversalidad genérica operada por Levrero en muchos de sus relatos, y en sus textos humorísticos, también participa de esta política de “fricción” con el discurso mimético en sus bases por medio del lenguaje alucinado de la imaginación, la mecánica del sueño, las técnicas surrealistas, pero también de la poesía visual y conceptual, la cultura tipográfica e iconográfica junto a una creciente expansión de los medios de masas: radio, prensa, T.V y publicidad.

Intercambios, amistades, revistas, Misia Dura.

Como mencionamos anteriormente, a finales de los años sesenta Levrero se encuentra en una etapa prolífica de escritura, experiencias colectivas e intercambio en iniciativas artísticas o de amistad. Entre ellos, cabe destacar su viaje de tres meses a Rosario (Argentina), donde conoce al poeta Francisco Gandolfo y su hijo, Elvio, con quienes entablará amistad duradera, además de colaborar con algunos textos, inclusive humorísticos, en la revista publicada en la imprenta familiar de los Gandolfo, la mítica *Ellagrimal trifurca*¹¹⁸. Según

¹¹⁸*El lagrimal trifurca*: Dir. Francisco y Elvio Gandolfo. 1968-1970 (1ª época), 8 números; 1973-1976 (2ª época), 6 números. Colaboraciones de: Hugo Diz, Elvio Gandolfo, Samuel Wolpin, Eduardo D’Anna, Clemente Padín, Mario Levrero, Jaime Poniachik, Miguel Grinberg, Alejandra Pizarnik, entre otros. La revista de los Gandolfo intervino de manera decisiva en la escena literaria y cultural argentina con importante aporte crítico y

Aguirre (2015, pp.173-74) “en su visita a la ciudad, dedicaba parte de su tiempo al dibujo y los collages”, al tiempo que Samuel Wolpin, otro contertulio rosarino de la cofradía de la librería “Guardia Nueva” en Montevideo, declara que a Varlotta Levrero

le gustaba jugar con la historia de las distintas personalidades que asumía y que cada personalidad escribiera en un estilo determinado. El rasgo de humor en él era permanente, pero también aparecía como una válvula de escape para la angustia, como una forma de darle giro a la angustia. Levrero era un tipo bastante atormentado [...] (WOLPIN in AGUIRRE, Ídem)

Estos vínculos de amistad sustentados, entre otros aspectos, a través de la mutua lectura y comentario sin reservas de las producciones individuales, sea por medio de cartas o pequeñas reseñas publicadas a ambos márgenes del Plata, sirvieron de estímulo para un intenso intercambio epistolar y de colaboraciones entre las revistas de la escena contracultural de los sesenta y setenta en las cuales participó Levrero. En este sentido, cabe mencionar el pasaje del director de la revista *Los Huevos del Plata*, Clemente Padín, por Rosario en 1968, interesado en las manifestaciones del arte conceptual en su vertiente latinoamericana viaja en busca de material sobre el movimiento de arte colectivo conocido como “Tucumán Arde”, estableciendo inmediatamente contacto con los Gandolfo y tornándose figura clave en el intercambio entre colaboradores de ambas márgenes del Plata, así como de la llegada por primera vez de Elvio Gandolfo a Montevideo y de la visita, en 1969, de Levrero a Rosario¹¹⁹. Sin embargo, según Larre Borges (1995, p.15) su “relación con el grupo [de Padín] fue más bien marginal, la de un colaborador”, y agrega, diciendo que, en Montevideo, “entre sus pocas amistades de entonces en el ambiente intelectual se contaba Ruben Kanalestein, [...] especialista en Kabala, quien lo conectó con la revista *Maldoror*¹²⁰. Allí conoce a Carlos Pellegrino, Teresa Porzecanski y Miguel Ángel Campodónico, con quienes se establece una corriente de simpatía y respeto literario.”

bibliográfico que tuvo proyecciones sobre la producción poética posterior. Cf: *El lagrimal trifurca* (Ed. facsimilar). Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015.

¹¹⁹ Entrevista con Clemente Padín en Febrero de 2018.

¹²⁰ *Maldoror*. 1967-1987 (1ª época), 22 números; 1992 (2ª época) 1 número; 2006-2011 (3ª época), 6 números. Colaboraciones de: A. Berenguer, A. Rama, E. Rodríguez Monegal, J.P. Díaz, M. Benedetti, M.A. Campodónico, H. Galmés, T. Porzecanski, entre otros. Importante revista, franco-uruguaya y bilingüe en sus comienzos, con un buen número de participaciones de Levrero, inclusive una nota de humor firmada por “Lavallega Barteby”. Según Blixen (1991, p.332) dentro de la revista “en lo que a literatura nacional se refiere, tienen una presencia privilegiada las obras que de alguna manera proponen una estética diferente a la realista, las que al aceptar el absurdo o exaltar los fueros de la imaginación y la subjetividad consuman una vez más ese ya tradicional atentado a la razón: vieja bandera romántico-surrealista.”

Por último, en entrevista, Levrero resume este periplo inicial de publicaciones en revistas marginales asumiendo un papel menor en la divulgación de su obra, la cual explica a través del azar y las amistades:

Al principio solo daba a conocer mis textos a los amigos con quienes tenía más confianza, y esta actitud se mantuvo durante años. Esos amigos, y amigos de esos amigos, comenzaron a pedirme textos para tal o cual publicación: Jaime Poniachik, que en aquella época era estudiante de Ingeniería, estaba ligado a la gente de *Señal*. No recuerdo quién me vinculó a *Los Huevos del Plata*; esta revista hizo una vez un intercambio con *El lagrimal trifurca*, y eso me conectó primero con Sammy Wolpin, quien me instó a viajar a Rosario (Argentina), y allí hice amistad con Elvio Gandolfo, de *El lagrimal trifurca*, y con toda su familia. Conocí a Ruben Kanalestein creo que también a través de *Los Huevos del Plata*, y él llevó un texto mío al profesor Fleury, de la Alianza Francesa, propulsor en esos momentos de *Maldoror*. [...] Si hubiera tenido otros amigos, la historia habría sido distinta. (LEVRERO apud GANDOLFO (comp.), 2013, p.96)

En este contexto de participación en iniciativas colectivas de creación debe sumarse, entonces, su actividad con cierto grupo denominado “surrealista” dentro de la mencionada revista de humor montevideana *Misia Dura*, donde Varlotta publicará sus primeros textos de humor. Elvio Gandolfo, participe más joven de este período, caracteriza la singularidad de este pequeño grupo formado por Rubén Gindel, Jaime Poniachik, Carlos Casacuberta y el propio Varlotta, ligando la risa y el humor como un componente de cohesión y de amistad:

Quienes conocieron a Levrero en persona, cuando se fue subrayaban una y otra vez un elemento en el recuerdo: su carcajada. Quienes habían formado parte además de un grupo flotante que solía reunirse (llevado por algún tema previo o la espontaneidad), en su departamento de la calle Soriano 936, primer piso, a veces disfrutaban de largas tiradas casi narrativas donde imperaba un humor más lento, irónico, o simplemente desopilante en el remate. A la larga, casi siempre reconducía a la carcajada. [...] Ese humor tuvo plazo de entrega en la revista *Misia Dura*, un suplemento semanal de humor sobre todo político del diario *El Popular*, entre 1969 y 1971. Allí integró un grupo con sus viejos amigos Rubén Gindel (que escribía “Por los cines”), Carlos Casacuberta (de humor barroco) o Jaime Poniachik. (GANDOLFO, 2014, s/n)

Como mencionamos en el capítulo anterior, *Misia Dura* (1969-1974) nace ligada al Partido Comunista y pronto se torna la principal revista de humor satírico y de oposición a la escalada autoritaria del gobierno de Jorge Pacheco Areco (1967-1971). Su director, Jorge Sclavo, al tiempo que polifacético humorista y escritor, fue uno de los “raros” incluidos por Ángel Rama en su famosa antología; tal vez, acompañando la pluralidad del propio humor practicado por Sclavo (el de la nota absurda sobrepuesta al tono costumbrista por veces nostálgico), o, debido a la propia efervescencia cultural del período conviven en la revista variados registros del humor, aunque, en su mayoría (Elina Berro, Juan Capagorry, Daniel

Waskman, Julio Rosiello, Mario Benedetti, entre otros), optan por un humor de trasfondo moral o social, donde la risa funciona como corrección o radiografía de los males de la sociedad al tiempo que válvula de escape a la violencia, la censura y la persecución ideológica instalada en el cotidiano uruguayo de aquellos años. Así, si bien algunos de los integrantes del *staff* de *Misia Dura*, sobre todo el “Cuque” Sclavo y Julio César Castro (Juceca), no desconocen el efecto surrealista o la salida por la vía del absurdo en sus notas y viñetas, utilizan el disparate al servicio de una crítica militante de fondo político o como modo de potenciar cierta picaresca criolla a partir del chiste verbal y el retruécano, pero, en casi todos los casos, el referente social externo es claro en el humor de estos autores. En cambio, en oposición a este grupo de humor político dentro de la revista, el grupo denominado “surrealista” de Levrero y colegas, incursionan por la vía del disparate y el absurdo sin otra pretensión que el puro juego o diversión con el lenguaje diluyendo cualquier pacto de referencia con una “realidad” social o política inmediata.

Como se podría esperar, esta intransitividad radical, de tipo *l’art pour l’art* autonomista y de raíz romántica en términos humorísticos por parte de Levrero y su grupo en un contexto de creciente polarización ideológica y compromiso con los hechos históricos como fueron los años sesenta y setenta en Latinoamérica, y, además, dentro de una revista de neto carácter político-opositor no dejó de generar algunas tensiones y malestares, sobre todo para su director. Como coloca Gandolfo (2014, s/n): “*Misia Dura* era dirigida por Jorge “Cuque” Sclavo, quien a veces se sentía abrumado por la diferencia entre el ‘grupo Levrero’ (por llamarlo de algún modo) y el resto de los colaboradores, más seguidores de la tradición del humor político en el Río de la Plata”. Así también, Levrero hace referencia a esta tensión diciendo que “en esta etapa hubo gran interacción entre integrantes del grupo “surrealista” de *Misia Dura* (por oposición al grupo “político”), con intercambio de ideas e influencias” (inédito, carpetas “Libro de Humor”, SADIL). Y, en entrevistas, refiriéndose al grupo declara que “[n]osotros, porque no hacíamos humor político, éramos sospechosos en una revista donde el propietario era el Partido Comunista. Nuestra presencia le provocaba consternaciones al Cuque Sclavo que, como director, estaba en el medio” (LEVRERO apud LARRE BORGES, 1995, op.cit., p.16), puesto que “teníamos una concepción del humor bastante distinta de los propósitos políticos que solían determinar —y en buena medida suelen seguir determinando— la existencia misma de las publicaciones periódicas” (LEVRERO apud DE ROSSO (Org.), 2013, op. cit., p.96).

Estas últimas colocaciones encuentran su correspondencia con las apreciaciones del Varlotta “crítico del humor” abordado en el capítulo anterior. En este sentido, resulta proverbial, en entrevistas, el rechazo del autor hacia cualquier intento de alinear su actividad creativa o de interpretar su obra en función de alguna clave política o ideológica, al mismo tiempo que demostraba total desinterés por cualquier tipo de literatura “comprometida”¹²¹.

Sin embargo, a pesar de este encapsulamiento confesado por el escritor, en última instancia es la disseminación de sus textos firmados bajo seudónimo y la red de lecturas que susciten como acervo de correspondencias con su nombre de autor lo que interesa apuntar en este momento del trabajo. En este sentido, resulta importante volver sobre esta dinámica de autoría en conjunto, a varias manos/lecturas, de historietas, notas humorísticas, *collages*, ediciones artesanales, revistas mimeografiadas, etc., junto con un intenso intercambio epistolar dentro de este grupo como una constante material que atraviesa las relaciones más allegadas con los pares creativos de Varlotta Levrero, desde el pequeño grupo liceal (Califra, Gindel, Casacuberta) hasta el mayor e intermitente de la librería “Guardia Nueva” (Kanalestein, Wolpin, Sevelever, Poniachik, Gandolfo, Souto, etc.). A partir de este trasfondo común de afinidades se establecen, entre el “pequeño grupo” de *Misia Dura*, una serie de textos en común cruzados por la parodia al discurso médico-científico, el psicoanálisis, los consejos sentimentales, el tango, la crítica literaria y cinematográfica, entre otros¹²².

¹²¹Cuestionado sobre este punto y su “alejamiento de la ‘cultura militante’ y sartriana de aquellos años” (ROCCA in DE ROSSO, 2013, op. cit., p.95) Levrero responde con contundencia: “Nunca hubo un ‘alejamiento de la cultura militante y sartriana’ sino que nunca participé de ella. Es más: nunca participé de ninguna clase de movimiento cultural ni de la cultura misma; no era ni soy un intelectual, ni mucho menos un erudito, ni siquiera un tipo medianamente informado. [...] Mis “presupuestos” actuales son tan inexistentes como los anteriores; hago lo que siento, lo que necesito hacer, o no hago nada, y trato de no tener en cuenta lo que hacen o piensan los demás” (LEVRERO apud DE ROSSO, 2013, op. cit., p. 96). No obstante, sobre un otro lado militante de Varlotta simpatizante al Partido Comunista cabe conferir Montoya Juárez, op. cit., (2013), pp. 27-32.

¹²²Según la bibliografía del autor existen en *Misia Dura* textos de Varlotta en colaboración con: Ruben Kanalestein (“Literarias (comentario a la nueva edición de la Guía Telefónica)”, n.4, 23/VI/1969); Jaime Poniachik (“Lecciones de Geometría” (serie), n.17 al 21, 22/XII/1969 al 19/II/1970); Ruben Gindel (“Catecismo de la mosca”, n.24, 22/IV/1970, “Por los cines”, n.42, 26/I/1971, n.56, 4/VIII/1971, “¿Qué sabe usted de psicoanálisis?”, n.53, 28/VII/1971). No se descartan otros textos o participaciones colectivos sin firma entre estos integrantes.

LITERARIAS

Sorprende que, en su vigésimo-sexta edición —récord editorial en nuestro país—, este libro (1) continúe siendo un best seller; a pocos días de su aparición ya se encuentra prácticamente agotado. "Cien años de soledad", Santicaten, Cortázar, Benedetti, han cedido su lugar —bajo el brazo de la gente que se mueve por la calle o en las faldas de las señoras que viajan en ómnibus— a este libro de tapa grotesca, de mal gusto, inferior aún a su contenido.

Porque esta "Guía Telefónica del Uruguay", de un naturalismo grosero y descarnado, un tanto infantil, con muy pequeños toques imaginativos (ver. p. ej., páginas amarillas de Sección Clasificada, donde encontramos algunas —muy pocas— logradas imágenes surrealistas: "alineación de direcciones", "andadores para adultos", "ataúdes, fábricas", "camisas para cilindros", "casilleros para huevos", "comisarios de averías marítimas", "embaladores internacionales", "hornos para adultos", "ingenieros hidráulicos", "libros en

blanco", "pastillas de porcelana", "rectificadores de silicio", "talleres de relleno en frío", etc.) se vuelve rápidamente fatigosa, prácticamente impotable, a través de las reiteraciones de siempre ("González", "Pérez", "Rodríguez", etc.) en interminables páginas, no aliviadas por una línea argumental que atrape al lector.

Sin embargo, algunas direcciones caducas, y los nombres de algunos ciudadanos hace tiempo fallecidos, invitan al lector a la nostalgia, y hay quienes no pueden dejar esta guía sin lágrimas en los ojos (que otros comentadores atribuyen a la letra demasiado chica); las largas listas le dan un tono épico, homérico o bíblico, y la abundancia de números vuelve la obra una difícil cábala para contemplativos (o quinieleros), y la inserta en una larga tradición que incluye a Dante, Michaux, Quijano. Y una característica común al "boom" editorial: el dudoso mérito de hacernos sentir reflejados.

Kanalenstein anota ("Latitud Sur" N° 7) que la falta de argumento permite expresiones como senos ortopédicos (pág. amarilla 190), hostias para turriones (sección Alfabética, pág. 44), etc., que invitan a pensar; es parte de su contemporaneidad y en esta época de anti-novelas y anti-poemas, bien puede considerarse la "Guía Telefónica" un ejemplo de anti-literatura.

En resumen: una obra muy pobre, con pequeños toques inteligentes, que se pierden en la extensión y densidad del volumen; de formato incómodo —en medio de tanta edición de bolsillo— y carátula deprimente; como muchos otros títulos de fácil venta y éxito inmediato, auguramos, a corto plazo, un total olvido que no será de lamentar.

ANGE DE LA BRANCHE

(1) "Guía Telefónica del Uruguay". Usinas Eléctricas y Teléfonos del Estado. 1348 págs. Montevideo, 1969.

SOLUCION DE CRUCIDRAMA

D	I	S	O	L	O	E	I	O	N
O	N		S	O	B	R	A		
C		L		R	E		U	N	
T	I	M	O	T	E	O		I	
O	L	I					O	C	
R	U	S		A		V	A	N	O
	S	I	R		D	E	L	T	
B	O	A					P	I	
A				P	A	S	I	O	N
H	O			F	O	T	R	A	

Figura 26. "Literarias", *Misia Dura* n°3, 9/VI/1969. Texto en colaboración con Rubén Kanalestein. Firma: "Ange de la Branche".

En algunos recursos paratextuales (dedicatorias, notas a pie de página, citas bibliográficas) así como en el uso de las epítomes, los seudónimos, las citaciones mutuas, los nombres y muletillas en común es posible rastrear, tanto en cartas como en publicaciones, esta red intermitente de gestos humorísticos que sostiene el intercambio de amistad creativa en este pequeño grupo¹²³. Así también, el juego o el coqueteo con la vanguardia, en la forma

¹²³En este sentido, es posible encontrar en algunos textos de este grupo varias "palabras clave" o "contraseñas" utilizadas por los integrantes, tanto en su correspondencia como en los textos humorísticos, a modo de un código interno común al grupo ("hermeneutas", "logia", "cofradía", "Charles Bunsen", "Matheus Duval", etc.). Así, por ejemplo, en algunos textos publicados por Carlos Casacuberta (Illex Brandy o Eliseo S. Coccia) o Ruben Gindel (Crush Syndrome, Lady Abigail, Jean Paul Bussacca) existen citaciones, réplicas o referencias a pie de página a Lavalleya Bartleby (Varlotta) y viceversa. Así también, algunas muletillas se replican entre los seudónimos del

de parodia de la propia vanguardia, pero también de un canon literario (Cortázar, Borges, la “generación del 45”, los autores del “boom” literario) es otro de los procedimientos de contagio humorístico entre sus integrantes.

