

VIOLENCIA Y REPRESIÓN EN EL HUMOR GRÁFICO: “CHAUPINELA” Y “HUM®” (1974-1980)

MARA BURKART

En 1974, el ciclo de violencia política que atraviesa la Argentina registra un nuevo giro en su generalización y en la sistematización de leyes represivas que, junto con la crisis económica y político-institucional del gobierno de Isabel Perón, crean las condiciones sociales para la ruptura institucional de marzo de 1976 y el despliegue del terrorismo de Estado perpetrado por las Fuerzas Armadas a partir de entonces. 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. El método de desaparición, su masividad y sistematicidad son la nota distintiva de la represión ejercida por el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” en relación con la violencia estatal y paraestatal previa a 1976. A mediados de 1978, luego de haber diezmando a las organizaciones guerrilleras, a los sindicatos y a los partidos políticos, entre otros, comienza el proceso de desactivación del aparato de represión ilegal. Pero dado el conflicto que genera al interior de las Fuerzas Armadas el desmantelamiento del aparato represivo, este es tan sólo reducido, con lo cual las desapariciones, si bien disminuyen, no se interrumpen hasta 1983.

La violencia política que vive la sociedad argentina 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 como *Hortensia* en 1971 en Córdoba y *Satiricón* en 1972 en Buenos Aires.

Entre 1969 y 1983, los espacios humorísticos se configuran en observatorios de la realidad y producen cuantiosas representaciones sobre la violencia y la represión que atraviesan la sociedad argentina. Estas representaciones se configuran a partir de repertorios iconográficos 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, buscan 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, atravesados de gran ambigüedad, por darle inteligibilidad.

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 los humoristas, los editores, como también buena parte de los lectores de estas revistas. Nuestro objetivo es analizar las representaciones de la violencia política y la represión publicadas en las revistas satíricas porteñas *Chaupinela* (1974-1975) y *HUM*® (1978-1980), a los fines de definir continuidades y rupturas en relación al golpe de Estado, y 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.

Chaupinela y *HUM*® fueron publicaciones de humor gráfico dirigidas por Andrés Cascioli, quien fue cofundador de *Satiricón*. *Chaupinela* recupera el humor político y las características materiales y estéticas de aquella pero se aleja de su irreverencia. *Satiricón* y *Chaupinela* son clausuradas por Isabel Perón, la primera en 1974 y la segunda en 1975. *HUM*® surge en 1978, cuando Cascioli percibe cierta distensión en el régimen militar, y se edita hasta 1999. *HUM*® comienza siendo una revista de humor gráfico pero se convierte, en aparente paradoja, en una revista satírica seria y políticamente comprometida; esta transformación explica parte de su éxito durante la dictadura militar (Burkart 2012).

CHAUPINELA

Desde su primer número, la violencia política y social está presente en *Chaupinela* con un papel protagónico. La célebre frase de *La vuelta del Martín Fierro*, “Los hermanos sean unidos”, titula la caricatura de su primera portada, que contrariamente, muestra a un cuerpo bicéfalo agrediéndose a sí mismo (Figura 1). Con la cita a José Hernández, *Chaupinela* expone el fracaso del llamado a la hermandad que había hecho Perón en 1973. Con su muerte y las medidas tomadas por su viuda a cargo de la Presidencia de la Nación, se pierden las esperanzas de revertir la situación de violencia imperante.



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



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

La representación de la situación política como una lucha fratricida y las referencias a sus posibles consecuencias son retomadas 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 de él sin quererlo” (*Chaupinela* n° 1, 1974: 3). *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 gaucho matrero, a reconciliarse y 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 sobre 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 estos, sin quererlo, de instrumentos de terceros” (ídem).

