

Violencia y represión en el humor gráfico de Chaupinela y HUM® (1974-1980)⁵³⁷

Burkart, Mara

IEALC, FSOC, UBA/CONICET

Palabras Clave: Dictadura militar, Peronismo, revista HUMOR.

Con la llegada al poder de María Estela “Isabel” Martínez de Perón al poder tras la muerte de Perón, la represión y la censura aumentan y se sistematizan. La reforma del Código Penal y la ley nacional 20.840 o “Acta de la Seguridad Nacional” imponen penas de tres a ocho años de prisión para las “actividades subversivas en todas sus manifestaciones”. La ley también involucra a los medios de comunicación y a sus agentes, para quienes establece una sanción de dos a seis años “a los redactores o editores de publicaciones de cualquier tipo, directores y locutores de radio y televisión, o responsables de cualquier medio de comunicación, que informen o propaguen hechos, imágenes o comunicaciones de las conductas previstas en el artículo 1° [estas son: “intentar o preconizar por cualquier medio alterar o suprimir el orden institucional y la paz social de la Nación”]”. Asimismo se intensifican las acciones violentas perpetradas, por un lado, por la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), organización paramilitar organizada por el Ministro de Bienestar Social y consejero de Isabel Perón, José López Rega; por otro lado, por las organizaciones armadas de izquierda, la peronista Montoneros y la marxista ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo).

El ciclo de violencia política que las jornadas del Cordobazo originan en

⁵³⁷ Versión ampliada y revisada de “El ciclo de violencia y represión según el humor gráfico de Chaupinela y HUM® (1974-1980)” en Revista DeSignis, publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)/La Crujía. ISSN 1578-4223 En prensa

mayo de 1969 registra en 1974 un giro, el cual junto a la crisis económica y político-institucional del gobierno de Isabel Perón, crea las condiciones sociales para la ruptura institucional de marzo de 1976 y el despliegue del terrorismo de Estado perpetrado por las Fuerzas Armadas. La dictadura militar lleva adelante un plan sistemático y masivo de desaparición forzada de personas, el cual implica secuestros, detenciones clandestinas y asesinatos pero se trata de muertes sin cuerpo, sin evidencias. Este método de desaparición, su masividad y sistematicidad son la nota distintiva de la represión ejercida por el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” en relación a la violencia estatal y paraestatal previa a 1976 y a la practicada por las dictaduras militares de los países vecinos. A mediados de 1978, luego de haber diezgado no sólo a las organizaciones guerrilleras sino a las organizaciones de la sociedad civil: sindicatos, partidos políticos, entre otros, comienza un proceso de desactivación del aparato de represión ilegal. Pero dicho proceso no es rápido ni inmediato debido a sectores de las Fuerzas Armadas que no están dispuestas a ceder el poder que les confiere “estar en operaciones”. Dado el conflicto interno que genera su desmantelamiento, el aparato represivo es tan solo reducido con lo cual las desapariciones, si bien disminuyen, no se interrumpen hasta 1983.

La violencia política que vive la sociedad argentina en los años setenta no pasa inadvertida para el humor gráfico nacional, que en esos años asiste a un proceso de auge e innovación de la mano de una nueva generación de humoristas, la nacionalización de la página de humor del diario *Clarín* y el surgimiento de publicaciones específicas del género como son *Hortensia* en 1971 en Córdoba y *Satiricón* en 1972 en Buenos Aires. En un contexto más general de politización de la cultura y de reactivación de la modernización cultural que había quedado trunca en 1966 con la llegada de los militares al poder, surgen nuevos estilos gráficos y temáticos y se reactivan tipos de risa que hasta ese entonces habían quedado replegados, como la sátira y el humor negro.

Entre 1969 y 1983, los espacios humorísticos se configuran en observatorios de la realidad y producen cuantiosas representaciones sobre el ciclo de violencia y represión que en poco tiempo acaba con el proceso de politización y expansión de los espacios culturales. Estas representaciones se configuran a partir de repertorios iconográficos fuertemente influenciados por elementos de la cultura masiva y popular nacional y extranjera, facilitando su recepción.

A través del humor negro, intentan desafiar lo trágico y por medio de la sátira, intentan subsumir la tragedia en un universo absurdo, según las definiciones de Peter Berger (1999). En todo caso y ante una realidad que se torna cada vez más opaca, son intentos por darle inteligibilidad, atravesados de gran ambigüedad. En consecuencia, se trata de actores activos en las luchas simbólicas que se disputaron en aquel entonces.