En este sentido, el caso de “El dado egocéntrico”, un breve texto apócrifo de Julio Cortázar escrito por Jaime Poniachik en 1969 y lanzado dentro de una plaqueta de poesía publicada en Rosario por los Gandolfo en 1972, generó una serie de cartas, malentendidos y comentarios críticos en diversos países que acabaron envolviendo al propio Cortázar¹²⁴. Para Aguirre (2015, p.13) “ese equívoco [es] revelador de los recursos con que un texto avanza desde el margen hasta el centro del espacio literario y dice algo a propósito de una obra consagrada, descubre sus cristalizaciones, el punto donde comienza a estereotiparse, [y] es particularmente significativo del modo en que *El lagrimal trifurca* [y este pequeño grupo, podríamos agregar] intervino en la escena de su época”.

Otro ejemplo de estas estrategias (parodia borgiana?) de ocultamiento y simulación mediante el texto o la cita apócrifa, los seudónimos y las palabras clave, común al “grupo Levrero”, lo constituye el “supuesto inédito de Melville [publicado en la sección de “Bibliográficas” del número 5 de *El lagrimal trifurca*] que contaba en clave y en solfa algunas vicisitudes de [la] estadía” de Varlotta Levrero en Rosario en 1968 (GANDOLFO, 2015, p.21). Transcribimos a continuación algunos trechos de la intervención de Gandolfo, autor de esta nota en *El lagrimal trifurca* pues, nos parece, resulta paradigmática de esta recurrencia a la mistificación y el simulacro, a través del uso de seudónimos, como operación común en este intercambio creativo y de amistad atravesado por el humor dentro de este grupo fluctuante a ambas orillas del Plata.

Inédito de Melville

Ignoramos si es o no apócrifo, pero la revista venezolana “El reflejo dorado” publica, en su sexto número, un texto inédito de Herman Melville. Se trata, como es obvio, de un borrador de su famoso cuento “Bartleby o una historia de Wall Street”. Lamentablemente, en la citada publicación no se aportan mayores datos informativos.

Un sujeto, a quien podríamos llamar Bartleby, se ve obligado, por razones que no vienen al caso, a ausentarse subrepticamente de un lugar que podríamos llamar Madville [¿Rosario?]. Un par de amigos suyos, el señor Saw [Samuel Wolpin] y el señor Dolpher [Elvio Gandolfo], reciben el encargo de mantener la imagen de Bartleby entre sus conocidos y gentes del lugar; es decir, tratar de que nadie se entere de su partida. Para conseguirlo, se valen de distintos trucos, como por ejemplo decir: “Casualmente recién se

grupo como, por ejemplo, la remisión, casi constante, al uso o la presencia del “tetracloruro de carbono al 4%” en las columnas tituladas “consejos”, “notas científicas” o “avisos”, en su mayoría sin firma.

¹²⁴ Cf: GANDOLFO, Elvio. “El caso del dado egocéntrico”, In: *El Péndulo*, n.12, Oct. 1986, pp. 4-7.

acaba de ir Bartleby. Me contó un buen chiste. Resulta que...” o si no: “Bartleby? Un poco indispuerto...”

Variante I: Los amigos, Saw y Dolpher, esperan noticias de Bartleby desde el vecino condado de Norfolk [¿Montevideo?] para terminar la farsa; pasa el tiempo, las noticias no llegan, y ellos continúan. No saben que el día que Bartleby decidió partir, fue a la estación de ferrocarril a tomar un tren para Norfolk y esperándolo [...] A todo esto, la gente de Madville había desarrollado un acentuadísimo delirio persiguiendo la imagen siempre huidiza e inalcanzable de Bartleby, y se suicida masivamente.

Variante II: Saw y Dolpher ponen tanto entusiasmo en la creación de la imagen de Bartleby, que la gente comienza a verla, primero débilmente — apenas una transparencia— y luego más y más nítidamente, hasta que, cuando Bartleby decide volver, se encuentra a un perfecto doble suyo que ha usurpado su lugar, y se mata.

Variante III: Luego de algunos meses, tanto sus amigos como las gentes del lugar, olvidan al buen Bartleby. En esa época, llegada la primavera, Saw y Dolpher se enteran por boca de Jameson [¿Jaime Poniachik?], ordenanza de uno de los edificios de Norfolk, que Bartleby ha muerto. Lo ha hecho en su habitación de Hanchor St. junto a M, conocida dama de Madville. La noticia sorprende a Saw y Dolpher, pues acaban de tomar el té con ella.

(GANDOLFO, 2015, p.327, paréntesis nuestros)

Más allá de las vicisitudes biográficas cifradas en la humorada literaria de Gandolfo y Wolpin, cabe atender, además de la ligación explícita entre el seudónimo de Varlotta con el personaje de Herman Melville como “el ausente” o aquel que “preferiría no hacerlo”¹²⁵, una especie de “efecto Levrero” a partir de sus seudónimos, una proto-figuración del autor a través de los primeros críticos-amigos-divulgadores de su obra¹²⁶. De algún modo, en estas citaciones marginales bajo seudónimos, junto al elemento humorístico y de amistad grupal se tejen los hilos que entraman “vida y obra” en una ficción que terminará, años más tarde, por encaminarse a la consagración de un nombre y de una figura de autor: Mario Levrero.

Volviendo al humor practicado por el “grupo surrealista” dentro del equipo de *Misia Dura*, podemos decir que, a pesar de ciertos trazos individuales que los distinguen, algunas afinidades predominan entre los tres más asiduos, Gindel¹²⁷, Casacuberta¹²⁸ y Varlotta. Como

¹²⁵Aunque no podríamos extendernos aquí sobre una supuesta “comunidad Bartleby” resulta interesante mencionar la implicación que esta negatividad de la figura de autor y la idea de una “ausencia de obra” puedan tener en el resto de los textos escritos bajo este seudónimo en relación con la performance y las neo-vanguardias. (Agradecemos esta sugerencia de lectura al profesor Dr. Raúl Antelo durante banca de calificación para este trabajo)

¹²⁶En este sentido, Elvio Gandolfo aparece como autor del primer comentario crítico al relato “Gelatina” en *El lagrimal trifurca*, 1969. Por otra parte Samuel Wolpin publica en 1971 un comentario sobre *La ciudad*, titulado “La exaltación del hermeneuta”, en el diario *La Tribuna*, Rosario. Cf. AGUIRRE, Osvaldo. op. cit., 2013. p.175.

¹²⁷Rúben Gindel (1939-?). “Nacido en la ciudad de Trinidad, departamento de Flores, 5 de agosto de 1939. Cursa allí estudios primarios trasladándose luego a Montevideo donde culmina sus estudios de preparatorios en el IAVA.[...] Facultad de Medicina en marzo de 1958, egresando el 1ro. de diciembre de 1967. Desde joven se destaca por su abierta y sensible personalidad social, con talento científico y cultural excepcional que influyó fuertemente en varias generaciones estudiantiles y médicas. Ávido y crítico lector e investigador, su influencia cultural se sostenía en un profundo conocimiento de las raíces antropológicas latinoamericanas, contando con

dijimos, el automatismo, la enumeración disparatada, la acumulación heteróclita, los mecanismos asociativos inconscientes, la parodia, el *collage*, etc., provocan la nota absurda que acaba por diluir cualquier pacto o referencia inmediata de este humor con la realidad política, o social, haciendo de su participación en la revista una especie de intervención *nonsense* o “vanguardista”¹²⁹.

Por otro lado, como dijimos, las participaciones de Varlotta Levrero en esta revista son variadas y en cantidad significativa al respecto del total de su producción. Así, la mayoría de los textos bajo los dos seudónimos mencionados (Tía Encarnación y Lavalleya Bartleby) deben su existencia al período de participación del escritor en *Misia Dura*, entre 1969 y 1971.

De hecho, si seguimos dentro de dicha publicación el orden de aparición de los seudónimos, veremos que “El Consultorio sentimental” y “Consejos para la mujer y el hogar” a cargo de Tía Encarnación y las “Cartas de los Lectores”¹³⁰, sin firma, son los primeros a ser publicados desde el primer número, mientras que la serie “Vidas Ejemplares”, firmada por Lavalleya Bartleby, comienza solamente a partir del número 22 del suplemento quincenal.

una de las bibliotecas más completas de nuestro medio de Historia de Indias y del proceso cultural y de desarrollo latinoamericano. Melómano desde muy joven, fue integrante de la Guardia Nueva, siendo un experto conocedor de las raíces del Tango rioplatense y sus diversas expresiones. Humorista profundo y crítico, hábil en el manejo de la ironía, destacan sus aportes a la literatura humorística nacional en diversos periódicos estudiantiles (*Zurda* entre otros), y nacionales de gran tiraje como *Misia Dura*. Esta influencia fue especialmente notoria en la Asociación de los Estudiantes de Medicina, en el Sindicato Médico del Uruguay, y en diversas instituciones culturales y periodísticas de la época [...].

[Fuente: <<<http://www.smu.org.uy/socios/distinciones/2000/7>>>. Consulta: Feb. 2020].

¹²⁸Carlos Casacuberta (1939-2000). Según semblanza recordatoria, del también médico y amigo de Levrero, Ángel Ginés: “Carlos Eduardo Casacuberta Zaffaroni no era hombre de detenerse en tranqueras sino de abrirse a los demás. Imposible sujetarlo en estancos; practicante y médico, docente e investigador pero siempre aprendiz; creyente, ateo y agnóstico por rachas, de amplia sensibilidad artística y científica. ¡Era el alma de la celebración en todos los encuentros! En la Asociación de los Estudiantes de Medicina, en la Federación de Estudiantes, en la ocupación por Ley Orgánica en el 58; en los espacios de dirección cogobernados de la Facultad y la Universidad, o en el Sindicato Médico; en la concepción estudiantil del Plan de Estudios del 68 [...] En la Amsterdam, en el Franzini o donde fuese con la violeta, en el Club de Jazz o en la Guardia Nueva, en Cine Club o en el SODRE, en el Sportman [...] jugando a ciegas o en simultáneas al ajedrez, en la popular de Maroñas [...] o componiendo colectivamente la retirada de Medicina, escribiendo con humor y profundidad sin igual en la surrealista *Zurda* o en *Misia Dura* [...]”

[Fuente: <<<https://www.smu.org.uy/publicaciones/noticias/noticias107/art16.pdf>>>. Consulta: Feb. 2020.]

¹²⁹ Si bien podemos entrever diversas implicaciones “políticas” a partir de la práctica de este humor desde el punto de vista de sus regímenes estéticos (no mimético o abstraccionista) y los dispositivos (seudonimia, mistificación, simulacro, etc.) que coloca en juego, tanto dentro de la revista *Misia Dura* como del más amplio “humor nacional”, no podremos extendernos aquí más allá de esta mención, excediendo nuestro escopo actual en describir sucintamente una posible “fisionomía” del mismo a partir de sus seudónimos principales.

¹³⁰Según la bibliografía del autor se contabilizan una veintena de participaciones de Varlotta en esta serie que consistiría en una parodia de la sección de *Marcha* donde “el autor se disfraza de lector”. En el archivo se encuentra legajo, sin fecha, donde consta la mayoría estas intervenciones, en una especie de copia matriz que el escritor mantuvo consigo de estos textos, práctica similar de copias para uso como “cantera” de fragmentos también se encuentra con los textos de “Tía Encarnación” y “Album familiar”.

Lavalleja Bartleby, primeras publicaciones, “Vidas ejemplares”.

A respecto de este último seudónimo, el autor declara que “Lavalleja Bartleby es un humorista ‘culto’, por la elección de los temas y porque afecta trascendencia, y se preocupa por expresarse con un estilo literario que recuerda un poco a Borges” (LEVRERO in GANDOLFO (comp.), op. cit., 2013, p.165).

Buscando una posible “genealogía” del seudónimo a partir de sus textos en esta publicación, podemos decir que el primero firmado aparece en *Misia Dura*, número 14, el 10/XI/1969, titulado “Nuevo psicofármaco: El Bolium” (con una errata firmada como “Dr. Lavalleja Bartheby”), dentro de la serie “Notas científicas”. En este sentido, antes de este texto aparecen dos columnas (“Notas científicas”) en los números 8 y 11 de la revista, ambas sin firma, que, al parecer son un preámbulo o prueba del tipo de humor que comenzará a practicar con tal seudónimo. Estas columnas están cerca de un humor de efecto absurdo a partir de la parodia del discurso médico y/o científico con injertos y automatismos lexicales disparatados¹³¹.

¹³¹Transcripción nuestra: “ **NOTAS CIENTÍFICAS.** El fundamento del fraccionamiento del orégano es que muchas de las funciones del mismo se deben a las propiedades particulares de sus componentes específicos. Si se considera que sólo las madrinatas gamma comprenden innumerables cuervos específicos, cada uno de los cuales es una cuestión especial; que recientemente se han descubierto varias gallinas relacionadas con la especulación; y que hay muchas otras cuestiones, como por ejemplo el ácido glicoproteínico de las cuales apenas se conoce el nombre, se comprende que el número específico del orégano debe ser muy alto.

En el diagnóstico y tratamiento de los chanchos los progresos no han sido tan favorables como en otros tiempos; el emplazamiento retroperitoneal de los asfodelos es motivo de la variedad de campesinos y de la dificultad de practicar el esquí acuático. Los elementos son más frecuentes de lo que antes se suponía, y los resultados experimentales conseguidos con la anastomosis retrógrada directa del chancho han dado resultados mediocres.

Se ha administrado agua de orejones a 9 pacientes disfrazados de plomero. Las dosis diarias variaron entre 50 mg y 200 kilos. Se obtuvo excelente resultado en uno de los médicos, quien se quejó de que se le desaparecieron los trofozoitos. Las reacciones secundarias fueron ligeras, y los 9 pacientes disfrazados de plomero desaparecieron apenas se interrumpió la medicación, o el tránsito, o el discurso, o el partido. Dos de estos pacientes se descolgaron por una ventana a los tres meses de haber sido tratados pues nadie tomó precauciones para evitarlo.” (*Misia Dura*, n. 11, Set. 1969)

NOTAS CIENTIFICAS

- El fundamento del fraccionamiento del orégano es que muchas de las funciones del mismo se deben a las propiedades particulares de sus componentes específicos. Si se considera que sólo las madriñas gamma comprenden innumerables cuervos específicos, cada uno de los cuales es una cuestión especial; que recientemente se han descubierto varias gallinas relacionadas con la especulación; y que hay muchas otras cuestiones, como por ejemplo el ácido glicoroteínico de las cuales apenas se conoce el nombre, se comprende que el número específico del orégano debe ser muy alto.
- En el diagnóstico y tratamiento de los chanchos los progresos no han sido tan favorables como en otros tiempos; el emplazamiento retroperitoneal de los asfodelos es motivo de la variedad de campesinos y de la dificultad de practicar el esquí acuático. Los elefantes son más frecuentes de lo que antes se suponía, y los resultados experimentales conseguidos con la anastomosis retrógrada directa del chancho han dado resultados mediocres.
- Se ha administrado agua de orejones a 9 pacientes disfrazados de plomero. Las dosis diarias variaron entre 50mg. y 200 kilos. Se obtuvo excelente resultado en uno de los médicos, quien se quejó de que se le desaparecieron los trofocitos. Las reacciones secundarias fueron ligeras, y los 9 pacientes disfrazados de plomero desaparecieron apenas se interrumpió la medicación, o el tránsito, o el discurso, o el partido. Dos de estos pacientes se descolgaron por una ventana a los tres meses de haber sido tratados, pues nadie tomó precauciones para evitarlo.

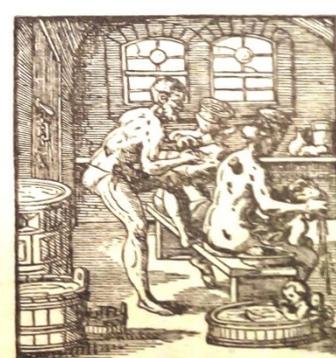



Figura 27. "Notas científicas". *Misia Dura*, n. 11, Set. 1969

En la próxima, y última entrega de esta serie, primera firmada por el seudónimo, las tentativas fragmentarias anteriores dejan paso a un texto único más extenso donde la parodia del prospecto o el informe médico cobra unidad temática más nítida alrededor de un hipotético fármaco denominado "Boliium". Continúa el "efectismo surrealista" con la incrustación de términos o expresiones incongruentes en medio del fraseo médico "serio", aunque, ahora, se acentúa la parodia y se añaden algunos proto-personajes (médicos y/o enfermos) a las escenas irrisorias con alguna reducción de los automatismos, o del choque entre las imágenes-palabras, logrando una mayor fluidez narrativa en relación a los dos textos anteriores de la serie.¹³²

NOTAS CIENTIFICAS

NUEVO PSICOFARMACO: el BOLIUM

por el Dr. Lavalleya Bartleby



ANTES



DESPUES

Figura 28. "Notas científicas" (Lavalleya Bartleby)[encabezado]. *Misia Dura*, n. 14, XI/1969

¹³²Aunque no tuvimos acceso al texto presente en el número 8 de *Misia Dura* suponemos que presenta características similares al texto del número 11, transcrito más arriba.