A diferencia de su antecesora *Satiricón* y sentando el antecedente de lo que será *HUM**, *Chaupinela* se define como una publicación políticamente comprometida pero es un compromiso que dista de ser el militante que impera en aquellos años. Ella se ubica lejos tanto de la derecha como de la izquierda, ejes dominantes de la polarización de aquella época. Frente a la violencia, asume una postura ambigua que oscila entre la ajenidad y la pertenencia a la idiosincrasia argentina, pero en todo caso como algo que hay que superar; y es allí que se distingue de otros discursos que circulan en

aquellos años (véase Carassai 2013: 68-75). La representación de una sociedad que se expresa violentamente está presente pero excede los límites nacionales: la guerra de Vietnam, la violencia represiva de las dictaduras militares de los países vecinos así como la de los regímenes comunistas también está presente y da cuenta de un clima de época más amplio. Con la intensificación de la legislación represiva, de la censura, de las amenazas y los atentados, el campo de lo decible se acota y también se estrechan los márgenes para la sátira política; de hecho, la caricatura personal desaparece. Sin embargo, los hechos de violencia son noticias cotidianas en los medios masivos de comunicación, contribuyendo a su naturalización y banalización.

En 1975, *Chaupinela* pone en tapa la violencia que afecta al campo cultural y mediático, aunque 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: un histórico presentador recibe un botellazo en la cabeza, un reconocido periodista radial está encerrado en una celda, que es su propia boca, una cantante es estrangulada por una mano verdosa, un presentador aparece ahorcado con el cable de un micrófono radiofónico. Se trata de personalidades de la cultura masiva que son censurados, amenazados e integran las listas negras de la Triple A, motivo por el 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”.

En *Chaupinela* también circulan otras representaciones que involucran a otros sujetos sociales y políticos. Entre ellas sobresale la parodia que realiza Crist (Cristóbal Reynoso) sobre las organizaciones armadas de derecha e izquierda del peronismo en la historieta “La Banda dei Ragazzi”. La referencia en el título a los “muchachos” (*ragazzi*) alude tanto a la Juventud Peronista como al peronismo en su conjunto de la Marcha Peronista (Figura 2). “La banda dei Ragazzi” se publica en tres páginas a color entre marzo y junio de 1975 y reactiva el estereotipo de la mafia italiana y el ideario de la familia mafiosa con el cual ya había sido asociado el peronismo en *Satiricón*, alentado por el éxito de *El Padrino* de Francis Ford Coppola (véase Burkart 2011). Cada entrega de la historieta narra el intento de realizar un robo, secuestro o contrabando pero siempre se ve frustrado por el sentimentalismo de algún miembro de la banda, o 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 hacen que el lector les tome cariño y se ría de su torpeza, ineptitud y de la violencia con la que se tratan entre sí.

A partir de mayo de 1975, percibiendo la crisis 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, 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 exponen 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 narra un deseo: que la movilización de las clases populares por el carnaval termine en el acto revolucionario de echar 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 al caballo del policía que intenta contenerla; y luego, muestra 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, chocan con un policía que pone fin abruptamente a sus sueños y los devuelve a su realidad de mendigos (*Chaupinela* n° 20, 1975: 10-11). Tabaré se identifica con los que protestan y en el primer caso hace una crítica a la izquierda desde la izquierda: desea que la movilización popular, más que el uso de las armas, sea lo que genere la revolución. En el segundo caso, da cuenta del fin del sueño revolucionario y del triunfo de la vigencia del orden.

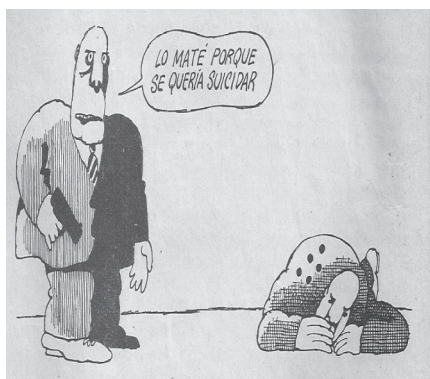


Figura 3. A. Rivero, *Chaupinela* n° 19, 1975: 6.

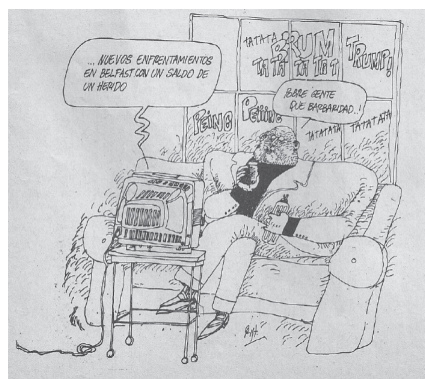


Figura 4. Crist, *Chaupinela* n° 19, 1975: 39.