El análisis del humor gráfico permite dar cuenta de los imaginarios y la sensibilidad sociales, en este caso, de los umbrales de tolerancia hacia la violencia política en la clase media urbana, de la cual forman parte tanto los humoristas y editores de estas revistas como la mayor parte de sus lectores. En este artículo nos proponemos analizar las representaciones humorísticas de la violencia política y la represión publicadas en las revistas satíricas porteñas editadas por Andrés Cascioli, *Chaupinela* (1974-1975) y *HUM®* (1978-1980). El objetivo es definir continuidades y rupturas en relación al Golpe de Estado a los fines de establecer cómo y en qué medida esos medios de prensa delimitaron los contornos del campo de lo decible y lo visible en torno a la violencia política imperante.

Los proyectos editoriales de Andrés Cascioli: *Chaupinela* y *HUM®*

Andrés Cascioli nace en Sarandí, partido de Avellaneda, provincia de Buenos Aires, en 1936. Formado en las artes visuales, incursiona, primero, en el mundo de las historietas y en el de la publicidad y luego, a partir de 1972, en el campo del humor gráfico donde junto a Oskar Blotta editan *Satiricón*. Es director de arte y el responsable de las caricaturas de tapa de *Satiricón* hasta su clausura en septiembre de 1974 por el decreto presidencial 866/74. Tras el cierre, Cascioli lanza su propia revista, *Chaupinela* en donde no participa Blotta pero sí buena parte de los colaboradores de *Satiricón*. *Chaupinela* se aleja de la irreverencia de su antecesora pero recupera el humor político y las características materiales y estéticas de aquella. Un año después de su aparición, *Chaupinela* también es clausurada por Isabel Perón. Pero su cierre, en noviembre de 1975, coincide con la reaparición de *Satiricón*, gracias a que Blotta le gana el juicio al Estado. Los colaborados de *Chaupinela* pasan a *Satiricón* pero la nueva etapa de la revista es breve, el golpe de Estado de marzo de 1976 determina su cierre.

La dictadura militar prohíbe ciertos tipos de risa como la satírica, la escatológica y el humor sobre sexo pero no impide que existan revistas de humor gráfico, las cuales se repliegan en un humor costumbrista muy lavado y anodino. La excepción es *Tía Vicenta*, la revista del célebre Landrú, que reeditada a partir de mediados de 1976, es la única que hace humor político, aunque no logra conquistar a muchos lectores. Varios de los humoristas y periodistas que habían colaborado con *Chaupinela* y *Satiricón*, integran el staff de la efímera *El Ratón de Occidente*, dirigida por Oskar Blotta. Cascioli participa del proyecto hasta el número 10, cuando se pelea con Blotta y se va. Después de probar suerte con una revista de rock, decide volver al humor gráfico, convoca a sus ex colegas y a mediados de 1978, percibiendo cierta distensión en el régimen militar vinculadas a la realización del Campeonato Mundial de Fútbol en el país y a que “Era el ‘78, y lo peor de la represión había pasado. Pero también era andar por la cuerda floja porque los nombres eran siempre los mismos, y en algún lado saltaban” como recuerda Tomás Sanz, jefe de redacción de HUM® (*Página/12*, 02/07/2006), lanza HUMOR Registrado –HUM®, la cual se edita hasta 1999.

Durante los años de la dictadura militar, HUM®, que era una revista de humor gráfico, se convierte, en aparente paradoja, en una revista satírica seria y políticamente comprometida (Burkart, 2012). Esta transformación explica parte de su éxito y se basa, por un lado, en el desenmascaramiento que hace de los proyectos fundacionales que los militares y civiles a ellos aliados intentan imponer y, por otro, en desbordar los límites que le impone su género y devenir un prestigioso espacio de crítica, cuya relevancia consiste en haber colocado a la cultura en un lugar políticamente central entre las estrategias de disidencia y oposición a la dictadura militar. Desde esa nueva posición, HUM® socava la histórica legitimidad de las Fuerzas Armadas como actor político y erige a la democracia como el mejor régimen político posible y como todo un modo de vida. Asimismo, contribuye a la recuperación de la cultura masiva a partir de estructurar sentimientos sociales dispersos en una posición alternativa a la dominante (Burkart, 2012).

Chaupinela y *HUM®* son publicaciones masivas y de sátira, editadas por un grupo de humoristas que en aquellos años no opta por la militancia de izquierda ni por la lucha armada pero que usa lo cómico con fines deliberadamente agresivos. Andrés Cascioli les da su impronta: el compromiso político

alejado de los extremos ideológicos en disputa, y concederle a la imagen un lugar privilegiado.