NUEVO PSICOFARMACO: EL BOLIUM por el Dr. Lavalleya Bartheby (sic)

Se estudió la acción del “Bolium” (imidoxte-moxte-fenil-etil-sareco-chuño) en 87 casos psiquiátricos que tenían como denominador común un cierto aire de familia, síntomas de agitación en el estadio y una manifiesta incapacidad para cortarse las uñas de los pies. Con el “Bolium” se consiguió siempre encontrar con mayor rapidez a los enfermos. En opinión de los experimentadores, “el Bolium constituye la mejor prueba de que existe una diferencia fundamental entre los orejones y las radios a transistores”. Los enfermos manifestaron en diversas ocasiones que tenían “cosas en la espalda” y que se sentían más lindos. “El Bolium es tan diferente de los tranquilizantes comunes como éstos de los sapitos” – afirma Gingleldurgen – “presentando la peculiaridad de aliviar al enfermo de la tensión que le oprime, sin que nadie se dé cuenta”.

Un grupo de experimentadores dirigidos por el profesor Bluff sometió el Bolium a ensayos críticos en más de 200 enfermos psiquiátricos y de los otros, por espacio de 13 años. Presentaban los siguientes síntomas: ansiedad directa, reacciones fóbicas al tomillo, camisetas amarillentas, síndromes obsesivos o chispeantes, depresión, dientes largos, inhibición psicomotora delante de la enfermera, desinhibición histérica en el sótano, reacciones diversas al papel tornasol y síntomas físicos cardiovasculares, gastronómicos, fútbol, patas de palo. En la mayor parte de los casos se habían ensayado sin éxito otros medicamentos. Con el Bolium se obtuvieron como 4 mejoras clínicas manifiestas en un total de 212 casos. Para evitar pánico agudo encerraron a algunos enfermos en el baño. A otros se les suministró, con excelente resultado, hasta 50 mg. de Bolium media hora antes de que se suicidaran. Tobin y Lewis consideran al Bolium como “un medicamento muy útil, más específico que la leche de higo para los estados de sana alegría, que permite tratar con éxito dudoso a los enfermos que presentan cortésmente a sus familiares, hasta hoy refractarios como yeguas a todas las medidas terapéuticas o de gobierno”.

El Dr. Insulini administró el Bolium a 40 enfermos psiquiátricos, que de inmediato se pusieron de acuerdo para violarlo, así como a su equipo técnico y ayudantes de laboratorio; destruyeron la mayor parte de las instalaciones, se colgaban de las arañas y jugaban al tute sobre las camillas metálicas. Un adolescente con trastornos del mate reaccionó favorablemente frente al Bolium, y pidió que le dieran más. El autor concluye manifestando haberle “impresionado, sobre todo, las caras de ciertos enfermos, que me hacían acordar a tía Miosotis”. Tanto médicos como enfermos y personal técnico y administrativo terminaron danzando tomados de la mano y finalmente salieron con intención de arrojar al Támesis, pero no lo pudieron encontrar. (MISIADURA n°14, XI/1969)

Sin embargo, estos primeros textos pueden resultar escarceos, o tanteos en busca de una voz narrativa, si comparados con la riqueza y pluralidad de matices de lectura que presentará a partir del número 22 de *Misia Dura*, cuando da comienzo la serie “Vida ejemplares” dentro de la cual se encuentra la mayor parte de los textos firmados bajo este seudónimo. Decimos que la serie comienza en *Misia Dura*¹³³, con un total de seis entregas

¹³³Según bibliografía del autor la serie en *Misia Dura* comprende: “El choclo, ese desconocido”, n.22, 25/III/1970; “La ley (de) Torndyke”, n.23, 08/IV/1970; “Doménico Parkinson, el hombre que inventó la angustia”, n.25, 05/V/1970; “El vicio de la memoria”, n.35, 01/XII/1970; “Para una historia del tango”, n.51, 30/VI/1971; “Ramón de la Faca, poeta olvidado”, n.54, 06/VII/1971. Por otro lado, en 1972 aparece “En torno a los corasanes” en *Maldoror*, n.8, XII/1972, p.13.

entre 1970 y 1971, pues, de alguna forma tendrá, diez años más tarde, una reedición ampliada en *SuperHumor*¹³⁴, entre diciembre de 1980 y noviembre de 1981, manteniendo algunos personajes de la serie anterior y agregando otros “nuevos”; aunque, según las fechas del material de archivo, los textos en su mayoría fueron escritos entre 1970 y 1978, con algunas excepciones¹³⁵. En este sentido, es el propio Varlotta Levrero quien deja establecida la serie completa de nombres incluyéndola en el “Índice”, bajo una sección denominada “Biografía erudita”, dentro del proyectado “Libro de Humor”¹³⁶ con los títulos enumerados como sigue:

- 1) El choclo, ese desconocido
- 2) Doménico Parkinson, el hombre que inventó la angustia
- 3) El vicio de la memoria
- 4) La Matemática Orgánica
- 5) Los reflejos de Espindola
- 6) El ajedrez imprevisible de Jacob Philussi
- 7) Abai-illiam, o el juego de la justicia
- 8) Anaxágoras Larús, ¿falsificador de diccionarios?
- 9) En torno a los corasanes
- 10) Giambattista Grozzo, autor de “Pierre Menard, autor del Quijote”
- 11) La Ley de Torndyke
- 12) El Universo Caótico de Agnes Peralta
- 13) Teoría de los briyos
- 14) “De la Naturaleza de las Cosas” de Labronca
- 15) Para una historia del tango
- 16) Ramón de la Faca, poeta olvidado
- 17) Introducción a “El tronco berretín”, de Ramón de la Faca

(“Índice” (fragmento), inédito, Carpeta “Libro de Humor”, SADIL)

Puestos a describir con brevedad, podemos decir que el conjunto de textos firmados por Lavalleja Bartleby son los que presentan, a nuestro entender, una mayor elaboración formal y suscitan una mayor complejidad de lectura entre los demás seudónimos aquí

¹³⁴ La serie en *SuperHumor* comprende: “Wellington A. Labronca” [Teoría de los briyos], n.3, XII/1980; “Anaxágoras Larús: ¿falsificador de diccionarios?”, n.4, II/1981; “Ramón de la Faca, poeta olvidado”, n.5, III/1981; “Alterio y el vicio de la memoria”, n.6, IV/V/1981, “Jalbert Klutch, inventor del choclo”, n.7, VII/1981, “Doménico Parkinson, el hombre que inventó la angustia”, n.9, IX/1981; “Los reflejos dorados”, n.10, X/1981; “La ley de Torndyke”, n.11, XI/1981. Por otro lado, en *Humor & Juegos*, n.6, I/1981, aparece “La matemática orgánica de Tadeusz Corno”.

¹³⁵En el archivo se conservan catorce legajos correspondientes a originales de esta serie, en su mayoría fechados entre 1973-1974, con excepción del texto titulado “Teoría de los briyos”, fechado en 1978. Por otro lado existen dos títulos “El ajedrez imprevisible de Jacob Phillusi” y “Abai-illiam, o el juego de la justicia” con probables fechas de escritura entre 1980 y 1981. Otra de las incertezas de fechas de escritura es el texto “Giambattista Grozzo, autor de Pierre Menard, autor del Quijote”, publicado en ORTEGA, Julio (org.). *La Cervantiada*, UNAM,1992.

¹³⁶Cuyos borradores se encuentran en el archivo del escritor en carpeta bajo el mismo nombre y que abordaremos como documento específico en el Apartado final.

abordados.¹³⁷ Como presenta el propio seudónimo la serie, en un supuesto “Prólogo”, folio encontrado dentro de esta carpeta denominada “Libro de Humor”, fechado en 1974:

Las páginas siguientes son un agrupamiento desordenado de artículos periodísticos y conferencias sobre personajes y temas de interés general. No tienen otro propósito que el de avivar ese interés y dirigirlo, un poco, hacia figuras que por uno y otro motivo han pasado más o menos desapercibidas para la Historia. (“Prólogo” (Lavallega Bartleby), [fragmento], inédito, SADIL)

Por otro lado, Jaime Poniachik encabezaba, mediante la cita apócrifa a modo de epígrafe, sus (también) “Vidas Ejemplares” en el número 1 de la revista *Entropía*¹³⁸, dirigida por Marcial Souto, en 1978, haciendo referencia a la singularidad de estas “vidas y obras” anónimas, olvidadas por la Historia:

La historia de la humanidad es el relato de un amnésico. Los genios que más han contribuido al desarrollo de la civilización continúan pareciéndonos absurdos y desconocidos. Prueba suficiente de ello es la persistente ausencia de las vidas y obras de tales genios en la bibliografía escolar y universitaria.

Del Prólogo de la *Enciclopedia de Hombres Notables* del Dr. Diógenes Saint-Woobl.

(PONIACHIK, 1978, p.90)

Este rasgo de excepcionalidad (subrayado por el carácter absurdo en estas estampas) también es reivindicada por el ilustre antecedente moderno de estas biografías ficcionales, Marcel Schwob, en su prólogo a *Vidas imaginarias* (1896) al hablar sobre la tarea del biógrafo como la de aquel demiurgo encargado de rescatar aquellos trazos únicos e irrepetibles que hacen de cada vida, anónima o célebre, un entramado singular de acontecimientos y datos históricos cruzados por la invención poética:

El arte es lo contrario de las ideas generales, describe sólo lo individual, no desea sino lo único. No clasifica, desclasifica. [...] El arte del biógrafo consiste justamente en la elección. No tiene que preocuparse por ser veraz; debe crear sumido en un caos de rasgos humanos. [...] El biógrafo, como una divinidad inferior, sabe elegir de entre los posibles humanos, aquel que es único. [...] Pacientes demiurgos han acumulado para el biógrafo ideas, movimientos de fisonomía, acontecimientos. Su obra se encuentra en las crónicas, las memorias, las correspondencias y los escolios. De esta grosera aglomeración el biógrafo entresaca lo necesario para componer una forma que no se parezca a ninguna otra. (SCHWOB, 1980, pp.7;11)

¹³⁷ Por otro lado, además de usarlo como alter-ego y firmante de varias de sus correspondencias durante los años setenta, la importancia dada por Levrero a este seudónimo se hace evidente en el mencionado “Índice” del “Libro de Humor” encontrado en el archivo. En las dos versiones de dicho “Índice” la serie “Vidas ejemplares” ocupa un lugar central y el mismo orden de textos se mantiene en ambos. Así, también, existe un tercer “Índice” con un número menor de textos específico sobre este seudónimo, al cuales se les agrega (además de un texto que no figura en los otros dos índices, titulado “Para una historia del Vaticano”) un pequeño “Prólogo” y dos “Apéndices” donde se agregarían las “Lecciones de Geometría” (en colaboración con Jaime Poniachik [James Atchik]) y textos de la “Nueva Lógica”.

¹³⁸ En el mismo número aparece el relato “La casa abandonada” firmada como Mario Levrero.

Sin embargo, por el aire mistificador entre apodíctico y patético que envuelve a los personajes “biografiados” en la serie de Varlotta Levrero, así como la mezcla y el cruce indiscriminado de géneros, saberes y referencias culturales, tanto populares como eruditas, dejan en evidencia el ejercicio paródico sobre las “biografías infames” de Jorge Luis Borges en *Historia Universal de la Infamia* (1935). Así, como el narrador borgeano, Lavalleja Bartleby “abusa de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas” (BORGES, 1974, p. 289). En este sentido, la parodia (y el homenaje) a los procedimientos borgeanos se hace explícito en el último texto incluido en esta serie, desde su título “Giambattista Grozzo, autor de “Pierre Ménard, autor del Quijote” (1992).

A respecto del uso de seudónimos y la presencia del elemento paródico en los textos humorísticos de Varlotta Levrero, Diego Vecchio (2016, s/n) afirma que:

Esta disociación onomástica humorística tiene una fuerte impronta paródica. A cada nombre inventado, le corresponde un blanco contra el cual disparar, que va del formato ortodoxo de los crucigramas a la literatura borgesiana, sin olvidar la gauchesca o los autores de lo que fue dado en llamar *nueva narrativa latinoamericana*. A Jorge Mario Varlotta Levrero le resulta más fácil asesinar a ciertas figuras tutelares y fundacionales, esto es, matar al padre, firmando con un nombre imaginario. Una vez más, la invención de nombres es una estrategia para contornear la prohibición y la transgresión, diciendo en un género menor, con el nombre y la personalidad de otro, aquello que no es posible decir en nombre propio, en un género mayor.(VECCHIO, 2016, s/n)

Más allá de poder profundizar en esta indagación en torno a los procedimientos paródicos (junto con el plagio, la cita, el pastiche, el apócrifo, etc.) en esta serie de Varlotta Levrero nos limitamos aquí a señalar este aspecto como un vector importante de lectura al momento de pensar los modos de apropiación dentro del sistema literario rioplatense entre los años sesenta y ochenta¹³⁹.

¹³⁹Al respecto de la parodia en J. L. Borges y su relación con la transformación de la tradición literaria argentina, Ricardo Piglia (otro de los nombres que aparece “falseado” dentro de esta serie de Varlotta en el texto “El ajedrez imprevisible de Jacob Phillusi”, escrito hacia 1980) ensaya en entrevista:

“Bastaría hacer la historia del sistema de citas, referencias culturales, alusiones, plagios, traducciones, pastiches que recorre la literatura argentina desde Sarmiento hasta Lugones para ver hasta qué punto Borges exaspera y lleva a la parodia y al apócrifo esa tradición.[...] en Borges la cita funcion[a] como el núcleo básico de su procedimiento paródico. Borges parodia en la cita y a partir de la cita, comienza la parodia en la cita misma, allí está el elemento molecular de su escritura. Trabaja con las garantías y los valores del sistema literario y los lleva a la irrisión, al exceso, a la irrisión por exceso habría que decir”. (PIGLIA, Ricardo. “Parodia y propiedad” (entrevista), In: *Lecturas Críticas*, n.1, Dic., 1980, p.37)

Por otro lado, como mencionamos anteriormente sobre el grupo “surrealista” y cierta cofradía “Bartleby-Levrero”, este humor grupal en confabulación sustentado mediante seudónimos, referencias y citas en común a modo de secreto o pacto de amistad creativa, se transfiere, de algún modo, al interior de esta serie, en la cual, el seudónimo, como una especie de demiurgo delega, en discurso indirecto por momentos, la voz narrativa a personajes que aparecen en más de una oportunidad en distintos textos (como Agnes Peralta o James Atchik), alimentado una red de máscaras y citas que, al mismo tiempo que pastiche de un efecto *trompe-l'oeil* en el cual se diluye la figura de un “autor” único como origen auténtico, colabora para un efecto de autonomía en la serie, llegando a mencionar, inclusive, los textos de la serie “La Nueva Lógica” (y su autoría) como el producto de una secta o cofradía, en otra mistificación autorreferente característica del humor practicado bajo este seudónimo. Como presenta Bartleby, en este “Prólogo”, a aquellos textos que aparecen firmados por Jorge Varlotta:

El apéndice II atiende a la curiosidad despertada últimamente por la Nueva Lógica. Parece ser que impulsando esta difusión actual se encuentra el silencioso y paciente trabajo de una secta, o “Logia de la Nueva Lógica”. Lamentablemente nada hemos podido averiguar al respecto [...] Algo puede inferirse del único texto [...] que circula en la actualidad en escasos ejemplares. [...] Lo ofrezco a los lectores [...] tal cual llegó a mis manos una apacible noche de septiembre, de manos de un joven prematuramente calvo y con lentes cuadrados que aparentaba tener mucho frío dentro de un raído gabán; me pidió un cigarrillo, se negó a aceptarlo porque no tenía filtro, hablaba un mal francés apenas murmurado, y antes de alejarse apresuradamente por las retorcidas callejas de Praga me dejó el texto en cuestión, un librito torpemente mimeografiado.

(“Prólogo” (Lavallega Bartleby), inédito, Carpeta “Libro de Humor”, SADIL)

En este último trecho, junto al velado autorretrato del autor en clave humorística (como un tímido joven escritor) se deja entrever la habilidad en el manejo de la acción, en la concisión de las imágenes y la riqueza en el detalle con que describe las demás estampas de estas biografías imaginarias. En este sentido, dentro del conjunto disperso de personajes que componen la serie, llamamos la atención para aquellos que parecen cobrar “vida propia” a partir de los relatos (como es el caso de Agnes Peralta, James Atchik o Wellington Atilio La Bronca, alias “Bronquita”) y que de alguna manera se independizan como extensión creativa de este seudónimo en otra “obra”, sobre todo Ramón de la Faca, personaje que surge dentro de la serie y tendrá una producción propia (titulada “El tronco berretín”) como especie de sub seudónimo (que Levrero agrega en el mencionado “Índice” del “Libro de Humor”) será el caso más evidente de esta proliferación humorística a partir de un único seudónimo.

En este sentido, el tango, junto al lunfardo y un amplio acervo simbólico y cultural advenido del Río de la Plata finisecular, es uno de los núcleos temáticos en torno del cual se sustenta el elemento paródico de algunos de estos textos (como “Teoría de los briyos”, “Para un historia del tango” o “Ramón de la Faca: poeta olvidado”, entre otros). Así, a través de la parodia se recrea, mediante el exagero y la caricatura, el pensamiento positivista y mecanicista dominante en la época, para invertirlo o degradarlo hasta lo irrisorio, tornándolo un espacio anacrónico afín a los mitos fundacionales de un imaginario orillero, rioplatense, inmigratorio, del bajo, etc. (ya consagrado con Borges y con Arlt) que atraviesa de forma “bárbara”, o “salvaje”, el discurso erudito, científico, médico o biográfico para elaborar una sofisticada parodia absurda del “ser nacional”, cuya trastienda sería una “metafísica rea”, una filosofía arrabalera, discepoliana o cínica que habría que rastrear más a fondo para una visión del conjunto en este cruce entre el intertexto “culto” y las constantes remisiones en el uso del lenguaje a la tradición popular. El propio perfil grotesco de los personajes biografiados, caricaturizados a modo de “collage” retrata esta junción disparatada entre la dicción “doctoral” y la incongruencia por la vía de la cultura popular, cruzando genealogías heteróclitas y provocando el efecto humorístico a través de la irrisión, lo insólito, lo exagerado de un rasgo de “genio” particular.