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 de piedras va el celular cordobés...” de Crist (*Chaupinela* n° 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 encapuchados y con látigos con púas patrullan las calles en un Ford Falcon, 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 escuchan, no dan cuenta de ella, esta 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 (...). Trigal 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*, la revista *HUM*® no tiene a la violencia política como uno de sus temas centrales; sin embargo, tampoco hace silencio al respecto, sino que 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” seguía siendo una amenaza y el miedo estaba 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.

Verdugos encapuchados, guillotinas, horcas, patíbulos, salas de tortura, es decir, el repertorio iconográfico de los suplicios de la Edad Media y Temprana Mo-

dernidad –especialmente de la Inquisición–, y del terror jacobino es el modo predilecto, aunque no el único, al que apelan varios humoristas para construir metáforas visuales plasmadas en chistes de humor negro (Burkart 2012- Figura 6). Los *cartoons* de *HUM®* matizan la crudeza de la violencia estatal. La risa le resta 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.



Figura 5. Alfredo Grondona White, *HUM®* n° 15, 1979: 60-61.

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 de 1940. Estos chistes

refieren a la persecución de los peronistas y, de modo más general, de las clases populares (véase Burkart 2012). 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. Véase Burkart 2012).

También hubo en *HUM*® residuos de aquellas representaciones de matones, mafiosos y detectives que predominaron en *Chaupinela*, pero este tipo de chistes fueron siendo 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 explícito y sin apelar a metáforas el asesinato de una persona perpetrado por una “patota”. Se trata de la historieta realizada por Alfredo Grondona White, “Violencia hay en todos lados. Incomunicación también. Dos problemas mundiales”. Realizada con un trazo realista y un juego de contrastes en blanco y negro, muestra cómo una “patota” entra violentamente a un departamento y asesina a golpes a un joven intelectual de clase media (*HUM*® n°15, 1979: 60-61. Figura 5). 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 el aparato no funciona, su compañero exclama: “¡Qué país de miércoles! ¡No hay un solo teléfono que funcione!”.

Entre 1978 y 1980, *HUM*® publica estas llamadas de atención dirigidas al lector audaz, dispuesto a leer las entrelíneas. En su mayoría son visuales, es decir, predomina la imagen sobre la palabra. No obstante, hubo un intento de poner en palabras cierta percepción sobre los hechos de violencia imperantes en 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 tomando un café, sentada en la mesa de un bar. El texto dice:

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. De modo elíptico y en continuidad con aquel editorial de *Chaupinela* analizado en el apartado anterior, se alude a lo que luego se dio en llamar “teoría de los dos demonios”, que entiende la existencia de dos violencias, una de izquierda y otra de derecha, las cuales cobran autonomía con respecto a la sociedad que les da origen, representada esta última como una víctima inocente y, en este caso, mutilada. 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 “cuerpo”, la sociedad, ha sido destruida. No sólo en *HUM®* aparece esta interpretación de la violencia política: es un punto de vista hegemónico entre los sectores que quieren distanciarse del discurso oficial, pero no es el único.

CONCLUSIONES

El análisis de los chistes publicados en *Chaupinela* y *HUM®* nos permite reconocer la historicidad de la sensibilidad social y 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 dichas 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. No se trata de una tolerancia pasiva: esas representaciones son también modos de interactuar con esa realidad que se percibe adversa y ajena, son modos de comprensión y 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 y en los escenarios donde la violencia tiene lugar. Si estos *cartoons* registran cambios a partir de 1976 en la represión y el terrorismo de Estado —como 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 de modo explícito.

Pero si las representaciones visuales ofrecen un abanico de cambios, 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, las organizaciones guerrilleras y las Fuerzas Armadas, mientras la sociedad fue un testigo y una víctima, inocente, ajena y pasiva que quedó entremedio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGER, P. (1997) *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.

BURKART, M. (2012) *HUMº: 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), págs. 44-73.

CARASSAI, S. (2013) *Los años setenta de la gente común, La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

HERNÁNDEZ, J. (1879/1995) “La vuelta del Martín Fierro”, en *Martín Fierro*. Buenos Aires: Kapelusz.