Chaupinela

Desde su primer número, la violencia política y social está presente en Chaupinela con un papel protagonista. La célebre frase de *La vuelta del Martín Fierro*, “Los hermanos se han unido”, titula la caricatura de su primera portada, que contrariamente, muestra a un cuerpo bicéfalo agrediendo a sí mismo. Con la cita de José Hernández, *Chaupinela* expone el fracaso del llamado a la hermandad que había hecho Perón en 1973 y que sintetizaba la frase “Para un argentino no hay nada mejor que otro argentino”, la cual a su vez reemplazaba al viejo lema peronista “Para un peronista no hay nada mejor que otro peronista”. Con la muerte de Perón y las medidas tomadas por su viuda a cargo de la Presidencia de la Nación, se perdían las esperanzas de revertir la situación de violencia imperante.



Figura 1. Cascioli, Chaupinela n° 1,
noviembre 1974



Figura 2. Crist, “La Banda dei ragazzi”,
Chaupinela, n° 9, marzo 1975: 23 (Detalle)

La representación de la situación política como una lucha fratricida y las referencias a sus posibles consecuencias son retomas en el editorial donde se

explica: “Lo único que alcanzamos a ver, en principio, es que dos grupos, dos ideologías, se enfrentan. El saldo es la muerte de hermanos, de argentinos que a veces son ajenos a ese enfrentamiento o son partícipes del él sin quererlo” (*Chaupinela* n° 1, 1974: 3- Figura 1). *Chaupinela* se identifica implícitamente con las víctimas del enfrentamiento, en un posible guiño a la recientemente clausurada *Satiricón*, y hace un “humilde llamado a la concordia” a partir de recuperar el espíritu de la segunda parte del Martín Fierro que llamaba a Fierro, convertido en guacho matrero, a reconciliarse e reinsertarse en la civilización. Identificándose con el Viejo Vizcacha quien había aconsejado “porque si entre ellos [los hermanos] se pelean los devoran los de ajuera” (Hernández, 1995: 235), *Chaupinela* advierte también la posible aparición de un “peligro mayor” producto de favorecer “a intereses que nada tienen que ver con las ideologías que detentan los grupos mencionados, sirviendo éstos, sin quererlo, de instrumentos de terceros”.

A diferencia de su antecesora *Satiricón*, de sus contemporáneas *Mengano* y *Hortensia*, y sentando el antecedente de lo que será HUM®, *Chaupinela* se define como una publicación políticamente comprometida, motivada por “la preocupación que creemos debe tener toda publicación acerca del momento actual” (*Ch* n° 1, 1974: 3). Se trata de un compromiso político que dista de ser el compromiso militante que impera, pero también es un claro distanciamiento por parte de Cascioli con respecto a la frivolidad que *Satiricón* había irradiado a instancias de Blotta.

En su definición política, *Chaupinela* se ubica lejos de la derecha como de la izquierda peronistas o no-peronistas, posiciones dominantes producto de la polarización política de aquellos años. Frente a la violencia política, *Chaupinela* asume una postura ambigua que oscila entre considerarla a veces como parte y a veces como ajena a la “idiosincrasia argentina”, parte de entender que “Uno, en el fondo, es pacífico y siempre quiere arreglar las cosas por las buenas. Esa es, sin duda, la base espiritual de los argentinos que desean convivir en paz” (*Ch* n° 1, 1974: 3). A diferencia de buena parte de la prensa masiva que enfáticamente resalta que la violencia social no es parte de la idiosincrasia argentina (Carassai, 2013: 68-75), *Chaupinela* habilitaba un pequeño margen para la excepción y es en ese sutil dar lugar a la violencia como posibilidad donde *Chaupinela* marca una diferencia, la cual se verá reforzada en algunos chistes e historietas que publicó y sobre los cuales

volveremos más adelante.

En 1975, las tapas de *Chaupinela* se limitan al tema de la violencia que afecta al campo cultural y mediático, aunque incluso en este campo es selectiva a la hora de elegir al blanco de su sátira. Son caricaturizadas personalidades variadas de la cultura argentina: desde el escritor Jorge Luis Borges a la voluptuosa actriz Isabel “Coca” Sarli pero la nota distintiva la dan aquellas caricaturas que incluyen un gesto o un acto violento: el histórico presentador del festival de Cosquín, Julio Mahárbiz, recibe un botellazo en la cabeza, el periodista radial Hugo Guerrero Marthineitz está encerrado en una celda, que es su propia boca, la cantante Ginamaría Hidalgo es estrangulada por una mano verdosa, el presentador “Pipo” Mancera aparece ahorcado con el cable de un micrófono radiofónico y la frase que acompaña a la imagen refuerza la sátira: “Depuración del ambiente: Morite Mancera!”. Se trata de personalidades de la cultura masiva que son censurados, amenazados e integran las listas negras de la Triple A, por lo cual algunos optan por el exilio, y *Chaupinela* se burla de ellos y de la censura, a la cual considera absurda y sin criterio. En cambio, hace silencio ante la censura y las amenazas que recaen sobre los artistas considerados “serios”, muchos de ellos políticamente “comprometidos”, como los actores Norman Briski, Héctor Alterio, Nacha Guevara por citar algunos. Y cuando ella misma es objeto de censura, lo cual sucede en varias ocasiones, procede a denunciar y satirizarla, como *Satiricón* lo había hecho en su momento.