Resulta imposible, en este trabajo, avanzar más en torno de la infinidad de lecturas posibles suscitadas por esta serie, a nuestro entender, las más próximas de un “humor literario” tanto por el horizonte de referencias convocado como por las prácticas y procedimientos puestos en juego al interior de los textos y su compleja relación con el resto de la propia obra del autor, así como de su relación paródica con un canon o una tradición literaria consagrada.

Tía Encarnación

Por otro lado, a respecto de otro de los seudónimos más prolíficos dentro del *corpus* humorístico de Varlotta Levrero, también surgido dentro de *Misia Dura*, el autor declara que “Tía Encarnación es la encarnación de mi sentido del humor más grueso y directo; dice cualquier disparate y acumula golpes de efecto, uno tras otro” (LEVRERO In GANDOLFO, Elvio, op. cit, 2013, p.165). Así también, disfrazado de “Alvar Tot” rescata la anécdota y el género de revistas femeninas que dio origen al seudónimo:

Una vez, en mis recorridas por librerías de viejo y boliches similares de mala fama, encontré un tomo encuadrado de la revista PARA TÍ con fecha 1923. Lo compré por monedas y le saqué bastante jugo, no solo en lo que se refiere a instrucción y diversión personal, sino también parodiando algunos artículos, que luego cobraba a buen precio a una revista de humor montevideana. (Esas parodias las firmaba como “Tía Encarnación”).(TOT, *Juegos*, n.91, Feb. 1987, p.4)

De este modo, el “Consultorio sentimental” y los “Consejos para la mujer y el hogar” firmados por este seudónimo se tratan, en principio, de una parodia de las secciones dedicadas a la mujer encontradas en revistas como *Para Tí*, entre muchas otras, publicadas desde principios de siglo. La brevedad y el tono entre la condescendencia y la amonestación adoptado por las desconocidas “consejeras” de aquellas revistas ya venía siendo aprovechado como cantera para el humor por lo menos desde *Peloduro*. Los temas de la intimidad femenina y el ambiente doméstico, oriundos de la clase media, abordados por este tipo de secciones eran objeto de la parodia y del sarcasmo de algunos humoristas, en su casi absoluta mayoría hombres.

En el caso de Levrero se aproximan más de ejercicios de intervención surrealista a partir del género. El “Consultorio sentimental” explota la base epistolar de los “consejos” a las lectoras, para inventar testimonios o consultas que son más bien la alusión a téticas escenas de violencia doméstica donde cuenta más el choque de las imágenes y palabras que su sentido posible, predominando un humor negro o sádico. El personaje de la Tía, “una anciana inofensiva” al parecer funcionaria de la Caja de Jubilaciones, encarna, al mismo tiempo que toda la mala fe y la desconfianza contra la mujer joven, una dosis de malicia o permisividad transgresora que provocan la risa y el desparpajo.

Más allá del evidente cuestionamiento, a partir de una perspectiva teórica de género o feminista a esta serie, completamente válido, nos proponemos aquí solamente señalar los mecanismos paródicos (surrealistas, experimentales, oulipo, pastiche) a partir de estos géneros periodísticos de la intimidad a través de cartas, explícitamente explotados por el seudónimo. Las convenciones de la moral y las buenas costumbres impuestas de modo generacional cobran cuerpo en estos géneros periodísticos y, la figura de esta “tía”, al mismo tiempo resulta ser su doble contradictorio por la transgresión comunicativa, la violencia de las expresiones y la malicia ambivalente cargada del acendro popular de su apasionado consejo. Este carácter intempestivo e imprevisible próximo de la indolencia, satírico en el tratamiento de las convenciones sociales, el matrimonio, la familia, pero sobre todo, de la figura de la mujer,

colabora para darle densidad a un humor incómodo, en el que no pueden ignorarse los elementos eróticos que el autor aproximaba también con la práctica de su humorismo.¹⁴⁰

Por otro lado, en las secciones de “Consejos para la mujer y el hogar” es donde se hacen más evidentes los ejercicios de invención (el automatismo, la yuxtaposición de imágenes o palabras, la enumeración caótica, la hipérbole, la paronomasia) donde la incongruencia, el disparate, el absurdo, el sinsentido subyacente como efecto buscado, cobran mayor nitidez. La consecución y la repetición del disparate, como en cascada, genera un constante efecto de choque de elementos heterogéneos, constituyendo algunas, más que una parodia de las recetas de cocina o de soluciones prácticas para problemas del ámbito doméstico, ejercicios de experimentación con la palabra, donde se quiebran los pactos referenciales y se busca el injerto de lo insólito, lo chocante, lo grotesco, a partir de mecanismos poéticos surrealistas. Como declara el autor, en entrevista, sobre este trabajo a partir de los juegos de palabras como la paronomasia, por ejemplo, que pueden mantener la prosodia y el ritmo de las frases al tiempo que promueven el desvío del sentido por vía de la incongruencia y el disparate, como efecto humorístico practicado por este seudónimo:

En el humor es [...] amplia la gama de mecanismos. En la época en que escribía para *Misia Dura*, uno era tomar antiguas revistas femeninas. Adoptar pequeños consejos para la mujer y el hogar y cambiarles algunas palabras: si en vez de poner “cabello” ponés “caballo”, ya tenés un efecto humorístico. Son casi técnicas surrealistas. (LEVRERO in GANDOLFO, op. cit, 2013, p. 189)

Al mismo tiempo también se hace sentir en esta serie algo del Julio Cortázar de *Cronopios y Famas* o de cierta “patafísica del Plata”, antes mencionada. Así, algunos de estos “consejos” se asemejan, por ejemplo, a estos “Conocimientos útiles” de Alfred Jarry:

Para teñir de verde los cabellos

Debes tomar alcaparras verdes y destilarlas; luego, con esta agua, lávate los cabellos y enjuágalos al sol. (JARRY in STILMAN (comp.), 1967, p.153)

O esta “Pequeña receta de mágica casera” de Guillaume Apollinaire:

Polvo antihigiénico para tener muchos niños

Habichuelas de estación en polvo..... 3 kg
Azúcar tamizado 1 kg
Magnesio 11g

¹⁴⁰Al respecto, entre los papeles sobre el humor en las “Carpetas Peloduro”, aunque no podamos adjudicar total autoría encontramos un folio con anotaciones que Levrero puede haber tenido en cuenta:

“Semejanzas entre humor y erotismo: la demora agradable, la repetición que acumula el efecto, el deslizamiento. La risa como orgasmo. La inutilidad (para procrear basta la inseminación artificial) aparente. Tal vez el humor político crudo como semejante al sexo “útil”, con propósito definido. La creación de un espacio íntimo asocial, del entendimiento entre dos personas [...]”. (inédito, “Carpetas Peloduro”, SADIL)

Perfume todo con pétalos de rosa secas. Espolvoree las sábanas de su lecho y no se lave antes de haber tenido éxito.(APOLLINAIRE in STILMAN (comp.), 1967, p.184)

Además de estos presupuestos por la vía del absurdo, encontrados en estos textos, otro aspecto a ser destacado es el del uso del lenguaje, los giros y el vocabulario que deja transparecer un referente idiosincrático común, regional, local, “uruguayes”, aunque en momentos puntuales y con la finalidad de efecto antes referida: las malas palabras, las expresiones fuertes, los desplantes y las exageraciones, así como las referencias geográficas o culturales. Estas constantes menciones y recursos retirados del acervo popular o cotidiano, junto con algunas expresiones lunfardas, se combinan como guiños culturales, pactos con el lector (montevideano) que también le dan densidad y contundencia a las imágenes escogidas. En este sentido, este seudónimo es, entre los tres, el que más explota las referencias externas inmediatas (calles y barrios, edificios, líneas de ómnibus capitalino, nombres y figuras conocidos, inclusive políticos¹⁴¹) en constante contraste con la nota absurda. Tal vez, por esta intempestividad desbocada del personaje y su lastro popular, “Tía Encarnación será uno de los más célebres personajes del Varlotta humorista”(MONTROYA JUÁREZ, 2013, p.31)¹⁴².

Por otro lado, la serie también presenta elementos autorreferentes, como una nota necrológica de Tía Encarnación, titulada “Se la comieron los chanchos” y su desmentido de “último momento” en el mismo número¹⁴³. En otra ocasión, en medio de uno de sus “consejos” interviene, entre paréntesis, una “nota de la dirección”:

La escasez de papel higiénico se soluciona muy fácilmente: agarre y (NOTA DE LA DIRECCIÓN: Pedimos disculpas a nuestros lectores, pero acabamos de internar, esperemos que en forma transitoria, a nuestra querida

¹⁴¹ En el número 35 (1/XII/1970) existe una referencia satírica a Julio César Charlone, ministro de Hacienda del gobierno pachequista y otra, a Juan D. Perón, ex mandatario argentino aún en el exilio. En el número 46 (2/VI/1971), existe una clara alusión a apoyar a la coalición de izquierdas recién formada Frente Amplio, en la intervención más claramente política partidaria de entre todas las participaciones de entre los tres seudónimos del autor.

¹⁴² Este seudónimo llegó a tener cierto reconocimiento popular según los 25.000 ejemplares que llegó a alcanzar *Misia Dura* en su mejor época y el calificativo de “memorable” dado por Gandolfo (2013, op. cit., p.85). Existen en el archivo un legajo de trece folios mecanografiados de estos textos con más de cincuenta entradas breves divididas en dos apartes: “Consultorio sentimental” y “Para la mujer y el hogar”. Cada entrada aparece siguiendo una numeración de la cual no pudimos establecer una correspondencia. Existe otra copia fotocopiada de estos folios con partes recortadas en los recuadros correspondientes a las entradas, tal vez utilizado como “cantera” para el envío rápido de las colaboraciones en revista. Estas anotaciones numéricas al margen dejan entrever el control que Varlotta Levrero llevaba del movimiento de sus publicaciones humorísticas dentro de su archivo personal, como objetos de una labor específica de auto-construcción consciente de un acervo, mera practicidad para el envío, tal vez.

¹⁴³ *Misia Duran*, 18, 22/I/1970. No pudimos encontrar, hasta el momento, la serie de textos que van del número 17 al 25 de la revista. Según bibliografía del autor, se encuentran participaciones de este seudónimo, así como las series “Lecciones de Geometría”, “Cartas al Cuque” y el texto en colaboración “El test del amor conyugal”.

Tía Encarnación en el Pabellón de Gagás de un tranquilo cuanto sosegado Cottolengo. Ojalá que en el próximo número, después del merecido descanso, pueda estar otra vez entre nosotros, si es que antes no le ofrecen un Ministerio). (ENCARNACIÓN, *Misia Dura*, n.51, 30/VI/1971)

En este sentido, junto a otras figuraciones autorreferentes del seudónimo se dejan aparecer otras, también en clave irrisoria, del propio escritor dentro de una sección denominada “club de corazones solitarios”:

ABUELA BIEN CONSERVADA, fina e inteligente, pensionista de la Caja Civil, con gran experiencia en materia de consejos sentimentales y cuestiones del hogar, desea entablar relación con joven buenmozo, morocho, de no más de veinte años, sin importar condición social, con fines todavía no muy claros. Dirigirse por carta a T.E., redacción de MISIA DURA.

[...] #TÍA EJEMPLAR, alta, de buena figura, bien conservada en sus 87 años actualmente descansando de sus tareas periodísticas en un respetable cuanto distinguido cottolengo capitalino, desea conocer con fines exclusivamente matrimoniales a algún Ministro de buena presencia y que todavía no esté muy quemado, por carta a T.E., MISIADURA.

[...]#DELICADO HUMORISTA que firma con varios seudónimos, buena presencia, lentes, elegante calvicie prematura, desea entablar relación con cualquier cosa del sexo femenino que se le cruce por delante, con la finalidad de ir tirando este invierno sin querosén ni plata. Por correo o personalmente a la redacción de MISIA DURA.

CONSEJERA SENTIMENTAL Y DOMÉSTICA, hermosa a pesar de los años, busca cualquier cantidad de hombres de cualquier tipo con cualquier finalidad. Dirigirse a T.E., redacción de MISIA DURA o Cottolengo Don Orión en las habituales horas de visita.(ENCARNACIÓN, *Misia Dura*, n.52, 7/VII/1971)

De este modo, este seudónimo también participa en el juego de ocultamientos y mistificaciones que incluye los mismos códigos usados por el pequeño grupo de Varlotta dentro de la publicación. Así, dentro de una sección improvisada, titulada “Sociales”, entre otras referencias cifradas, aparecen retratos irrisorios de otros seudónimos, como Illex Brandy (Carlos Casacuberta) y Sofanor Rigby, en recurso similar al encontrado en Lavalleya Bartleby, citado en la misma sección.

VIAJES

-El Dr. Lavalleya Bartleby, distinguido investigador científico, y no mal guitarrista, iba a partir la semana entrante para Europa, pero suspendió el viaje por falta de plata.

-De un 4 repleto descendió ayer en 18 y Andes el destacado filokinesiólogo Illex Brandy; se bajó caminando con tal maestría que recibió un cerrado aplauso del numeroso público allí reunido.

-Sofanor Rigby de Oca anuncia para mañana un viaje; se trata de uno de arena gruesa, ya que contraerá enlace con la Tota Potrzebie Smovkapop, de quien se sabe de muy buena fuente... bueno, en fin. Cada cual...(ENCARNACIÓN, *Misia Dura*, n.31, 3/XI/1970)

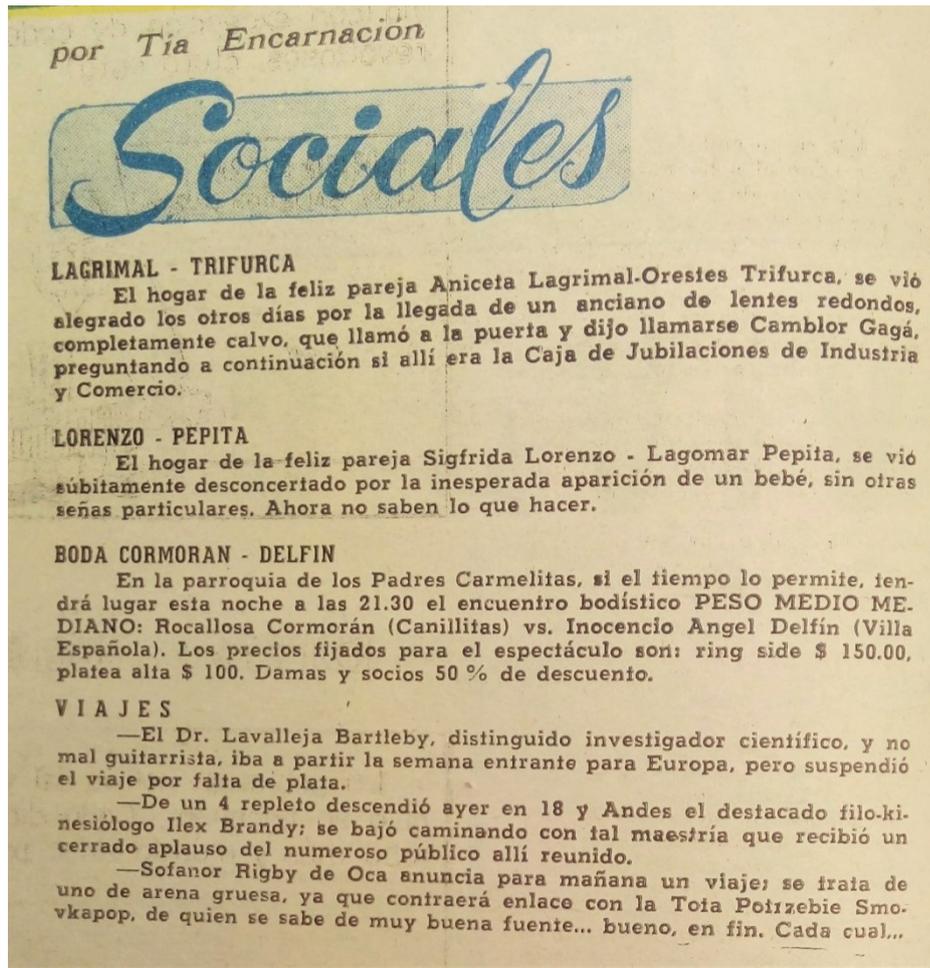


Figura 29. "Sociales" (Tía Encarnación), *Misia Dura*, n. 31, 3/XI, 1970

Retomando la autorreferencia y la intertextualidad como recursos que, al tiempo que humorísticos, colaboran para un efecto de autonomía entre esta serie con la del seudónimo anterior; de alguna manera, esta *mise-en-scène* reiterada ofrece cohesión interna al humor autorreferente y confabulatorio presente como uno de los rasgos importantes, a nuestro entender, dentro de esta proliferación seudonímica del autor durante los años sesenta y setenta.

CONSIDERACIONES FINALES

A partir de los datos y reflexiones abordados en cada capítulo y de las premisas teórico-metodológicas asumidas como instrumentos de lectura para este trabajo, podemos intentar trazar algunas líneas generales que nos permitan reunir en pocas palabras algunos hallazgos y conclusiones parciales en relación a nuestro objeto de estudio.

Para comenzar, al menos dos períodos en el tiempo bien definidos sobresalen como índices o momentos de mayor productividad, intensidad creativa y número de publicaciones humorísticas dentro de la trayectoria del autor. Dos períodos bastante distintos entre sí, sea por las propias características del humor producido en cada uno, como por las circunstancias biográficas e históricas del autor en las cuales se inscriben.

Un primer momento, comprendido entre 1969 y 1971, vinculado directamente a las primeras publicaciones de humor del autor en la revista montevideana *Misia Dura* (1969-1972). Durante este corto período, escribe y publica para dicha revista la mayoría de los textos y entradas correspondientes a dos de sus principales seudónimos: “Tía Encarnación” y “Lavalleja Bartleby”, además de otros textos en colaboración o firmados bajo seudónimos circunstanciales. La importancia de este período seminal en la profesionalización del trabajo humorístico del autor queda plasmada tanto en entrevistas como en el rescate de la propia revista que Varlotta Levrero realizará, años más tarde, como crítico del humor uruguayo. De algún modo, la participación del joven Levrero y un pequeño grupo de amigos “excéntricos”, dentro de una publicación de humor deliberadamente satírico y combativo en los años de violencia y convulsión social previos al golpe cívico-militar (1973-1985), configuran la extensión pública de una práctica de humor grupal anterior, circunscripta a un pequeño círculo interno de “iniciados”, que el autor cultivó a modo de cohesión intelectual y de amistad a través de la edición y circulación artesanal de pequeños libros-objeto, *fanzines*, dibujos, caricaturas e historietas desde tiempos estudiantiles. De este modo, al mismo tiempo que escribía relatos como “Novela Geométrica”, “Capítulo XXX” o la novela “París” y publicaba sus textos literarios en revistas marginales a ambas orillas del Río de la Plata, como *Los Huevos del Plata* (1965-1969) o *El Lagrimal trifurca* (1968-1976), el joven Varlotta Levrero incursionaba en la práctica del humorismo profesional bajo seudónimo como medio de sustento económico. En este sentido, el humor practicado durante esos años de formación presenta, a nuestro entender, pocos aspectos en común con su labor literaria (más allá de aquella gestualidad romántica de fondo que intentamos apuntar en el Capítulo I), tratándose,

más bien, de un humor sustentado en la parodia como paradigma de apropiación y homenaje de distintos géneros y saberes tanto eruditos como populares, en un ejercicio de crítica y distanciamiento de cualquier autoridad literaria o científica a través de un humor absurdo y corrosivo con las convenciones, dentro de un movimiento generacional de ruptura y búsqueda de nuevos lenguajes estéticos y artísticos. Por otro lado, más allá de estos carriles separados entre “literatura” y “humorismo” que intentamos señalar durante estos años en la obra del autor, creemos que en estos textos humorísticos es posible percibir una versión condensada de un Varlotta Levrero lúdico y libre al momento de jugar con los distintos clichés, estereotipos y códigos de recepción, tanto de la cultura de masas como del discurso erudito, en un ejercicio “frío” de escritura que busca el efecto instantáneo en el lector, sin pasar por los elementos de elaboración interna y afectiva que predomina en sus relatos literarios y que solo podrá verse a pleno a partir de textos como “Nick Carter se divierte....” o “Caza de conejos”, ambos escritos en 1973.

Por otro lado, no encontramos publicaciones estrictamente de humor del autor entre 1973 y 1980, periodo en el cual publica las primeras ediciones de relatos importantes dentro de su trayectoria como la citada nouvelle *Nick Carter se divierte....* (1975) y las novelas *La ciudad* (1977) y *París* (1980), todas en editoriales marginales de Buenos Aires a partir del esfuerzo de amigos personales como Marcial Souto o Jaime Poniachik.

En este sentido, luego de este “silencio” de publicaciones humorísticas del autor durante ocho años transcurridos bajo la represión y censura dictatorial en Uruguay, comienza el segundo período importante (1980-1983) dentro de la trayectoria humorística del autor. Nuevamente, a partir de la amistad personal con el editor, escritor y matemático uruguayo Jaime Poniachik radicado en Buenos Aires desde mediados de los setenta, Varlotta Levrero comienza una nueva fase, inédita hasta ese momento, de producción y publicación de crucigramas y juegos de ingenio para la revista de entretenimiento *Humor & Juegos* dirigida por su par uruguayo. Esta asociación profesional en el ejercicio del humor y los juegos de ingenio, surge, además de una larga amistad personal, de una carta enviada por el autor a Poniachik (escrita en 1978) en la cual Varlotta Levrero incluye una parodia de una antigua sección de “Acertijos” a cargo de Poniachik en la mítica *Revista del Snark* (1976-1978) que éste decide publicar en 1980. A partir de este año, hasta 1983, encontramos una prolífica serie de participaciones del autor en diversas revistas de humor a ambas orillas del Plata como la mencionada *Humor & Juegos* (1979-1982), *Superhumor* (1980-1984), *Privada* (1982) o *El Dedo* (1982-1983). En este sentido, a comienzos de los ochenta, en el contexto de una

“apertura democrática” iniciada en 1980 en Uruguay, se produce una inflexión importante en relación a la producción humorística del autor pasando a retomar temporariamente, al mismo tiempo que produce crucigramas y juegos de ingenio, la escritura y publicación de parodias de géneros populares como la gauchesca o el tango (firmados como Sofanor Rigby) y una continuación de la serie “Vidas ejemplares” (firmados como Lavallega Bartleby), así como nuevas intervenciones de los “Consejos para la mujer y el hogar” (firmados como Tía Encarnación), además de redactar los originales de textos importantes dentro de su producción literaria como “Los muertos” (escrito en 1981) o la *nouvelle* *Desplazamientos* (escrita en 1982) junto a la producción, en colaboración con el dibujante “Lizán” de marcantes historietas como *Santo Varón* o *Los profesionales* (ambos proyectos iniciados en 1982). Por otro lado, dentro de esta prolífica segunda fase de participación profesional en el humorismo del autor, cabe destacar el surgimiento del tercero de sus seudónimos más importantes dentro de este *corpus* humorístico: Alvar Tot. Bajo este seudónimo, el más próximo de una *alter ego* de Jorge Varlotta, el autor comienza a publicar una serie de textos que distan bastante de las parodias hilarantes y corrosivas de los años setenta, asumiendo un discurso directo en primera persona en una especie de crónicas humorísticas y propuestas lúdicas donde cambia radicalmente los pactos de lectura paródicos de los seudónimos anteriores por un registro objetivo y no ficcional con deliberada búsqueda de complicidad con un nuevo público lector-consumidor, resintiendo, a nuestro entender, el efecto humorístico de “choque” a través del disparate y el absurdo de los seudónimos anteriores.

De este modo, a partir de 1982, al mismo tiempo que el autor incursiona en esta clase de humor cotidiano reposado y autorreflexivo con tintes autobiográficos de su nuevo seudónimo, una nueva inflexión “crítica” sobre la tarea lúdica y humorística aparece como objeto serio de estudio para el autor (según lo abordado en el Capítulo II de este trabajo), dando lugar a una faceta de crítica o periodismo cultural que el autor continuará en publicaciones posteriores, como las dedicadas a *El País Cultural* o *Posdata*, a partir de 1988. En este sentido, aunque escape a nuestra descripción aquí dividida en dos períodos principales, no podemos dejar de mencionar la estadía de cuatro años en Buenos Aires (1984-1988), período durante el cual Varlotta Levrero trabaja como jefe de redacción y cabeza creativa de la revista *Juegos para gente de mente* (1982-1988) con una prolífica producción y publicación de acertijos y juegos de ingenio, todavía desconocida en su totalidad, del cual “El Boliche de Alvar Tot”, rescatado en este trabajo, representa parte significativa dentro de esta progresiva práctica profesional del humor en Varlotta Levrero que intentamos señalar.

Por otro lado, en la medida que la práctica del humor se vuelve más personal y reflexiva en los textos y propuestas de Alvar Tot, a diferencia de los seudónimos anteriores en relación con los textos literarios escritos en simultáneo en los años setenta, suponemos que los carriles literario y humorístico encuentran mayores aproximaciones a partir de 1984, año en que redacta los primeros capítulos de la póstuma *Novela Luminosa* (2005). El discurso directo, los guiños al lector, la propuesta disparadora del juego a través de los mecanismos de la memoria, la irrisión y el ridículo personal, la anécdota íntima que se vuelve seductora, el material cotidiano y rasante, son algunas de las características en común que podemos señalar entre la dicción de este último seudónimo y la voz narrativa presente en los textos *autobiográficos* del autor.

De este modo, tomando en cuenta todo lo recapitulado hasta el momento más los datos aportados en cada capítulo de este trabajo, a partir de un levantamiento bibliográfico y documental, podemos afirmar que el *corpus* humorístico de Jorge Mario Varlotta Levrero, cuyo establecimiento, descripción y comentario este trabajo intentó realizar, presenta características singulares dentro del humorismo uruguayo y rioplatense, además de tratarse de una faceta prácticamente desconocida dentro de su obra, abriendo perspectivas de lectura, aun inéditas.

ANEXOS

ANEXO A-

Queridos lectores, justo es que abra por vez primera a la curiosidad pública, las amarillentas páginas de mi

MI VIDA ES UNA NOVELA

álbum familiar

(por Jorge)

con la abcesionante historia de mi Tía Encarnación.

Tía Encarnación se enamoró de un comerciante suizo, traficante en quesos y relojes; abandonó el hogar (a la sazón vivía con mamá, el primo Epifanio, y un huérfano de treinta y siete años que había recogido del Asilo) y, desoyendo los consejos de sus mayores, anduvo por todo el mundo, incluyendo Andorra, en pos de ese hombre esquivo y moredizo que le negaba su amor.

En 1933 conoció en Borneo a un inmigrante finlandés que la sedujo en un instante de distracción. Quince años después fue abandonada por este hombre inconstante, de mala agasera y sediento de aventuras. Con el corazón hecho trizas, y sin haber podido olvidar al comerciante suizo, Tía Encarnación se enroló como voluntaria en el cuerpo de bomberos de Oslo.

Un incendio de vastas proporciones la lleva a Rotterdam. Allí trabó relación con un marxolinista checo que poco después la condujo al altar, o sea que se casó con ella. Tuvieron muchos hijos, como dos o tres, y un nuevo desengaño amoroso quebrantó su salud a la temprana edad de 96 años y terminó por llevarla a la tumba, de donde por ahora no volvió a salir.

Eso para por jugar con el amor.

PRIVADA

“Álbum familiar” (Jorge). *Privada*, n.1, Montevideo, abril, 1982.

ANEXO B

Los archivos de ALVAR TOT

¿Qué preguntaban las lectoras de "Para Ti" en 1923?

Continuamos con la selección de las enigmáticas respuestas que "Para tí" daba a sus lectoras, cuyas preguntas quedarán por siempre en el misterio. La sección Correspondencia de nuestra colección de 1923 es una fuente inagotable de dudas obsesivas. ¿Qué aparato deseaba la lectora? ¿Qué es lo que había que pulverizar por el lado del revés? ¿Qué les sucedía a las dos chicas de Caballito?



Correspondencia



A Una aturdida. — Hay un jabón que podrá encontrar en cualquier casa de comercio que le servirá para lo que usted desea. Es un producto nuevo.

A Carlota D. — Saavedra. — No es muy fácil contestar satisfactoriamente su pregunta ni mucho menos resolver su situación, por el hecho de vivir en otra provincia. No obstante, tendremos en cuenta su pedido y haremos lo posible por llegar a complacerla.

A Mary. — Pulverizarla por el lado del revés con alcohol alcanforado.

A Carmen K. de del Carril. — Quilmes. — En la calle Deán Fuertes, a la altura del 600, hay uno que creemos le convendrá.

A Dos chicas de Caballito. — Póngase un algodón mojado en agua de rosas.

A E. B. Lugano. — Pásele un algodoncito con amoníaco.

A Madelaine. — Chacabuco. — Frótesela con alcohol puro antes de ponerle polvos.

A Myosotis. — Chivilcoy. — 1º Un año, 2º Dos años, 3º Con betún líquido quedará perfectamente teñida.

A Pensamiento. — Los segundos son más eficaces.

A Subscriptora. — 1º Debe ponerse de pie en seguida. 2º Se sentará cuando se retire la señora o cuando ella se siente. 3º Igualmente.

A Misterio. — 1º Póngase vase-lina por las noches. — 2º Frótesela con jugo de limón. — 3º Lavarse con agua de hojas de eucalipto, previamente hervidas.

A E. de M. — El defecto físico no sería un inconveniente; pero ¿tiene usted madre?

A Blanca Nieve de los Andes. — No llegó su carta; por eso no hemos podido complacerla.

A Cocur. — Es mejor que los arraquic, uno por uno, con pinzas.

A María Luisa de Battenberg. — 1º Use la crema Larola, que le dará un resultado excelente que ya ha sido probado muchas veces. — 2º En una casa ortopédica podrá hallar el aparato que desea. — 3º Lo mismo. — 4º Busque la receta que hemos publicado anteriormente.

“Los archivos de Alvar Tot”. *Privada*, n.2. Montevideo, mayo, 1982

ANEXO C

París. Un verano como hubo otros. La Tour Eiffel siempre en el mismo sitio, aparentemente. El Sena, el quai d'Orsay, el Folies Bergère y toda la milonga. SIN EMBARGO no fue un verano como todos para François, un joven de 23 años (por parte baja) ni para todos aquellos que, de un modo u otro, casi siempre de otro, tuvieron algo que ver con esta historia.











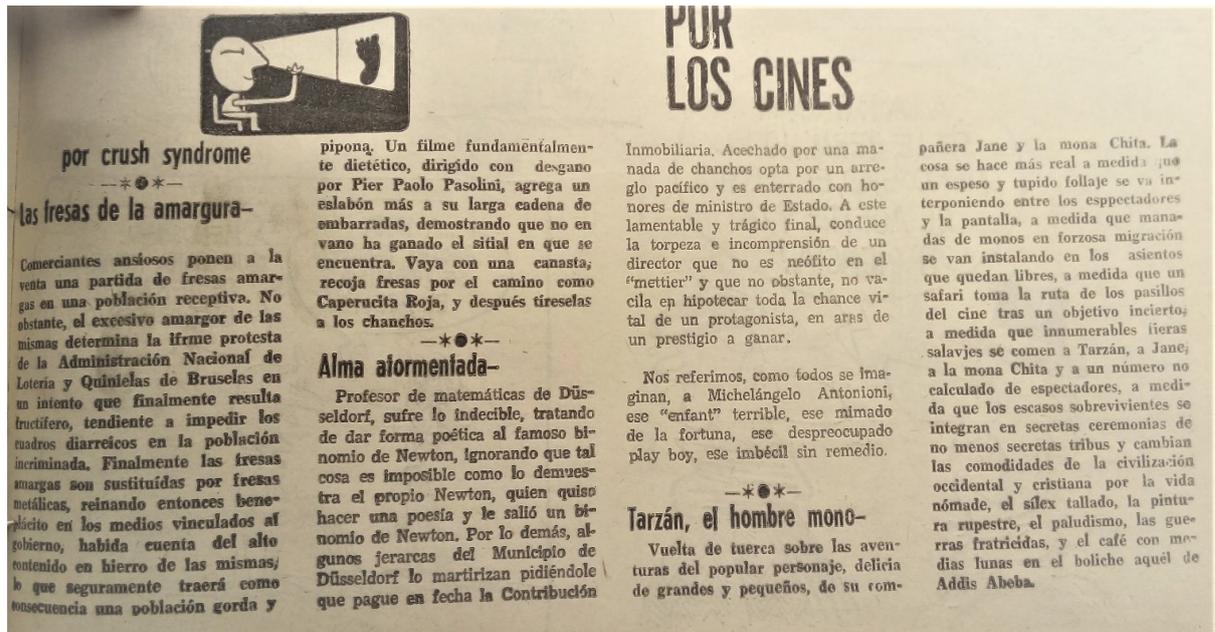

“Historia de François” (fragmento). Ediciones del Infierno, 4/II/1968. (Original en poder de la Sección de Archivo del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay)

ANEXO D



“Romance de la María y el José” (Jorge Varlotta). *MisiaDura*, n. 41, Montevideo, 19/I/1971

ANEXO E



“Por los cines” (Crush Syndrome)[Rubén Gindel], *MisiaDura*, n. 51, 30/VI/1971

ANEXO F


poesía, persona, realidad
 por Illex Brandy

***Al humorista incumbe no sólo poner las almas en risa sino ponerlas en esperanza; en ambas posturas se trata de la alegría".**
 MACEDONIO FERNÁNDEZ

Los asiduos de la revista habrán disfrutado, apurándose bravamente, hasta las heces, del redondo artículo del amigo Bartleby (1), homenajearlo la señera figura de Ramón de la Faza, poeta hermético de ejemplar producción.

El sentido de las siguientes cuartillas es complementario, a la luz de la interpretación de datos históricos, la angustiante interrogación final de dicho estudio. ¿Qué le faltó a los versos de Don Carlos que no escapó en los de Don Carlos de La Púa, por qué los tejes, fleques y el fanerite no engrandaron su correlativo significado en el "fávlar" popular, como sí lo hicieron la yunta y la casimba? Bartleby indaga en la fuerza interna de la poesía, en su solidez fonética y busca por allí las falencias del discípulo. Creo que apunta erróneamente sus baterías. Estoy dispuesto a sostener que De La Faza superó en cuanto creador literario de De La Púa que como se verá luego, buscó lo bello más que lo posible, y estoy dispuesto a recordar, en su no tan conocida faceta de traductor, los primeros versos de su memorable versión del "JABBER WOcky" de su admirado Carroll:

**"Era fruslin, y farjonadas docas
 atortaban panordias y jorlines;
 en la marsa tansión de las birnocas
 arejolaban los tarsos etrodines"**

Como ejemplo de creatividad fonética aplicada esencialmente a una estética del ritmo. Por qué, entonces, si más logradas poéticamente, no lograron las jitanjáforas del "imaginero de Belgrano" lo que tan fácilmente indujo De La Púa? Las razones hay que buscarlas en De La Púa más que en su alumno. Primera premisa: La creación del autor de "LA CRENCHA ENGRASADA" no fue una obra unipersonal. Como APOLLONIOS DE THYANA como el GABIR arábigo, como HYE ROMIMUS BOSCH. De La Púa fue una de las cabezas visibles de una logia,

quizás la misma resurgente a través de los tiempos, que podría identificarse, en la Argentina, con la curiosa cofradía que Macedonio Fernández (2) llamó "Los furlupines de Villa Luro" de la que quedan como testimonios imprecisos un par de sellos de goma, una curiosa imprenta de grabados, y un juego de barajas, incompleto, cuyos ingenuos y hieráticos dibujos recuerdan vagamente al tarot.