Mientras *Chaupinela* hace burla de la violencia estatal y paraestatal sobre la cultura en su portada, en sus páginas interiores circulan otras representaciones que involucran a otros sujetos sociales y políticos. Entre ellas sobresale la parodia que en clave de historieta realiza Crist (Cristóbal Reynoso) sobre las organizaciones armadas de derecha e izquierda del peronismo como una lectura intencionada puede leer en el título “La Banda dei Ragazzi”, en el cual “muchachos” (*ragazzi*) alude tanto al peronismo en su conjunto de la Marcha Peronista como a la Juventud Peronista (Figura 2). En su lectura más transparente, la historieta es tributaria de la italiana “Paperinik e la banda del ‘Bravi ragazzi’”, protagonizada por Superpato (Paperinik), el alter ego del personaje de Disney Pato Donald, realizada por Gian Giacomo Dalmasso (guión) y Giulio Chierchini (dibujo) y publicada por primera vez en octubre de 1974. “La banda dei Ragazzi” se publica en tres páginas a color entre

marzo y junio de 1975 y en su versión argentina reactiva el estereotipo de la mafia italiana y el ideario de la familia mafiosa con el cual ya había sido asociado el peronismo, en particular, en Satiricón alentado por el éxito de las películas de Francis Ford Coppola, *El Padrino* (Véase Burkart, 2011). La historieta de Crist toma la estructura de personajes de la tira original pero les da un giro paródico, lo cual le permite establecer una distancia prudente con aquella lectura oblicua que su título propone. Cada entrega narra los intentos de realizar un robo, secuestro o contrabando pero siempre se ven frustrados por el sentimentalismo de alguno de los miembros de la banda, porque son reconocidos por sus víctimas ya que los atracos son en el mismo barrio donde viven o porque ellos mismos son, antes, víctimas de otros delincuentes. La resignación que muestran los personajes en cada final y el perfil de antihéroes que crea el autor hace que el lector les tome cariño en su ineptitud y se ría de su torpeza, ignorancia, de la violencia con la que se tratan entre sí.

A partir de mayo de 1975, percibiendo la crisis institucional que deriva en la renuncia de López Rega, *Chaupinela* se anima a ser más explícita y a incrementar las representaciones sobre la violencia social y política: imágenes de guardaespaldas, matones, guerrilleros barbudos y armados se vuelven habituales en los cartoons. La serie de chistes realizada por Ceo, “Los infiltrados” (*Chaupinela* n° 14, 1975) o la nota “La vida por los guardaespaldas!” de Carlos Abrevaya y Jorge Guinzburg, ilustrada por Crist (*Chaupinela* n° 15, 1975: 30-33) muestran a estos hombres corpulentos, de sobretodo o pilotos largos que llevan sombrero y las solapas levantadas para no ser identificados y las manos en los bolsillos o sujetando un arma. Estas imágenes ridiculizan a quienes portan armas y están dispuestos a usarlas a la vez que contribuyen a su naturalización y a su ingreso como actores cotidianos de la vida de los argentinos pero al mismo tiempo develan su costado grotesco.

Lejos de la parodia y la sátira están las historietas de Tabaré: “La revolución es cosa de negros” y “La violencia desde abajo no se las lleva de arriba”. La primera publicada en febrero de 1975 narra un deseo: que la movilización de las clases populares por el carnaval terminen en el acto revolucionario de echar de una patada al rey del palacio (*Chaupinela* n° 8, 1975). La otra, primero, escenifica una movilización popular que reclama justicia social y basta de hambre y en su paso, devora el caballo del policía que intenta contenerla; y luego, a Diógenes y el linyera, personajes de la tira que Tabaré publica en

el diario Clarín, quienes sueñan con la revolución social hasta que desprevenidos choca, con un policía que pone fin abruptamente a sus sueños y los devuelve a su realidad de mendigos (*Chaupinela* nº 20, 1975: 10-11). Tabaré se define como un “pacífico de abajo”, se identifica con los desposeídos que protestan y, primero, haciendo una crítica a la izquierda desde la izquierda, espera que la movilización popular más que el uso de las armas sea lo que genere la revolución. Luego, da cuenta del fin del sueño revolucionario, ganó la vigencia el orden.

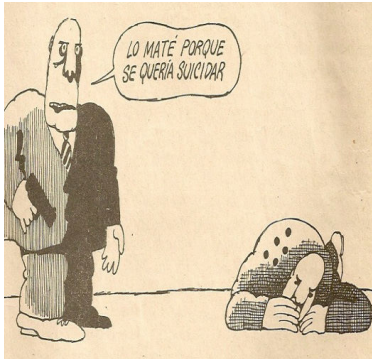


Figura 3. Aldo Rivero, *Chaupinela* nº 19, octubre 1975: 6

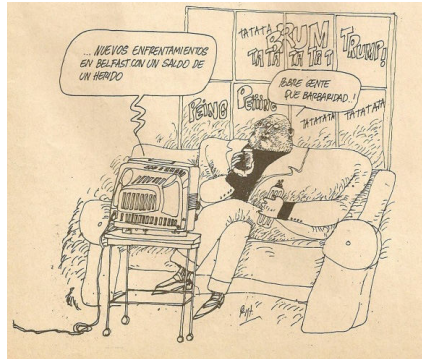


Figura 4. Crist, *Chaupinela* nº 19, octubre 1975: 39

Hacia fines de 1975, la generalización de la violencia es satirizada y llevada al absurdo en las series de cartoons “Los bestias dan derecho a la violencia” realizada por Aldo Rivero y “Por el caminito e piedras va el celular cordobés...” de Crist (*Chaupinela* nº 20, 1975: 6-7 y 38-39). “La violencia está en nosotros” dice el epígrafe de la primera serie y los chistes son sobre delincuentes económicos, mujeres que quieren ser violadas (!), “comandos de moralidad” que patrullan las calles en Ford Falcon encapuchados y con látigos con púas y asesinos de traje y corbata que matan con cinco balazos en la espalda “porque se quería suicidar” (Figura 3). La violencia como parte de la cotidianeidad de los argentinos es destacada por Crist quien la representa como la banda de sonido de una película: los actores no la escucha, no dan cuenta de ella, ésta es la melodía que va de fondo en escenas cotidianas y reconocibles como tomar un café en un bar o ver televisión desde el sillón de

casa (Figura 4). Pero también aparece como disrupción, el epígrafe de la serie de chistes de Crist comienza con una descripción romántica de Córdoba, la provincia “pujante, multicolor y, como un jardín en flor, hendida por valles y quebradas polvorientas, poblada de ingenuos campesinos curtidos por el sol (...). Córdoba es la paz impertérrita de la serranía boreal (...) un sendero de paz y gloria en la huella fecunda de la libertad (...). Trigo sinuoso, monte brotado, tonada cadenciosa, eso es Córdoba. ¡Pero es que no hay nadie que sea capaz de hacérselo entender a los ochenta mil obreros metalúrgicos que cada tanto salen a repartir fierrazos a la hora de la siesta!” (Ibídem). En medio de la feroz represión que vive Córdoba, Crist critica y satiriza a sus principales víctimas, las cuales seis años antes habían sido apoyadas y legitimadas por haberse rebelado al poder dictatorial.

HUM®

A diferencia de *Chaupinela*, HUM® no tiene a la violencia política como uno de sus temas centrales pero tampoco hace silencio al respecto, más bien intenta llamar la atención del lector a partir de referencias sesgadas en chistes de humor negro sobre los aspectos más siniestros y terroríficos de la dictadura militar. Las condiciones sociales de producción del humor eran otras a las de 1974 y 1975, en 1978, lo peor de la represión había pasado pero ser “chupado” sigue siendo una amenaza y el miedo está vigente dada la ubicuidad, el secretismo y la ausencia de reglas claras. Entre 1978 y 1983 se destacan dos momentos en HUM® en los cuales se publican chistes e historietas sobre la violencia política. El primero se extiende entre 1978 y 1980 y el segundo, que no se analizará en este trabajo, corresponde a la transición democrática iniciada tras la derrota en la Guerra de Malvinas.

En el primer número de HUM® se ve esta imagen: un verdugo encapuchado sube una escalera con un pote de grasa, la escalera está apostada sobre una guillotina donde está a punto de ser degollado un hombre que observa la peculiar situación: la soga que sujeta la cuchilla se cortó y ésta quedó trabada a mitad de su recorrido (HUM® nº 1, 1978: 24. Figura 5). Verdugos encapuchados, guillotinas, horcas, patíbulos, salas de tortura, es decir, el repertorio iconográfico de los suplicios de la Edad Media y Temprana Modernidad —especialmente de la Inquisición—, y del Terror jacobino es el modo predilecto, aunque no el único, al que apelan varios humoristas para construir las metá-

foras visuales plasmadas en chistes de humor negro (Figura 6). A través de este modo sesgado se representa a los aspectos más siniestros y terroríficos de la dictadura militar, sabiendo que la denuncia directa y abierta no es tolerada por los militares. Aquello que estos humoristas ilustraron para HUM®, el periodista y militante de Montoneros, Rodolfo Walsh, lo había puesto en palabras con gran lucidez en su “Carta abierta a la Junta Militar”, distribuida clandestinamente el 24 de marzo de 1977, un día antes de su asesinato. Allí acusó a las Fuerzas Armadas por ejercer la tortura sin límites:

Retrocediendo a épocas en que se operó directamente sobre las articulaciones y las vísceras de las víctimas, ahora con auxiliares quirúrgicos y farmacológicos de que no dispusieron los antiguos verdugos. El potro, el torno, el despellejamiento en vida, la sierra de los inquisidores medievales reaparecen en los testimonios junto con la picana y el ‘submarino’, el soplete de las actualizaciones contemporáneas (Walsh, 1998: 416-417).

Los cartoons de HUM® matizan la crudeza a la que alude Walsh. La risa que generan permite restarle dolor y acritud a la realidad que representan. La neutralización de lo doloroso y trágico se hace a los fines de volver el terror tolerable y aprehensible ya que también esa realidad es reconocida como inmodificable o por lo menos, que su transformación no está al alcance de sus posibilidades o de los riesgos que están dispuestos a asumir.

Otro grupo de chistes sobre la violencia tiene en común la cuestión racial y el repertorio iconográfico utilizado por los dibujantes tiene dos variantes: a los miembros del grupo racista estadounidense Ku Klux Klan (KKK) y al dictador ugandés, Idi Amin. La representación peyorativa de lo plebeyo y lo popular a través de “lo negro” forma parte del repertorio del imaginario social argentino, especialmente, desde la irrupción del peronismo en la década del cuarenta. Estos chistes refieren a la persecución de los peronistas y de modo más general, de las clases populares. Los que apelan al KKK advierten también las continuidades entre la Triple A y las tres armas: el Ejército, la Marina y la aeronáutica, que en conjunto son responsables del terrorismo de Estado. Idi Amin también remite al tercer gobierno peronista pero deja un resquicio para el lector audaz que quiera asociar la figura del ugandés con la del almirante Massera, responsable de la ESMA, donde funcionó el principal centro clandestino de detención, y con intenciones de acercarse al peronismo para construir su propia alternativa política.



Figura 5. Cardo, HUM® n° 1
junio 1978: 24



Figura 6. Ferni, HUM® n° 26,
enero 1980: 65

Una tercera fórmula para representar la violencia represiva es la referencia al Holocausto. Si bien, la serie de cartoons Holocausto I realizada por Catón sigue las reglas del humor negro y las atrocidades nazis, a riesgo de ser trivializadas, son colocadas en un segundo plano, expone a HUM® a los límites éticos de la presentación humorística (HUM® n° 21, 1979: 60-61). Publicados por HUM® tras la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos en 1979 y de que el editor y periodista de origen judío, Jacobo Timerman, fuera autorizado a salir del país después de dos años de estar preso y haber sido torturado, los chistes son repudiados por la comunidad judía y defendidos por lectores no judíos de la revista. HUM®, por su parte, da su definición sobre qué es hacer humor y se justifica alegando que está haciendo una “crítica constructiva” (HUM® n° 22, 1979: 12). El debate se extiende en el correo de lectores por varios números y si bien Catón es defendido, al poco tiempo, deja de ser colaborador de la revista.

También hubo en HUM® residuos de aquellas representaciones de matones, mafiosos y detectives que predominaron en *Chaupinela* como ejemplo el cartoon de Fontanarrosa en el cual un detective al mejor estilo de los policiales negros

norteamericanos encuentra un cadáver con múltiples agujeros de bala (H n° 3, 1978: 50). Pero este tipo de chistes fueron cada vez menos. Por último, hay un caso que no entra en los grupos antes mencionados y que llama nuestra atención por representar de modo más explícito y sin apelar a metáforas el asesinato de una persona perpetrado por una “patota” o “grupo de tareas”. Se trata de la historieta realizada por Alfredo Grondona White, “Violencia hay en todos lados. Incomunicación también. Dos problemas mundiales”. Tanto el título como y el epígrafe, que alude a la violencia en el Líbano, Irlanda y Nicaragua, desorientan al lector y al censor pero las imágenes son explícitas, realizadas con un trazo realista y un juego de contrastes en blanco y negro, muestran a una “patota” entrar violentamente a un departamento y asesinar a golpes a un joven intelectual de clase media (HUM® n°15, 1979: 60-61. Figura 6). El remate cómico está en las últimas viñetas cuando uno de los agresores toma un teléfono público y dice “Ahora, a llamar a los diarios...” pero como no funciona su compañero exclama “¡Qué país de miércoles! ¡No hay un solo teléfono que funcione!”.