En todas sus apariciones periodísticas, la logia estudia un ambiente socio-cultural concreto cuyas perspectivas de creatividad potencial aparecen como particularmente promisorias, y dedica un equipo de filólogos, antropólogos, lingüistas y hombres de arte, a predecir los rumbos obligados en que esa creatividad ha de manifestarse y a preparar un minucioso plan tendiente a coagularlos y verterlos desde el principio en una manifestación pristina, que se imponga por sí misma y preserve sus esencias de toda posible contaminación por el azar.

Prefigurado en sus estudios de tango y el lunfardo, la logia lanzó entonces sus paladines al ataque: DE LA PUA publicó sus poemas, ANGEL VILLOLDO (cuyo patronímico, aparte de la obvia condición angélica de su nombre de pila, señala claramente la "ville des oulde", "village of olds", la ciudad de los eternos y los perfectos) da a conocer sus primeros tangos y quien fuera probablemente el gran maestro de la logia inicia la admirablemente progresiva tarea de educar los oídos de un pueblo hacia los únicos sonidos que ese pueblo puede y quiere oír, y a marcar los rumbos por donde ineluctablemente habría de transitar la voz de sus continuadores; estamos hablando de Carlos Gardel.

Un núcleo no pequeño de agitadores y propagandistas se lanzó a difundir el lenguaje, los modos y la psicología necesarias a la aceptación del nuevo bagaje cultural, atrincherados en la calle de Pedro Mendoza, o en dudosos almacenes de Nueva Pompeya. Esa legión convence sin discutir, de que la cárcel ha de llamarse *caña* y la policía *yuta*, a los oídos pre-

cipios de los que huían a diario de esos institutos, ya habían de adscribirse, por obligada lógica lingüística, fonemas duros, hirientes, tenidos de un franco toque despectivo. Una de las mejores descripciones de aquellos primitivos pregoneros de la logia la debemos a JORGE LUIS BORGES; en su magistral "HOMBRE DE LA ESQUINA ROSADA" nos describe un modelo particularmente medido y con fuciamo de malevo, "al que los muchachos le copiaban hasta la manera de escupir", una suerte de Cayo Petronio arborer enviado para conjugar vitalmente un tipo cultural e instruir en las formas de las nuevas generaciones de malevos genuinos. Lógicamente, el personaje no combate cuando uno de sus discípulos aventajados le exige cuentas, y contempla con filosofía las revertas posteriores a su destronamiento; asiste. Impávido como un sa mural a la apoteosis de sus continuadores, triunfo de su carrera cultural que lo obliga a un eclipse personal (es curioso que Borges —que por otra parte fue pionero en señalar la importancia de las logias en el dibujo de esa apariencia que llamamos universo —se haya afiliado desde siempre a una suerte de malevismo espontáneo y no casual, que contradice irrevocablemente, entre tantos testimonios, el suyo propio).

El engranaje, puesto en marcha, era ineluctable por esencia, cuando una esquina elegida por la logia como simbólica (Corrientes y Esmeralda) obtiene a la vez su tango epónimo y la mención en él del señalamiento primitivo de Don Carlos

**"Te glosó en poemas Carlos De La Púa
 y Pascual Contursi fue tu amigo fiel
 y en tu esquina criolla cualquier cacatúa
 sueña con la pinta de Carlos Gardel"**

La tarea de la logia está cumplida. Ya Gardel es sinónimo de la pinta y de la voz. Contursi de la música y De La Púa del lunfardo. Sin quererlo Celedonio Flores selló el destino de todos ellos, y su eclipse voluntario. Gardel, el más adentrado en el alma del pueblo, hace su mutis en el seno del poco creíble accidente de Medellín. Con él, se sumerge toda la logia en la

leyenda y en el mito. Quizás muchos corazones, eternamente nostálgicos, se gratifiquen de pensar que, en algún oscuro poblado a orillas del Moldavia o del Hoang — Ho, tocados con rítmicas pieles o cónicos sombreros orientales, entre la música ingenua de rítmicas zamponas o atonales citaras campesinas, Carlitos y los suyos, tierra, lúcidos, eternos, planifican calladamente su próximo experimento cultural.

Se comprende ahora, amigo Bartleby, por qué cuando Carlos De La Púa escribía:

**"Eran pulenta el bobo y la marmosa
 y la empiedrada tute berretin
 de grillo una casimba daba toca
 y a ratos le orejaba el chiquilín"**

Las ruedas del lenguaje popular se ponían inevitablemente a andar, y por qué cuando De La Faza nos vertía:

**"Heredarás al jaifo de serla requintada
 y al manungo eunerte de tarola y dir
 al farol malabrero de ginfa abacana
 y al yerengue garbuyo de ronfios er
 donde solifa un tango su cabuto ler
 solo!"**

Estaba condenado a la orfandad cesaría de una ciudad sorda y fría!
 ¡Salve Ramón De La Faza, poeta marginal e infructuoso, combatiente tan nuevo contra la voluntad de dioses que no ha de osar enfrentar un hombre solo!

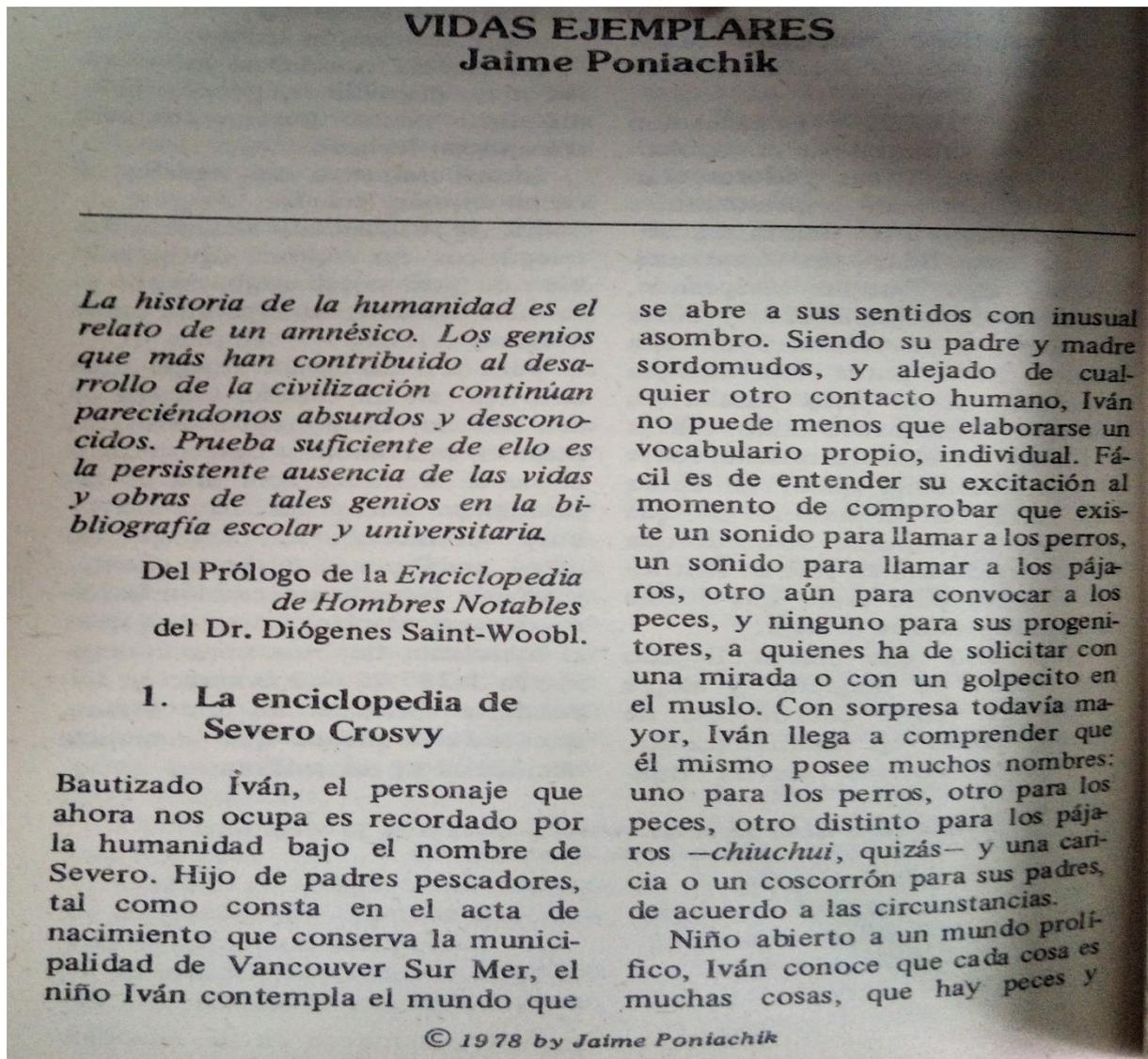
Colombey Des Deux Eglises
 Julio, 1971

(1) Ver "MISIA DURA" (s/n) RAMÓN DE LA FAZA por Lavalleja Barrios
 (2) Macedonio Fernández OBRAS COMPLETAS - Edición Losada S. A.



"Poesía, persona, realidad". (Illex Brandy)[Carlos Casacuberta], *Misia Dura*, n.51, 04/VIII/1971

ANEXO G



“Vidas Ejemplares” (Jaime Poniachik), (fragmento). *Entropía*, Buenos Aires, 1978

ANEXO H

<p>VIDAS EJEMPLARES POR Lavalleja Bartleby</p>	<p>más apremiante y definitiva. Pues no faltó el compañero de trabajo portuario que descubriera el chascarillo idiomático, la semejanza cacofónica y vivencial entre el "Petit Larousse" ilustrado y el pequeño Larús, cargador de bolsas. En suma, que a la exigencia de probar a cada paso su virilidad, se agregó la de conocer el exacto significado de todas las palabras.</p>	<p>consolar a nuestro amigo al día siguiente, Anaxágoras se vió obligado a inventar. No podía permitirse decir que no sabía, como no podía permitirse que su miembro desfalleciera ante ninguna dama. Así, inconscientemente, fue realizando una labor altamente creativa, y por fin decidió dejar de lado el Petit Larousse y fabricar el mismo su Petit Larús, donde las palabras adquirían una nueva dimensión, la dimensión de las significaciones propias de Anaxágoras, las significaciones más íntimamente ligadas con las propias resonancias que las palabras despertaban en su espíritu. Entonces, "guedejar", que según el diccionario significa, entre otras cosas, "arrancar las guedejas", pasó a ser, en el Petit Larús de Anaxágoras, "dejar algo a sabiendas olvidado, pero haciéndolo como por descuido". Y no faltaba, a continuación de las definiciones, una frase ejemplarizante: "El ñandú hembra guedeja sus huevos en una oquedad y trata en busca de nuevos horizontes."</p>
<p>ANAXAGORAS LARUS: ¿FALSIFICADOR DE DICCIONARIOS?</p>	<p>Así, a la dura faena diaria que agobiaba sus hombros con pesadas bolsas, complementada por sus famosos desplantes prostibularios o malevos, de regreso a su hogar, deseoso como todo hombre trabajador de entregarse al descanso amparado al calor familiar, debía entregarse en cambio al tesonero estudio del diccionario. Pues sabía que no habría de faltar, al otro día, quien con tono socarrón pero afectando aire casual y distraído, la frente cubierta de sudor, desde abajo de alguna otra bolsa que también cargaba sobre sus hombros, le preguntase al cruzarse con él durante la faena: "A propósito, Anita, ¿qué quiere decir deliruciente?"</p>	<p>Anaxágoras dejó este mundo ("guedejó este mundo", tal vez debiéramos decir) hace algunos años; nos ha legado su obra, de la cual he extractado unos trozos que transcribo, y la memoria ejemplarizante de un trabajo humilde, callado, trascendente.</p>
	<p>Y como a menudo surgía una palabra que no recordaba o no conocía, y como al mismo tiempo sus compañeros se volvían de más en más exquisitos en su broma, buscando también por las noches palabras estrambóticas en los diccionario para des-</p>	<p>(1) Montevideo, edición del autor, 1935.</p>
<p>Existió por lo menos una doble tragedia en la vida de Anaxágoras Larús, calificado obrero portuario y excelente padre de familia; gracias, quizás, a esta doble tragedia, latente en su nombre y apellido, fue que logró en cierta forma trascenderse a sí mismo y realizar una obra callada, silenciosa, que no le dio en vida riquezas ni honores pero obra al fin, que hoy nos habla con elocuencia de los logros del trabajo humano y puede ser paradigma, en estas generaciones desconcertadas, de humildad y paciencia. Nos referimos a su "Pequeño Larús Ilustrado" o "Petit Larús" (1), en el que muchos detractores quieren ver un intento de falsificación del popular diccionario.</p>	<p>EXTRACTOS DEL DICCIONARIO PETIT LARÚS</p>	
<p>Ya desde pequeño, y en el seno de su propia familia, era llamado, sin malicia y por simple abulia rioplatense o afán de aligerar el idioma, por un apócope de su nombre: Ana. Este hecho, lo llevó, ya mayorcito, a una lucha incesante por demostrar al mundo, y a sí mismo, su innegable virilidad, dando origen a sonadas aventuras eróticas en el ambiente portuario, y aun a sangrientos duelos criollos al filo de la medianoche.</p>		<p>Bandurria: Vida fácil de los maleantes reunidos en banda. "Con el producto de sus robos, se dedicaron largo tiempo a la bandurria".</p>
<p>Si esta carga que habría sido más que suficiente para aniquilar a más de un hombre, hubiese sido la única, tal vez Anaxágoras Larús no habría trascendido la simple crónica policial. La otra cara de su tragedia, implícita en el apellido y subrayada por su pequeña estructura física, fue tal vez</p>	<p>Afoliado: Dicese del varón enloquecido por las bataclanas del Follies Berger. "Justino vióse afoliado de tal forma que más dilapidó su fortuna".</p>	<p>Demiurgo: Individuo con unas tremendas ganas de orinar. "La cerveza me ha transformado en un demiurgo".</p>
<p>Apicultor: Hombre que place dedicarse, por medio de substancias urticantes, a producir en otros la picazón. "Amelia sentía muy irritada su piel, a causa de los apicultores".</p>	<p>Famélico: Dicese del individuo en tren de desfallecer por las ganas de ver a su familia. "Los indios estaban famélicos, y todavía encima los españoles les pegaban".</p>	<p>Paradigma: Falsa dignidad que se adopta para encubrir una acción oprobiosa o delictiva. "Después de soltar un flato, Jacinto atravesó la reunión adoptando un aire paradigmático".</p>
<p>Astringente: Exigente en extremo. "Capataz astringente, se hace odiar por la gente".</p>	<p>Semántica: Especie de acolchado fino que suele usarse durante la semana. "Esthercita lavaba las semánticas todos los sábados".</p>	

ANEXO I

ALBUM FAMILIAR

Escribió: Jorge Varlotta Ilustró: Nine

Aleccionante historia de TIA ENCARNACION

Tía Encarnación se enamoró de un comerciante suizo, traficante en quesos y relojes; abandonó el hogar y, desoyendo los consejos de las amigas, anduvo por todo el mundo (incluso Andorra) en pos de ese hombre inquieto y esquivo que le ganaba su amor.

En 1933 conoció en Borneo a un ex oficial de la Legión Extranjera, de origen finlandés, que la sedujo en un instante de distracción. Siete años después fue abandonada por este hombre inconstante y sediento de aventuras. Con el corazón deshecho, y sin haber podido olvidar al comerciante suizo, tía Encarnación se enroló como voluntaria en el Cuerpo de Bomberos de Oslo. Un incendio de vastas proporciones la lleva a Rotterdam. Allí traba relación con un mandolinista que tiempo después (unos 14 años) la conducirá al altar. Tuvo muchos hijos, dos o tres, y vivió sin pena ni gloria durante 24 años, alternando las tareas domésticas con el estudio de la dactilografía y el póker. Un nuevo desengaño amoroso quebrantó su salud y terminó por llevarla a la tumba, a la temprana edad de 96 años.

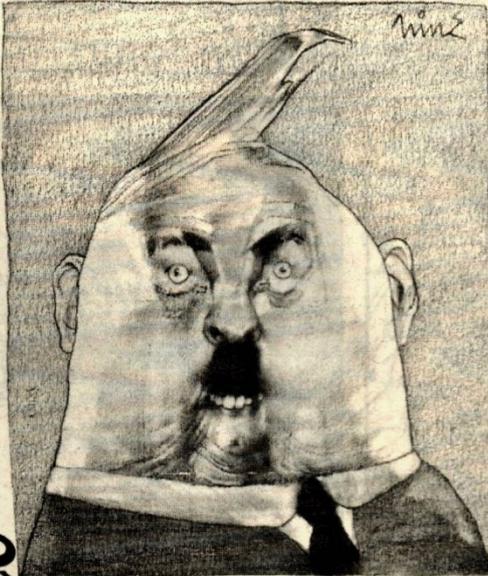
Eso pasa por jugar con el amor.



TIO SAMUEL, el bonachón.

Tío Samuel era un hombre apacible, que amaba la vida. Paciente y bonachón como pocos, jamás se enojaba por nada. El secreto de su bonhomía tal vez radicara en que no esperaba de la vida ninguna cosa extraordinaria; le bastaba con su vasito de vino, que escanciaba despaciosamente en el perezoso (bajo el limonero, en el patio del fondo) a lo largo de las interminables tardes estivales. Y algún cigarrito, armado con infinita paciencia e increíble lentitud, y alguna que otra inyección de morfina (que él mismo, con hábil movimiento, se aplicaba en la pierna, a través de la tela del pantalón, con una jeringa que le habían traído de Alemania sus antiguos compañeros de la liga de básquetbol del barrio, al volver de una gira por Europa allá por el 39).

Un hecho dramático vino a quebrar la gozosa paz de sus días: se lo comieron las hormigas.



“Álbum familiar” (Jorge Varlotta), ilustraciones de Carlos Nine. *SuperHumor*, n.21, X/1982

ANEXO J



*Consultorio
Sentimental
y Consejos*
a cargo de:
Tía Encarnación

dejar rápidamente al margen de la situación con una buena dosis de estricnina.