Figura 7. Alfredo Grondona White, HUM® n° 15, junio 1979:60-61

Entre 1978 y 1980, predomina en HUM® la sátira sobre la cultura y la economía promovidas por el “Proceso”, son los cimientos sobre los cuales se recortan las representaciones sobre la violencia y el terror de Estado. Estas

llamadas de atención que la revista le hace al lector audaz, dispuesto a leer las entrelíneas son en su mayoría visuales, es decir, predomina la imagen sobre la palabra. El primer y más acabado intento de poner en palabras cierta percepción sobre los hechos de violencia que se suceden en aquel entonces es una historieta realizada por Crist, “Las Manos de Cristóbal Reynoso”. La reflexión aparece camuflada por dicho título, por publicarse en las últimas páginas y por el dibujo, aunque como el mismo Crist recuerda su intención fue publicar la secuencia de ilustraciones y sabía que sin texto sería rechazada (Entrevista realizada por la autora, 31 de junio de 2010). El lugar privilegiado dado a la imagen permite ver siempre a dos manos que se mueven como lo haría cualquier persona que explica algo sentada en la mesa de un bar, tomando un café. La charla de café, espacio intelectual por excelencia en aquellos años, quedaba representado en esta historieta de Crist. El texto, desagregado en las sucesivas viñetas, dice:

Bueno... Al principio fue difícil adaptarse, tomar conciencia. Darnos cuenta de que no éramos el de antes. Nos dividimos de la unidad original. ¡Sí, fue bastante bravo...! Ahora nos llevamos bastante bien... Antes peleábamos por saber si éramos la derecha o la izquierda. Ahora convivimos plácidamente. Digamos nos toleramos. De vez en cuando se nos ocurre la misma idea y nos superponemos. Hacemos muchas cosas que no tienen sentido (...). Son recuerdos de otra vida. Lo hacemos para no aburrirnos. En fin... ¿Qué otra cosa pueden hacer un par de manos que lograron... sobrevivir al resto del cuerpo...? (HUM® n° 26, 1980: 86-87).

Desde una perspectiva histórica, aunque sin dar fechas ni aludir a hechos concretos, se ofrece una interpretación de las causas y consecuencias de la violencia política en continuidad con aquel editorial de *Chaupinela* analizado en el apartado anterior. De modo elíptico, se alude a los grupos armados de derecha e izquierda como la autonomización de las manos, las extremidades de un cuerpo asociadas al hacer. Y si bien “sobreviven” en esa división, quien pierde, quien es destruido es “el resto del cuerpo”, ese tercero en juego que no es más que víctima inocente. Se marca un antes y un después, es el fin de una etapa –que se había caracterizado por la pelea constante– y el comienzo de otra, donde “nos llevamos bastante bien”, “nos toleramos”, porque el “cuer-

po”, la sociedad, ha sido destruida. No sólo en HUM® aparece esta interpretación de la violencia política, el diario de la comunidad inglesa *The Buenos Aires Herald* comparte las mismas ideas. Es un punto de vista alternativo, que se distancia del discurso oficial y que empieza a circular en distintos y reducidos sectores de clase media, pero no es la única lectura alternativa. Otra es la interpretación formulada por Rodolfo Walsh, quien en su Carta abierta sostiene: “Las Tres A son hoy las tres Armas, y la Junta que ustedes presiden no es el fiel balance entre ‘violencias de distinto signo’ ni el árbitro justo entre ‘dos terrorismos’, sino la fuente misma del terror que ha perdido el rumbo y sólo puede balbucear el discurso de la muerte” (Walsh, 1998: 4). HUM® y Walsh pueden coincidir en la caracterización y descripción del ejercicio de la violencia ilegal por parte de las Fuerzas Armadas en el poder pero disienten en su explicación y comprensión del fenómeno.

Conclusiones

Hoy nos llaman poderosamente la atención muchos de los chistes, tiras e historietas que representan muertes violentas, torturas y asesinatos publicados en *Chaupinela* y HUM® en los años setenta, es decir, que circularon durante el ejercicio mismo de la represión y el terrorismo de Estado. Incluso algunos de esos chistes los podemos considerar como políticamente incorrectos pero, dejando de lado esos juicios de valor, podemos reconocer en ellos la historicidad de la sensibilidad social. El análisis de todos ellos nos permite comprobar que en los años setenta la sociedad argentina registra altos umbrales de tolerancia hacia la violencia. Salvo lo sucedido con la serie Holocausto no se registran cuestionamientos a las humoradas y esta tolerancia no impide que una importante parte de esa sociedad haya deseado y reclamado el cese de la violencia, como también está plasmado en las publicaciones de humor que analizamos. Pero no es una tolerancia pasiva, esas expresiones y representaciones son también modos de interactuar con esa realidad que se percibe adversa y ajena, son modos de aprehensión, de comprensión y hasta de intentar nombrar lo innombrable.

El análisis de *Chaupinela* y de la primera etapa de HUM® (1978-1980) permite establecer continuidades y rupturas en cuanto a los imaginarios y las creencias sociales en torno a los fenómenos de violencia política y sus actores. Las principales discontinuidades se dan en el plano iconográfico, los cambios

en la representación de los perpetradores y de los instrumentos de tortura son los más evidentes pero también en las víctimas, en los escenarios donde la violencia tiene lugar. Del predominio de matones y mafiosos, y de guerrilleros con largas melenas se pasa a verdugos encapuchados del medioevo, del terror jacobino o del KKK, o también a Idi Amin. Si en *Chaupinela* las humoradas podían ser tanto de las organizaciones guerrilleras como de los aparatos represivos del Estado y paraestatales, tras la dictadura militar, estas representaciones se circunscriben a la violencia ejercida por el Estado. La violencia estatal, clandestina o no, es la que cobra protagonismo y son los chistes de humor negro los que se convierten en espacios críticos para su denuncia.

En las representaciones humorísticas quedan también plasmados los cambios en el ejercicio de la violencia represiva. De las armas que esos matones exhiben en las calles se pasa a instrumentos de tortura de tiempos aparentemente pasados que van abandonando el espacio público para pasar a ser utilizados en espacios cerrados y sin público. Con el tiempo, la representación de las víctimas como cadáveres con agujeros de bala tirados en la calle también va dejando lugar a otras que también están muertas pero con menos espectacularidad o aún con vida, a la espera de su muerte.

Si estos *cartoons* registran cambios a partir de 1976 en la represión y el terrorismo de Estados como es el abandono de la calle y el repliegue a espacios cerrados y secretos, vale destacar que la ausencia de cuerpos propia del método de la desaparición forzada implementado por las Fuerzas Armadas argentinas no es representado en los *cartoons* o historietas de modo explícito. Se podría pensar que cuando la víctima no aparece dibujada en los *cartoons* se está sugiriendo de modo sesgado la existencia de cuerpos ausentes de los cuales no se sabe su destino producto de la “desaparición” pero al mismo tiempo, cuando la víctima sí está dibujada y aparece muerta deduce que los “desaparecidos” están muertos. De este modo, se distancian del discurso oficial de aquel entonces, recordemos que Videla es quien primero dice que no hay muertos sino desaparecidos e implícitamente sugiere “por algo será” o que desaparecieron por decisión propia. Poco después las madres y familiares de desaparecidos se apropiarán de esa denominación y le darán un nuevo significado en rechazo a la idea de considerarlos muertos y clausurar el problema. La consigna “aparición con vida” sintetiza ese movimiento discursivo.

Pero si las representaciones visuales ofrecen un abanico de cambios en

las representaciones, distinto es el caso de las discursivas. En los pocos textos que publican estas revistas sobre la violencia política se encuentran más continuidades que rupturas. Estos ofrecen una interpretación de la violencia política que difiere de la versión dominante, difundida por los militares y por los medios de prensa oficialistas, y se suman a un espacio semántico donde se despliega una interpretación de la violencia política que entiende que hubo un enfrentamiento armado que involucró a dos grupos, primero, dentro del peronismo y luego ¿entre las organizaciones guerrilleras y las Fuerzas Armadas? No está explicitado. Por su parte, la sociedad es un testigo y una víctima, inocente, ajena y pasiva que quedó entremedio del conflicto. En los años ochenta esta interpretación se reformula y se convierte en hegemónica en lo que se conoce como la “teoría de los dos demonios” cuya síntesis está expresada en el Prólogo del libro *Nunca Más*.

Bibliografía

- Berger, P (1997) *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós, 1999.
- Burkart, M. (2012) *HUM®: la risa como espacio crítico bajo la dictadura militar (1978-1983)*. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, inédita.
- (2011). “Caricaturas de Perón en Satiricón, 1972-1974” en *Papeles de Trabajo, Dossier “Imagen y cultura visual”*, 7 (4), pp. 44-73.
- Carassai, S. (2013) *Los años setenta de la gente común, La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Hernández, J. (1879) “La vuelta del Martín Fierro” en *Martín Fierro*. Buenos Aires: Kapelusz, 1995
- Walsh, R. (1977) “Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar” en *El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*. Buenos Aires: Planeta, 1998.