— a **JOVEN BAJITA**. — No debes deslumbrarte; dirígete hacia alguien que te brinde un porvenir sólido. Búscate un muchacho trabajador, de buena familia, y olvida para siempre al elefante.

— a **CERDITA**. — Según el Para Tí Nº 577, del 30 de mayo de 1933, las manchas de té, tabaco, decocciones vegetales, coservas, frambuesas, licores coloreados artificialmente y frutas, se pueden quitar con un simple lavado agua y jabón; pero la revista no aclara si también sirve para todas las manchas juntas, entreveradas en la misma solapa.

— a **ANSIOSA**. — Pero sí, negra, qué vas a estar esperando!

— a **INSEGURA**. — Por supuesto que te equivocaste de pastilla; el Sucaryí no es más que un edulcorante sustitutivo del azúcar. Ahora jorobate, por burra.

— a **ESPOSA PREOCUPADISIMA**. — Está bien que tu marido sea cleptomano; lo que no debes permitirte es que te estropee el living con las cosas que roba, como ese trolebús de AMDET. En cuanto a la morocha, pienso que ya no entra en el terreno de la cleptomanía, y el loco se está pasando de vivo.

— a **UNA ASIDUA LECTORA**. — No, no hay caso. Yo ya probé todas las fórmulas imaginables, y no se puede.

— a **VIOLETA DE LOS ALPES**. — Más agua atorranta serás vos, y te voy a arrastrar por todo 18 agarrada de las mechas, pedazo de ministra, cosupén, ciclamate, %\$æ&%!!!!

— a **ESPOSA INFIEL**. — No, no me parece nada bien que tengas relaciones con ese gigantesco ciempiés, a espaldas de tu marido. Es preferible aclarar la situación.

— a **CABECITA DE ORO**. — Para cobrar el seguro tenés que hacerlo aparecer como accidente; pero lo mejor en estos casos es contratar a un profesional.

— a **INDECISA**. — Noooooooooo!!!! Mirá que sos loca, eh! ¿Cómo se te ocurre?

— a **HOGAREÑA**. — Las carpetitas para el comedor podés hacerlas de tela de hilo o granité, del color que más te guste, siempre que sea claro. En lugar de puntilla podés colocarles flecos alrededor. Ahora, te digo que hay que hacer carpetitas, hoy en día, mismo!

— a **CESAR CH**. — Estoy muy halagada con sus elogios, caballero, pero debo comunicarle que mi décimosegundo esposo aún está vivo (aunque tose mucho por las noches), y

que por lo tanto su propuesta es inadmisibles, por ahora.

— a **CORAZON QUE SUFRE**. — La situación parece compleja, pero en el fondo es simple. En principio, debes desligarte de A., y proceder como si te aproximaras a B., aunque en realidad, tu verdadera meta sea C.; es necesario evitar que D. advierta la maniobra, porque de inmediato E. procedería a informar a B., con lo cual A., al sentirse defraudado, se haría cómplice de F. para fastidiar a G., lo que traería como lógica consecuencia que C. se mostrara indiferente, a menos que H. explicara tu situación a F., y éste, mostrándose comprensivo, le diera la razón a B. y procedieran juntos a mantener aislados a I., que es el mayor obstáculo para tus propósitos. Otra solución sería ir directamente a G., presionándole por el asunto de F., para obligar a B. y a D. a retirar sus aspiraciones en torno a A., con lo cual tu camino hacia C. se vería obstaculizado solamente por E., a quien podrías

“Consultorio sentimental” (Tía Encarnación). *Misia Dura*, n.15, 24/XI/1969

ANEXO K

Tango, estás en la palestra por compadre y por varón y esta última condición con los hechos se demuestra: ni el fox-trot te defenestra ni te mueven del rincón el chotiss, ni el pericón, ni el camel-trot, ni el bolero, ni el vals, ni el samba y espero seguir en otra ocasión.

Sos un amigo en la farra y también en la querrela, sos empedrado y estrella, sos el cariño que amarra, sos caricia suave y garra, sos esquivo y sos amante, y sos —en fin— luz, estante, gota, quiste, gancho, almena, síntesis, nalga, colmena, paraguas, barril, infante,

cuerda, garrafa, elefante, alforja, náilon, cabello, gonococo, garbo, sello, miga, lujo, hierofante, mameluco, cabrestante, loción, palangana, armario, trufa, querosén, canario, molécula y abstracción (por mayor información consultar el diccionario),

Sos las sombras de un portal que incuban un hecho erótico, algún incidente exótico o un enigma policial. Sos un gato que en la calmada noche da un maullido, o un pájaro que en su nido mete el pico entre las plumas mientras descienden las brumas sobre el arrabal dormido.

Sos rayo del sol herido que incide formando un ángulo agudo sobre el rectángulo de algún ventanal florido; rayo de luna aterido que con rigor matemático brilla en un carmin pragmático y después en el puñal con que un hombre a su rival le corta un vaso linfático

Tango que me hiciste un hijo mimado de tus suburbios, por más que en ciertos disturbios me trazaron un barbijo yo te aprecio —como dijo el vate cuyo apellido de la mente se me ha ido y no puedo recordar, aunque puedo asegurar que es alguien muy conocido

Tango, como a un ser querido yo también he de cantarte para poner de mi parte y con mi verbo florido un poco de colorido en tu historia que es la nuestra y que es como una muestra de los afectos que guardo: sos esquina, farol, cardo, sos madre, tía y maestra

Y ahora me veo en apuros y suspendo el ditirambo, tengo que atender el tambo porque corren tiempos duros y hay que tener dos laburos por lo menos, porque con una sola ocupación no hay con qué parar la olla: hoy te cuesta una cebolla lo que ayer un pantalón

DITIRAMBO TANGUERO
por Sofanor Rigby

Mandrafina 1981

“Ditirambo tanguero” (Sofanor Rigby), ilustración de Mandrafina, *SuperHumor*, n 8, VII/1981

ANEXO L



EL BOLICHE DE ALVAR TOT

LOS MISTERIOS DE LA SOTA

Suele haber una lista de misterios que, generados en la infancia, uno arrastra más o menos inconscientemente sin haberlos solucionado: afloran a la conciencia en los momentos más inapropiados, el tiempo suficiente para crearnos una inquietud momentánea, pocas veces lo bastante aguda como para movernos a una investigación. A veces se resuelven solos, por azar, con la lectura de un libro o con algún dato escuchado que hace encajar en un instante una serie de piezas hasta ese momento inconexas, y percibimos entonces el dibujo correcto. Pero las más de las veces vuelven a hundirse en las tinieblas, para proseguir alguna clase de actividad subterránea, de la que pienso que uno debe obtener alguna forma de placer, ya que hay misterios que uno no sólo no se esfuerza en resolver, sino que más bien elude el encontrar su solución. Podría fácilmente creer que es un problema exclusivamente mío, si no fuera que algunos escritores han confesado de varias maneras sufrir del mismo mal. Hace un tiempo, por ejemplo, encontré un delicioso cuento de Hebe Uhart, llamado *El juego de cartas* (del libro "El budín esponjoso", Editorial Cuarto Mundo, Buenos Aires, 1977). En este cuento se da ese reencuentro momentáneo con un misterio infantil, ligado al mundo mágico de la baraja. Al leerlo no pude menos que evocar el clima tan especial de la época en que llegaba a un balneario con mis abuelos a pasar una temporada; yo sabía que al anochecer mi

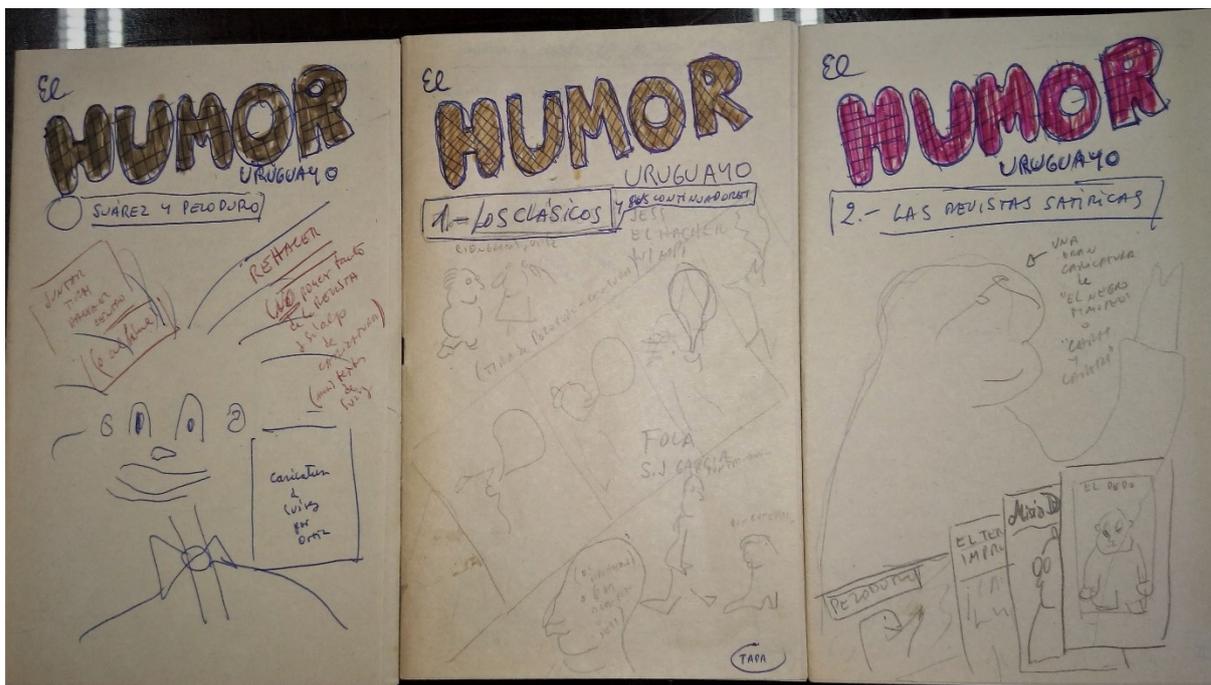


abuelo aparecería barajando un mazo manoseado, de olor particular, para iniciarme en los secretos de la "escoba de quince"; y hasta veo la bolsita de colores chillones llena de maíces para anotar. "Mi papá me enseñó", dice Hebe Uhart, y se refiere a la escoba de quince. "Me mostró un hombre con el pelo largo, con medias coloradas que cubrían unas piernas más bien gordas y que llevaba zapatos negros con hebilla. —Esta es la sota —me dijo. Para empezar, el juego se llamaba escoba y no había nada en él que tuviera que ver con una escoba; la carta representaba a un hombre y el hombre se llamaba sota". Además, y desde luego, "la sota vale 8, aunque arriba diga 10. Había un hombre que se llamaba sota, que tenía un 10

arriba pero ese 10 para él valía 8". Luego cuenta que jugaban por unos porotos que nadie pensaba cocinar. Leyendo el cuento, encontré fuerzas para una pequeña investigación, siempre postergada. Fui al diccionario y busqué la palabra *sota*. Dice: "del latín *subtus*, debajo. Carta décima de cada palo de la baraja, que tiene pintada la figura de un infante o soldado de a pie. / Mujer insolente y desvergonzada. / Prep. que se usa en composición para significar el subalterno inmediato" y da un ejemplo que viene al pelo: "sotacaballerizo". ("Caballerizo" es "encargado de las caballerías"). La sota sería entonces el subalterno del caballo, que el diccionario define, entre otras acepciones, como "pieza grande del juego de ajedrez. / En los naipes, figura que representa un caballo con un jinete".

Muy bien: pero, ¿por qué caballo y no caballero? Y sobre todo: ¿por qué la sota? A mí también siempre me habían llamado la atención esas piernas, no diría tanto gorditas, sino esbeltas, de la sota; tanto como la dudosa sexualidad del jinete del caballo, con esa melena, cuando todavía no se usaban melenas en los hombres. En realidad, durante muchos años yo creí que el jinete del caballo era una gorda. Parece ser que hubiera como una necesidad reprimida del elemento femenino, que la baraja francesa solucionó lo más bien con una Dama, Reina o Q; claro que así también debe haber sido como se coló el demonio, o Joker (bromista, chistoso, algo como un Mefistófeles que introduce cierto caos en el juego). Me saigo de la vaina por contar lo que dice Jung acerca del número 4, en relación con la Mujer y con el Diablo, y que daría una razón (aunque no necesariamente la buena razón) del la de la sota, de sus piernas esbeltas, de la gorda a caballo y de la carta extra, con la marca de fábrica, que sirve de comodín. Pero sería meterme en camisa de once varas. (En todo caso, véase "Psicología y religión", C.G. Jung, Editorial Paidós, Bs. As., 1961). Volvamos al cuento de Hebe Uhart: "Pero un día los porotos desaparecieron, no se los encontraba por ningún lado. Entonces mi papá dijo: —Vamos a jugar por maíces. Es lo mismo. —No —dije yo protestando—. Por maíz yo no juego". "Y por un tiempo", finaliza el cuento, "no me gustó más jugar a las cartas. Un año después, jugaba para ganar."

ANEXO M



“Monos’ de edición gráfica para posibles fascículos de una ‘Antología del Humor Uruguayo’” (Capas). (Original en poder de la Sección de Archivo del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay)

ANEXO N

EL HUMOR (I)

Y Usted...¿De Qué Se Ríe?

SE supone que un humorista debería saber de qué se ríe la gente, pero en mi caso particular debo confesar redondamente que lo ignoro. Aunque estoy a punto de convencerme de que uno se ríe, simplemente, cuando cree que tiene que reírse. El otro día, sin ir más lejos, me presentaron como "humorista", en una reunión, y ya en seguida vi la expectativa risueña en todas las caras; todos estaban prontos para soltar la carajada. Quedaron defraudados, claro; pero hubiera bastado el más mínimo gesto, una mueca, una salida ingeniosa, para que rieran exageradamente y volvieran luego a sus casas con la íntima satisfacción de haber conocido a un auténtico humorista. Pensé que si me hubieran presentado como albañil, por ejemplo, nadie habría esperado que me pusiera a levantar una pared allí mismo; supongo que el humorista será un poco como el médico. A mí me presentan a un médico y no puedo evitar llevar la conversación para el lado del dolorcito éste que tengo aquí desde hace un tiempo.

Me quedé cavilando sobre estas cosas, pero cada vez se me van enredando más. Llegué a la conclusión de que la risa es algo sumamente subjetivo; que no hay contenidos humorísticos propiamente dichos, sino un conjunto de circunstancias que hacen posible, o no, la risa. Se puede hacer reír con la ecuación de Einstein $E = mc^2$, o recitando la tabla de logaritmos si uno, por ejemplo, está vestido de payaso y el público espera un chiste.

Tengo un amigo que cuando viene a casa y encuentra un libro de humor, lo abre por cualquier lado y empieza a reírse. Dice

reírse y siguió riéndose hasta el fin. Yo estaba fastidiado porque seguía adherido a aquel sentimiento dramático y poético que me había provocado la primera vez pero, más tarde, llegué a preguntarme quién tendría razón, si ese público o yo.

Y ni hablar de las mujeres. Si vamos como mi mujer a ver una película cómica, parece que nos riéramos por turnos; nunca nos hace gracia lo mismo; cada uno cree que el otro se ríe en los intervalos entre chiste y chiste o, tardíamente, de un chiste que no entendió en el momento. Pero también a menudo mi mujer se ríe de mí, excepto en aquellos casos en que trato expresamente de ser gracioso.

Nuestro Wimpi encontró en la lectura de otros filósofos, preocupados por la causa de la risa, un denominador común. Parece ser que para que surja la risa, debe estar presente la degradación de un valor. Si el que resbala en una cáscara de banana es un personaje encumbrado, el efecto cómico será mayor que si la que resbala es, por ejemplo, una humilde viejecilla. Pero como todos manejamos escalas de valores más o menos distintas, es casi imposible predecir el efecto generalizado de un chiste.

De cualquier manera, creo que es importante la sugestión de ese rótulo de humorista; y proporcionalmente a la fama previa del mismo. Como señalara Koestler, una frase ingeniosa multiplica su efecto si previamente decimos: "Como dijo Groucho Marx..." Y a Woody Allen le resulta muy difícil hacer que lo tomen en serio.

Como decía Roberto Barry, seguimos en la próxima.

Alvar Tot



Capito

"qué bárbaro", muerto de risa, y me lee en voz alta pasajes que, hasta ese momento, no me habían hecho nunca la menor gracia. Entonces yo me río, pero no de lo que dice en el libro, sino de la risa de él, del hecho de que eso a él le haga gracia. Nunca pude saber —y es inútil que los críticos de cine quieran explicármelo— cuál fue la verdadera intención de Polanski cuando hizo aquella famosa película "Cul-de-sac"; la primera vez la vi en una sala de estreno con muy poca gente, y me tuvo tenso todo el tiempo, como una película cargada de intenso dramatismo y de poesía visual. Al tiempo volví a verla en una repleta sala de barrio, y el programa presentaba a esa misma película como "un impagable film reidero de Polanski"; ya desde los títulos la gente empezó a



Festival de entrega del disco de oro

LOS ZUCARA

Club Atenas

sábado 19 de noviembre

21 hs.

"El humor (I). Y Ud...¿de qué se ríe? (Alvar Tot). *Guambia*, n.9, XI/1983

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. “Sobre Mario Levrero”. In: RUFINELLI, Jorge (Dir.) *Nuevo Texto Crítico*. Standford: Standford University, Jul.1995-Jun.1996.

AA.VV. “Especial Levrero”. In: *El País Cultural*, Año VII, n° 875, 2006.

ACHUGAR, Hugo; CAETANO, Gerardo (Org.). *Identidad uruguaya: ¿ mito, crisis o afirmación?*. Montevideo: Trilce, 1992.

AGUIRRE, Osvaldo (Org.). *Mario Levrero, Francisco Gandolfo. Correspondencia*. Rosario: Ivan Rosado, 2015.

_____. “De Varlotta a Levrero y de la ficción a la historieta” Disponible en: <<https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/varlotta-levrero-ficcion-historieta_0_HkUCdcDpM.html>>. Acceso: Nov. 2019.

ALFARO, Hugo. *Navegar es necesario. Quijano y el Semanario “Marcha”*. Montevideo: Banda Oriental, 1984.

ALFARO, Milita. “Cultura subalterna e identidad nacional”. In: ACHUGAR, Hugo; CAETANO, Gerardo (Orgs.). *Identidad uruguaya ¿mito, crisis o afirmación?*. Montevideo: Trilce, 1992.

_____. “Los Uruguayos y el Carnaval. Representaciones sociales e identidades colectivas en el espacio mítico de la fiesta.” In: *Cahiers du CRICCAL*, n, 28, 2002. La fête en Amérique latine, v2. pp. 21-28. Disponible en: <<https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2002_num_28_1_1547>> Acceso: Mar., 2020.

ANTELO, Raúl. *Literatura em Revista*. São Paulo: Editorial Ática, 1984.

_____. “Veredas de enfrente”: martinfierrismo, ultraísmo, modernismo. In: *Revista Iberoamericana*, n.160-161, Jul-Dic., Pittsburgh University, 1992.

_____. “O arquivo e o deslocamento dos usos da tradição”. *Bólido. Revista de Literatura e Arte*, v. 1, p. 46-57, 2014.

_____. *Archifilologías latinoamericanas*. Lecturas tras el agotamiento. Córdoba: Eduvim, 2015.

_____. “Como explorar um arquivo?”. *Boletim de pesquisa Nelic (on-line)*, v. 16, p. 3-31, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BARRÁN, José Pedro; CAETANO, Gerardo; PORZECANSKY, Teresa (Org.). *Historias de la vida privada en el Uruguay*. Tomo III. Montevideo: Santillana, 1997.

BAS, Alcira. “Talleres de escritura: del Graffein al Taller de Expresión I”. In: *Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura*. vol. 2, n. 3. Mendoza: Uncuyo, Jul.-2015.

BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, 1989.

BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (Dir.). (Dossier Levrero). *Hermes Criollo*. Revista de crítica y de teoría literaria y cultural, n.10. Montevideo: La gotera, 2006.

_____. *Tensiones y disoluciones en la enunciación de la temporalidad, el orden mítico y el género literario del mundo poético de Marosa di Giorgio* (Los papeles salvajes, 2003). Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 2012.

_____. “Raros y fantásticos: perspectivas teóricas”. In: *Sic. Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, año IV, n.10, dic., 2014.

_____. “Figuraciones de lo insólito en espacios divergentes: entre lo fantástico, lo hiperrealista y otros territorios indecibles (Felisberto Hernández, Mario Levrero y Daniel Mella)”. In: *A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional*, Flavio García, Carlos Reis, et al. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro/Dialogarts, 2018.

_____. (Comp.) *El otro lado: disrupciones en la mimesis. Lo insólito, lo fantástico y otros desplazamientos en la narrativa uruguaya*. Montevideo: Universidad de la República, 2018.

BERGSON, Henri. *La risa*. Madrid: Espasa-Calpe S.A, 1973.

BERNÁRDEZ, Jorge; ROTTMAN Diego. *Ni yanquis ni marxistas...humoristas*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1997.

BLIXEN, Carina. “Maldoror”. In: OREGGIONI, Alberto (Dir.) *Diccionario de Literatura Uruguaya. Tomo III*. Montevideo: Arca, 1991

_____. “Irrupciones: el escritor en ‘traje y corbata’”, In: *Cuadernos LIRICO [En línea] n. 14/2016*.(En línea). Disponible en: <<<https://journals.openedition.org/lirico/2218>>> Acceso: Enero, 2020.

BOGLIONE, Riccardo. “Apto para vanguardia: contexto, pretexto y texto de *Aliverti Liquida*”. In: AA. VV. *Aliverti Liquida* (ed. facsimilar). Montevideo: Yagurú/Irrupciones, 2012.

BRETÓN, André (Org.). *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama, 1991.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BORGES, Selomar Claudio. *Carlos Liscano: textos do cárcere. Reflexão e ironia*. Tese. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

BURKART, Mara. *De Satiricón a Humor*. Risa, cultura y política en los años setenta. Buenos Aires: Miño y D’Avila, 2017.

CAMBLONG, Ana. “Prólogo”. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Textos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2014.

CIPPOLINI, Rafael (Org.). *Patafísica: epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

CORBELLINI, Helena. “La trilogía luminosa de Mario Levrero”. In: *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.4-5, Montevideo: BNU, 2011.

- COLUMBA, Ramón. *Qué es la caricatura*. Buenos Aires: Columba, 1959.
- CORTAZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
- DE ROSSO, Ezequiel (Org.). *La máquina de pensar en Mario: ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- DE SANTIS, Pablo. “Risas argentinas: la narración del humor”. In: JITRIK, Noé, (Dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Versión web <<<https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/11/Deleuze-Logica-del-Sentido.pdf>>> Acceso: Ene. 2020.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Archivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DI LEONE, Luciana. Ana C.: as tramas da consagração. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- ESCARPIT, Robert. *El humor*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- ESTRÁZULAS, Enrique. *Carlos de la Púa. La canción de la mugre*. (Selección). Montevideo: Acali, 1979.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. “Para una teoría de la humorística”. In: *Obras completas*, Tomo III. Buenos Aires: Corregidor, 1974. pp. 259-308.
- _____. *Textos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- FERRO, Roberto. “Carlos Warnes césaR bruto: la letra del humor”. In: JITRIK, Noé (Org.). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: U.B.A, 1997. Versión web: <<http://www.robertexto.com/archivo19/atipicos_arriesg.htm>>. Acceso: Mar., 2020.
- FLORES, Ana Beatriz (Org.). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014. Disponible en: <<<https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5488>>> Acceso: Ene. 2020.
- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- FRANCO, Graciela et al. (Org.). *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras, 2014.
- FREUD, Sigmund. “El chiste y su relación con lo inconsciente”. In: *Obras Completas*, v. VIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
- _____. “El humor”. In: *Obras Completas*, v. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- FUENTES, Carlos. “Locura y risa”. In: *El Día*, 23/X/1983. Montevideo.
- FUENTES, Pablo. “Estudio posliminar. Levrero: el relato asimétrico”. In: LEVRERO, Mario. *Espacios libres*. Montevideo: Puntosur, 1987.
- GANDOLFO, Elvio (Org.). *Un silencio menos*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.

_____. “Levrero, Varlotta y el humor”. Disponible en: <<https://www.clarin.com/ficcion/levrero-gandolfo_0_SyGSpYw5vme.html>>. Acceso: Feb. 2020.

_____. El libro de los géneros recargado. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2017.

GANDOLFO, Francisco Daniel (Dir). *El lagrimal trifurca. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015.

GARCÍA, Arthur N. (Wimpi). *La risa*. Buenos Aires: Freeland, 1975.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfología e historia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GONZÁLEZ LAURINO, Carolina. *La construcción de la identidad uruguaya*. Montevideo: Santillana, 2001.

GORTÁZAR, Alejandro. “El canon nacional por dentro y por fuera. Felisberto Hernández en las antologías narrativas uruguayas (1930-1966)”. In: *Fragmentos, n.19*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.

LE GOFF, Jacques. *Historia e memoria*. Campinas: UNICAMP, 2003.

LEVRERO, Mario. *Manual de parapsicología*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1980.

_____. *Caza de conejos*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1986.

_____. *Espacios libres*. Montevideo: Puntosur, 1987.

_____. *El portero y el otro*. Montevideo: Arca, 1992.

_____. *El discurso vacío*. Montevideo: Trilce, 2004.

_____. *Dejen todo en mis manos*. Buenos Aires: Mondadori, 2007.

_____. *Trilogía involuntaria*. (La ciudad, París, El lugar). Barcelona: DeBolsillo, 2008

_____. *Nick Carter (se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo)*. Buenos Aires: Mondadori, 2009.

_____. *La máquina de pensar en Gladys*. Montevideo: Irrupciones, 2010.

_____. *La novela luminosa*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.

_____. *Todo el tiempo*. Montevideo: Hum, 2012.

_____. *Fauna/Desplazamientos*. Buenos Aires: Mondadori, 2012.

_____. *Diario de un canalla*. Montevideo: Trilce, 2013.

_____. *Burdeos, 1972*. Montevideo: Trilce, 2013.

_____. *Irrupciones*. Montevideo: Criatura, 2013.

_____. *Historietas reunidas de Jorge Varlotta*. Montevideo: Criatura Editora, 2016.

LÓPEZ WINNE, Hernán. *Lo cómico, la risa, la crítica: La parodia como ejercicio crítico en la revista Barcelona*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.

MANTARÁS LOEDEL, Graciela. “El manierismo en la nueva narrativa uruguaya”. In: *Semanario Brecha*, Montevideo, 9 May. 1986.

MARKARIAN, Vania. *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários. Teorías, historias, desafíos*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

MARONNA, Mónica. “El espectáculo radial montevidiano en los años treinta a través de la trayectoria de Eduardo Depauli”. In: *Cuadernos de Red de Historia de los Medios*, año 5, n. 4. Disponible em: <<<http://www.rehime.com.ar/escritos/cuaderno04.php>>> Acceso: Mar.2020

MARTÍNEZ, Luciana. “Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance”. In: *Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010.

_____. “Mario Levrero, la ciencia y la literatura”. In: DE ROSSO, Ezequiel (Org.). *La máquina de pensar en Mario: ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

MONETA CARIGNANO, Maria Laura; GARCIA MENENDEZ, Jimena. “Humor, surrealismo e absurdo na obra de Alejandra Pizarnik”. In: *II Colóquio de Psicologia da Arte. A correspondência das artes e a unidade dos sentidos. Caderno de resumos*. SP: Instituto de Psicologia - USP, 2007.

MONTOYA JUÁREZ, Jesús. *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Trilce, 2013.

NAHUM, Benjamín. *Manual de Historia del Uruguay (1903-1990)*. Tomo II. Montevideo: Banda Oriental, 1995.

NEIRA, Luis. “Nostalgias del humor perdido”. In: *La Semana (El Día)*, 7/XI/1981, Montevideo, p 14.

OLIVERA, Jorge. *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2008.

PAGANINI, Alberto (Comp.). *La crítica del 45'.* (Antología). Buenos Aires: CEDAL, 1968.

PALACIO, Cristian. *El discurso humorístico. Aproximaciones al estudio del humor y lo cómico*. Buenos Aires: RGC Libros, 2014.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

- PIRANDELLO, Luigi. *El humorismo*. Buenos Aires: Leviatán, 2013.
- PIZARNIK, Alejandra. “Humor de Borges y Bioy Casares”. In: *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen, 2005.
- _____. “Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar: *Historias de cronopios y de famas*”. In: *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen, 2005.
- POLLOCK, Jonathan. *¿Qué es el humor?*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- PORZECANSKY, Teresa. “Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras”. In: SOSNOWSKI, Saúl (Org.). *Represión, exilio, y democracia: la cultura uruguaya*. Montevideo: Banda Oriental, 1987.
- PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Editorial Ática, 1992.
- PUPPO, Julio C. *Ese mundo del bajo*. Montevideo: Arca, 1967.
- RAMA, Ángel (Org.). “Prólogo”. In: *Aquí cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.
- _____. *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Arca, 1972.
- RAMÍREZ, Mercedes (Comp.). *La nueva narrativa (Antología)*. Buenos Aires: CEDAL, 1968.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RAVIOLO, Heber; ROCCA, Pablo. (Orgs.). *Historia de la Literatura uruguaya contemporánea*. Tomo II. Montevideo: Banda Oriental, 1997.
- REAL DE AZÚA, Carlos. “Prosa del mirar y del vivir”. In: *Capítulo Oriental*, n.9, Montevideo: Cedal, 1968.
- RICHTER, Jean Paul. *Teorías Estéticas*. Vol. XV. Trad. Julián de Vargas. 2ª. Ed. Madrid: Biblioteca Económica Filosófica, 1892.
- RIVADENEIRA, Blas. *Más allá del centro y la periferia*. Mario Levrero: una estética del raro. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2013.
- RIVERA, Jorge (Org.) “Humorismo y costumbrismo (1950-1970)”. In: *Colección Capítulo. La historia de la literatura argentina*. (Versión digital). Disponible en: <<<http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/r/riverajb.php#ceal>>> Acceso : Enero, 2020.
- _____. “Las literaturas ‘marginales’ 1900-1970”. In: *Colección Capítulo. La historia de la literatura argentina*. (Versión digital). Disponible en: <<<http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/r/riverajb.php#ceal>>> Acceso : Enero, 2020.

_____. “La máquina de leer laberintos”. In.: *El País Cultural* (suplemento), n.77, 12 /IV/1991, pp. 6-7.

ROCCA, Pablo (Org.). *Revistas culturales del Río de la Plata*. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964). Montevideo: Banda Oriental, 2009.

_____. “Formas del espionaje. Mario Levrero responde a un cuestionario”. In: DE ROSSO, Ezequiel (Org.). *La máquina de pensar en Mario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013, pp. 79-111.

SCLAVO, Jorge (Org.). *Acto de humor*. Montevideo: Arca, 1968.

_____. *Petiso Larrosa ilustrado*. Montevideo: Monte Sexto, 1989.

_____. “Humor”. In: OREGGIONI, Alberto (Dir.) *Diccionario de Literatura Uruguaya. Tomo III*. Montevideo: Arca, 1991

_____. “Siete palabras para *MisiaDura*” [en línea]. Disponible en <<<https://www.vadenuevo.com.uy/index.php/the-news/420-08vadenuevo06>>> Acceso: Ene. 2020.

SCHOWB, Marcel. *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: CEDAL, 1980. Versión electrónica: <<https://ddooss.org/libros/Schwob_Marcel.pdf>>. Acceso: Mar., 2020.

SILVA SCHULZE, Marisa. “Caricatura política y humor: la revista El Dedo y la dictadura uruguaya. In: *Revista Contemporánea*, año 4, n.4, vol.2, Montevideo: Udelar, 2014.

SILVA OLAZÁBAL, Pablo. *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo: Trilce, 2008.

SOSNOWSKI, Saúl (Org.). *Represión, exilio, y democracia: la cultura uruguaya*. Montevideo: Banda Oriental, 1987.

SOUTO, Marcial. “Prólogo”. In: LEVRERO, Mario. *Diario de un canalla/Burdeos, 1972*. Montevideo: Mondadori, 2013.

STEIMBERG, Oscar. *Leyendo historietas*. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

_____. “Para un comienzo de descripción de las historietas de Levrero”. In: DE ROSSO, Ezequiel (Org.). *La máquina de pensar en Mario: ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

STERN, Alfred. *Filosofía de la risa y del llanto*. Buenos Aires: Ediciones Imán, 1950.

STILMAN, Eduardo (Org.). *El humor absurdo*. Buenos Aires: Brújula, 1967.

SUÁREZ, Julio E. (Peloduro). *Comentarios internacionales de El Pulga*. Montevideo: Arca, 1967.

TORELO, Georgina. “La Troupe Ateniense, capítulo oriental”. In: AA.VV. *Aliverti Liquida* (ed. facsimilar). Montevideo: Yagurú/Irrupciones, 2012.

TORRES FIERRO, Danubio. “El humorismo y la crónica”. In: *Capítulo Oriental*, 30. Montevideo: CEDAL, 1968.

TORRES, Alicia. “Humoristas y cronistas de costumbres”. In: RAVIOLO, Heber; ROCCA, Pablo. (Orgs.). *Historia de la Literatura uruguaya contemporánea*. Tomo II. Montevideo: Banda Oriental, 1997.

TORRES, Alicia. *Humor a la uruguaya*. Buenos Aires: Colihué-Sepé, 1999.

VARLOTTA, Jorge. “La revista Peloduro”. In: NAHUM, Benjamín; RAVIOLO, Heber (Org.) *Cultura y Sociedad, I*. Montevideo: Banda Oriental, 1984.

_____. *Santo Varón* (historieta). Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1986.

_____. *Los profesionales* (historieta). Buenos Aires: Puntosur, 1988.

VECCHIO, Diego. “Las personalidades múltiples de Jorge Mario Varlotta Levrero” In: *Cuadernos LIRICO*, N°14, 2016. Disponible en: <<<https://journals.openedition.org/lirico/2301>>>. Acceso: Feb.2020.

VERANI, Hugo. “Mario Levrero: aperturas sobre el extrañamiento”. In: RUFINELLI, Jorge (Dir.) *Nuevo Texto Crítico*. Standford: Standford University, Jul.1995-Jun.1996.

_____. “Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario”. In: *Revista Iberoamericana*, n. 160-161. Pittsburgh: Pittsburg University, 1992.

_____. “Mario Levrero: aperturas sobre el extrañamiento. In: DE ROSSO, Ezequiel (Org.). *La máquina de pensar en Mario: ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

VILLARINO, Ciro. *Revista Lunes. La sátira política en Uruguay*. Montevideo: Edición del Autor, 2017.

WEINSTEIN, Martín. “Decadencia y caída de la democracia en Uruguay: lecciones para el futuro”. In: SOSNOWSKI, Saúl (Org.). *Represión, exilio, y democracia: la cultura uruguaya*. Montevideo: Banda Oriental, 1987.

WOLFF, Jorge. “Levrero com Aira: caligrafías otobiográficas”. In: *Revista Iberoamericana*, n.261, Oct.-Dic.,2017, pp.967-981.

Publicaciones periódicas:

El Carlanco (1983)

El Dedo (1982-1983)

El Huevo (1982-1983)

El lagrimal trifurca (1968-1976)

El péndulo (1979-1987)

Guambia (1983-2012)

Humor (1978-1999)

Humor & Juegos (1980-1981)

Jacque (1983-1990)

Juegos (1982-1988)
La Revista del Snark (1976-1978)
Los Huevos del Plata (1965-1969)
Lunes (1957-1962)
Maldoror (1967-2011)
Misia Dura (1969-1971)
Privada (1982)
Satiricón (1972-1976)
Superhumor (1980-1984)
El País Cultural (1989-...)
Peloduro (1943-1964)